

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

ΤΟΜΟΣ **13/2**

VOLUME **13/2**

PARABASIS

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens



ΑΘΗΝΑ 2015

ΕΞΩΦΥΛΛΟ

Η. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*,
τόμ. 6: *Romantik*, σ. 32.

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Τόμος 13/2

Volume 13/2

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

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Τόμος 13/2

Volume 13/2

Δ. ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ	D. ANASTASIADI
N. ΒΑΓΕΝΑΣ	N. VAYENAS
E. ΒΕΛΕΓΡΑΚΗ	E. VELEGRAKI
Κ. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ	K. GEORGIADI
B. ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ	B. GEORGOPOULOU
M. ΔΗΜΑΚΗ-ΖΩΡΑ	M. DIMAKI-ZORA
A. ΔΗΜΟΣΘΕΝΟΥΣ	A. DIMOSTHENOUS
ΓΡ. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ	GR. IOANNIDIS
Φ. Ι. ΚΑΚΡΙΔΗΣ	F. I. KAKRIDIS
Κ. ΚΑΡΑΣΑΒΒΙΔΗΣ	K. KARASAVVIDIS
Κ. ΚΟΥΡΜΟΥΛΑΚΗΣ	K. KOURMOULAKIS
I. M. ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ	I. M. KONSTANTAKOS
T. ΝΕΟΦΥΤΟΥ	T. NEOFYTOU
Κ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ	K. PETRAKOU
Γ. Π. ΠΕΦΑΝΗΣ	G. P. PEFANIS
B. ΠΟΥΧΝΕΡ	W. PUCHNER
ΧΡ. ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ	CHR. STAMATOPOULOU-VASILAKOU
A. Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ	A. G. CHOTZAKOGLOU
ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ	BOOK REVIEWS
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ	SUMMARIES
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ	THE AUTHORS OF THE VOLUME
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ	DISSERTATIONS

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΑΘΗΝΑ 2015

NATIONAL AND KAPODISTRIAN
UNIVERSITY OF ATHENS
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES
ATHENS 2015

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντακτική Επιτροπή

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Αλεξία Αλτουβά, Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Ιωσήφ Βιβλάκης, Κωνσταντζα Γεωργακάκη, Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Γρηγόρης Ιωαννίδης, Άννα Καρκατσούλη, Πλάτων Μαυρομούστακος, Κυριακή Πετράκου, Γιώργος Π. Πεφάνης, Βάλτερ Πούχνερ, Ιωάννα Ρεμεδιάκη, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Εύα Στεφανή, Μάνος Στεφανίδης, Ευανθία Στιβανάκη, Άννα Ταμπάκη, Σοφία Φελοπούλου

Διευθυντής: Βάλτερ Πούχνερ

Επιμελητής έκδοσης: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη

Διεύθυνση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Φιλοσοφική Σχολή
Πανεπιστημιούπολη Ιλισίων
15784 Αθήνα

Η *Παράβασις* δημοσιεύει μόνο επιστημονικές μελέτες που προάγουν με τρόπο σαφή συγκεκριμένα θέματα της θεατρολογικής έρευνας, κυρίως γύρω από την ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου. Αποστολή χειρογράφων και βιβλιοκρισιών στην παραπάνω διεύθυνση και στην ηλεκτρονική διεύθυνση wrochn@theatre.uoa.gr (καθ. Βάλτερ Πούχνερ).

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

© Copyright: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Σελιδοποίηση - Εκτύπωση: «Στοιχειάγρα» Αφοί Εμμ. Παπαδάκη ΕΠΕ, τηλ.: 210 3631298

PARABASIS

Journal of the Department of Theatre Studies of the
National and Kapodistrian University of Athens

Editorial Board

Minas I. Alexiadis, Alexia Altouva, Kaiti Diamantakou-Agathou, Spyros A. Evangelatos, Sofia Felopoulou, Konstantza Georgakaki, Grigoris Ioannidis, Anna Karakatsouli, Platon Mavromoustakos, Kyriaki Petrakou, George P. Pefanis, Walter Puchner, Ioanna Remediaki, Chrysothemis Stamatopoulou-Vassilakou, Eva Stefani, Manos Stefanidis, Evanthia Stivanaki, Anna Tabaki, Gogo K. Varzelioti, Iosif Vivilakis

Director: Walter Puchner

Editor: Gogo K. Varzelioti

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

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

Contributions and reviews in English, French, German and Italian should be sent to the above address and the electronic address wrochn@theatre.uoa.gr (prof. Walter Puchner).

The edition performed with the financial support of the Foundation Kostas and Eleni Ourani

© Copyright: Department of Theatre Studies of the
National and Kapodistrian University of Athens

Pagination - Printing: Papadakis Bros LTD, tel.: 210 3631298

ISSN 2241-7001

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΦΥΣΗ

Πρόλογος 11

Δήμητρα Αναστασιάδη,

Τι συμβαίνει στην αρχαία τραγωδία όταν οι μητέρες μιμούνται τη γη..... 15

Βάλτερ Πούχνερ,

Η έννοια της φυσικότητας στις θεωρίες υποκριτικής του Διαφωτισμού
και του Ρομαντισμού..... 31

Ανθούλλης Δημοσθένους,

Η σημασία των ήχων της φύσης στο θεατρικό έργο του Τένεσι Ουίλιαμς
Ορφείας στον Άδη: οι σκηνοθετικές οδηγίες του συγγραφέα..... 43

Ιωάννης Κωνσταντάκος,

Όταν ο Κρόνος συνάντησε τη Γη. Ο αρχαίος κοσμολογικός μύθος στη
Βιοχημεία του Παύλου Μάτεσι..... 57

Ελένη Βελεγράκη,

Πτυχές του θεάτρου και της φύσης στη δραματολογία του Β. Ζιώγα:
Από το Προξενικό της Αντιγόνης ως τις *Χρωματιστές γυναίκες*..... 75

Τάνια Νεοφύτου,

Η *Γκόλφω* του Σπ. Περεσιάδη και οι σκηνικές αναζητήσεις
του Σίμου Κακάλα και του Νίκου Καραθάνου: φύση, φως και σκότος..... 93

ΜΕΛΕΤΕΣ

Γιώργος Π. Πεφάνης,

Φιλοσοφίες της σκηνής / σκηνές της φιλοσοφίας. Σκιαγράφιση
μιας θεατροφιλοσοφίας109

Βάλτερ Πούχνερ,

Ο σκηνικός πληθυσμός της νεοελληνικής δραματολογίας και η δηλωτική
λειτουργικότητα των ονομάτων 133

Νάσος Βαγενάς,

Θέατρο και εθνική προοπτική. Ένα λανθάνον κριτικό κείμενο
του Κάλβου 143

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου,

Το θέατρο στην ελληνόφωνη εκπαίδευση της Σμύρνης (19ος αιώνας-1922).... 167

Κωνσταντίνα Γεωργιάδη,

Οι κωμωδίες του Σαίξπηρ στο Βασιλικό Θέατρο (1901-1908)

στο πλαίσιο της προσπάθειας ανανέωσης του ελληνικού δραματολογίου με το παραμυθόδραμα και το συμβολισμό	181
Κώστας Κουρμουλάκης, Ο σκηνογράφος Θεόδωρος Αρμενόπουλος και η αυλαία <i>Αι Νύμφαι ακούουσαι τον Ορφέα</i> του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά	201
Ανθή Χοτζάκογλου, Συστήνοντας τον διεθνή Σπύρο Μοσχογιάννη, Αιγυπτιώτη καλλιτέχνη των Κουκλοθεάτρων, Θεάτρου Σκιών και Θεάτρου	219
ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ	
Κυριακή Πετράκου, Τα άγνωστα έργα του Πύργου Θεοδοκά.....	239
Βαρβάρα Γεωργοπούλου, <i>Το κλειδί της ευτυχίας</i> , μια κεφαλονίτικη ηθογραφία της Παυλίνας Πετροβάτου	367
Μαρία Δημάκη-Ζώρα, «Μία ακόμη άνθρωπος» στη δραματολογία της Ζωής Καρέλλι: Το αδημοσίευτο θεατρικό έργο <i>Μαρία</i>	433
Κώστας Καρασαββίδης, Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Παννακόπουλου, <i>Η ζωή συνεχίζεται</i> (1941): μια επιθεώρηση από την εποχή της Κατοχής.....	477
Γρηγόρης Ιωαννίδης, <i>Τα Παιδιά</i> : Το πρώτο «θέατρο-ντοκουμέντο» της ελληνικής δραματολογίας. Συμβολή στη μελέτη της πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο της δικτατορίας.....	563
ΔΙΑΦΟΡΑ	
Φάνης Κακριδής, Φραγκορωμέικα ή ο ανελλήνιστος Ηρώδης	593
ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ (Βάλτεορ Πούχνεορ)	
<i>Αρχαιότητα</i>	
♦ Anastasia-Erasmia Peponi (ed.), <i>Performance and Culture in Plato's Laws</i> , Cambridge etc., Cambridge University Press 2013.	599
♦ Dan Curley, <i>Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre</i> , Cambridge, Cambridge Univ. Press 2013.....	604
♦ Αντρη Χ. Κωνσταντίνου – Ιωάννη Χατζηκωστή (επιμ.), <i>Το αρχαίο θέατρο στην Κύπρο. Πρακτικά συνεδρίου</i> , Λευκωσία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου 2013.....	608

Ελληνικό θέατρο των νεωτέρων χρόνων

- ◆ Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο / Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης, *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια (1930-1941)*. Κείμενα: Δημήτρης Σπάθης, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, Κώστας Γεωργουσόπουλος, Αντιγόνη Μανασσή, Αθήνα 2013. 610
- ◆ Κωνσταντίνος Γεωργακάκης, *1894-2014. Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Αθήνα, Εκδόσεις Polaris 2013 613
- ◆ Πύργος Βλάχος (επιμ.), *Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ού αιώνα για το Λυρικό Θέατρο και άλλες Παραστατικές Τέχνες, 27-29 Μαρτίου 2009 Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Πρακτικά Συνεδρίου*, Αθήνα, Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής / Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» 2009 617
- ◆ Πύργος Βοζίκας (επιμ.), *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση – πεζογραφία – θέατρο)*. Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου (Αθήνα, 8-12 Δεκεμβρίου 2010) και Πρακτικά Συμποσίου Ζαχαρίας Παναγιωτίου (Αθήνα, 12 Δεκεμβρίου 2010), 3 τόμ., Αθήνα, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών 2013 (Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας 30) 620
- ◆ Θανάσης Ν. Καραγιάννης, *Σχολικό Θέατρο (1871-1974). Πρόλογοι Θεατρικών Έργων & Σχολικών Γιορτών. 140 Κείμενα με αισθητικό, ιστορικό, παιδαγωγικό και εκπαιδευτικό περιεχόμενο*, Αθήνα, εκδόσεις Πάραλος 2013 622
- ◆ Ιωσήφ Βιβιάκης, *Το κήρυγμα ως performance. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο*, Αθήνα, εκδόσεις Αρμός 2013 624
- ◆ Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη – Κώστας Γ. Τσικνάκης (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών/ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Μουσείο Μπενάκη 2013 628

Θεωρία, αισθητική, εισαγωγές

- ◆ Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή, εισαγωγή & επιστημονική εποπτεία Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη 2012..... 632
- ◆ Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einleitung* [Τελεστικότητα. Μια εισαγωγή], Bielefeld, transcript 2012 (2013)..... 635
- ◆ Christopher B. Balme, *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές*, Μετάφραση Ρωμανός Κοκκινάκης και Βίκυ Λιακοπούλου, Αθήνα, Πλέθρον 2012 643
- ◆ Walter Benjamin, *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, Πρόλογος – μετάφραση – σχόλια Αντώνης Οικονόμου, επίμετρο Jürgen Habermas, Αθήνα, Πλέθρον 2013 644
- ◆ Πύργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της Αναπαράστασης. Σκηνές της Θεωρίας II*, Αθήνα εκδόσεις Παπαζήση 2013, σελ. 572, ISBN 978-960-02-2831-1.
Πύργος Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας III*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2013, σελ. 398..... 647
- ◆ Σάββας Πατσάλιδης, *Θεατρικές παρεμβάσεις*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2013 654
- ◆ Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου (επιμ.), *Κουκλοθέατρο. Το θέατρο της εμπύχωσης. Διεπιστημονικές αναγνώσεις / Καλλιτεχνικές συναντήσεις*, Αθήνα, Αιγόκερως 2012..... 657

Θέατρο Ευρώπης και Αφρικής

◆ Andreas Kotte, <i>Theatergeschichte. Eine Einführung</i> [Ιστορία θεάτρου. Μια εισαγωγή], Köln/Weimar/Wien, Böhlau 2013	661
◆ Erika Fischer-Lichte, <i>Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου. 1. Από την Αρχαιότητα στους Γερμανούς Κλασικούς, 2. Από το Ρομαντισμό μέχρι σήμερα</i> , μετάφραση του πρώτου τόμου Πάννης Καλιφατίδης, μετάφραση του δεύτερου τόμου Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα, Πλέθρον 2012	671
◆ <i>Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture</i> 58 (2013)	679
◆ <i>Shakespeare Made French. Four Plays by Jean-François Ducis</i> , Translated by Marvin Carlson, New York, Martin E. Segal Theatre Center Publications 2012	681
◆ Kahlid Aminde – Marvin Carlson, <i>The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb</i> , Basingstoke, Palgrave Macmillan 2012 (Studies in International Performance)	683
◆ <i>Theatre from Medieval Cairo. The Ibn Dāniyāl Trilogy</i> . Translated and edited by Safi Mahfouz and Marvin Carlson. <i>The Shadow Spirit, The Amazing Preacher and the Stranger, The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion</i> , New York, Martin E. Segal Theatre Center 2013	688
◆ Δημήτρης Φίλιας – Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου – Αντιγόνη Βλαβιανού – Χριστίνα Οικονομοπούλου (επιμ.), <i>Πολύχρωμες ψηφίδες. Γαλλοφωνία & Πολυπολιτισμικότητα</i> , Αθήνα, εκδόσεις Γρηγόρη 2013	696
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ / SUMMARIES	701
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ	709
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ	717
Ελένη Γεωργίου, Οι σκηνοθεσίες των έργων του Luigi Pirandello στην ελληνική σκηνή από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως το τέλος του 20ού αιώνα	717
Μαρία Παναγιωτοπούλου, Το θεατρικό έργο του Παύλου Νιρβάνα	718
Μαρία Σεχοπούλου, Η πρόσληψη του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα (Μεταφράσεις – παραστάσεις)	719
Ελένη Τιμπλαλέξη, Αναλογικά και ψηφιακά παιχνίδια ρόλων: Η μαθησιακή και θεατρική διάσταση	720

Αφιέρωμα: Θέατρο και φύση

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η θεματική «Θέατρο και φύση» αποτελεί ένα περιεκτικό πλέγμα επιμέρους θεμάτων, το οποίο συμπεριλαμβάνει ουσιαστικά όλη τη σύνθετη σχέση της Τέχνης με τη Φύση. Τα φυσικά δεδομένα αποτελούν τρόπον τινά την πρώτη ύλη των δημιουργημάτων της τέχνης, η οποία βέβαια υπερβαίνει, τροποποιεί και ανασυνθέτει την υπαρκτή πραγματικότητα. Αυτή η υπαρκτή πραγματικότητα όμως, από τότε που ο ανθρώπινος πολιτισμός άρχισε να μετουσιώνει τα φυσικά δεδομένα σε κάτι άλλο, δεν είναι μόνο φύση, αλλά «μεταλλαγμένη» φύση, εξανθρωπισμένη, σε τέτοιο βαθμό που στις αντιλήψεις των νεωτέρων χρόνων ο άνθρωπος εκλαμβάνει τον πολιτισμό πλέον ως αντίθετο προς τη φύση. Ως αντίδραση προς αυτήν την αποξένωση, δημιουργούνται, από το Ρομαντισμό ως τον Εξπρεσιονισμό και άλλα κινήματα πρωτοπορίας, κινήματα επιστροφής προς τον φυσικό τρόπο ζωής (έως τον πρωτογονισμό και την υπερεκτίμηση της αρχαϊκής τέχνης), καθώς και η έννοια της «φυσικότητας» ως αισθητικής αξίας. Αυτή η διαλεκτική εξισορρόπηση μεταξύ Φύσης και Πολιτισμού, με τις διακυμάνσεις της, τις αντιφάσεις και συνθέσεις της, καταλήγει εν τέλει σε ένα φιλοσοφικής φύσης ερώτημα, κατά πόσο ο ίδιος ο άνθρωπος, ως πολιτισμικό όν, αποτελεί ακόμα «φύση».

Και επειδή στο παραπάνω αυτό ερώτημα, όπως και σε τόσα άλλα, δεν υπάρχει απάντηση, ή έστω μονοσήμαντη απάντηση, θα περιοριστούμε εδώ στο θέατρο, όπου το θεματικό αυτό πλέγμα ανοίγει ποικίλες δυνατότητες συζήτησης. Αρχίζοντας από την έννοια της φύσης στην κλασική αρχαιότητα, όπου το φυσικό τοπίο που φαινόταν πίσω από τη σκηνή ήταν μέρος του θεάματος, και μερικές φορές, στην αρχαία τραγωδία, λαμβάνει μέρος στα ίδια τα σκηνικά δρώμενα. Το κοίλον εκμεταλλεύεται πάντα μια βουνοπλαγιά, και το όλο αρχιτεκτόνημα εκλαμβάνεται ως ενταγμένο στον περιβάλλοντα φυσικό χώρο. Αυτή η σχέση αλλάζει ουσιαστικά με το ρωμαϊκό θέατρο, όπου η επιβλητική scaenae frons, έργο ανθρώπινης τέχνης, καλύπτει πλέον τη θέα προς τη φύση, και το αρχιτεκτόνημα εγείρεται ανεξάρτητα από το φυσικό περιβάλλον.

Θα μπορούσε να γράψει κανείς μια ολόκληρη ιστορία του θεάτρου από την άποψη της σχέσης του με τη φύση, η οποία γίνεται τότε πιο σύνθετη και περίπλοκη, όταν συνειδητοποιεί ο άνθρωπος τον βαθμό της απομάκρυνσής του από αυτήν και αρχίζει και νοσταλγεί μια απροβλημάτιστη σχέση μαζί της, εφόσον το ανθρώπινο σώμα με τις φυσικές λειτουργίες του δεν είναι κατασκευάσμα του πολιτισμού αλλά κληρονομιά της εξέλιξης του είδους. Στο θέατρο, ως προβληματισμός ερχόμενος από τις εικαστικές τέχνες, προκύπτει τότε το σκηνικό με ανοιχτό τοπίο και πανοραμική θέα προς τη φύση, κυρίως κατά τον Ρομαντισμό, ή το αίτημα για φυσικό παίξιμο στην εποχή του Διαφωτισμού, που βασίζεται στην παρα-

τήρηση της συμπεριφοράς του ανθρώπου σε διάφορες καταστάσεις και δίνει τα θεμέλια για την επιστημονική εκπαίδευση στην υποκριτική.

Έκτοτε οι σχέσεις φύσης – θεάτρου έχουν περάσει από πολλά και διαφορετικά στάδια, επηρεασμένα κυρίως από τη νέα αντίληψη του ανθρώπινου σώματος, όπως και η έννοια της φύσης, της φυσικής ζωής και της φυσικότητας κατά τη μετα-αστική εποχή στην αρχή του 20ού αιώνα (εξπρεσιονισμός, πρωτογονισμός, εκφραστικός χορός, ρυθμική γυμναστική, φυσιολατρία, τα σπορ, γυμνισμός, αλπινισμός, οργανωμένες εκδρομές κτλ.), μαζί με την έξοδο της θεατρικής παράστασης από τα συμβατικά θεατρικά κτήρια, όπου μπορεί να τοποθετείται το σκηνικό γίνεσθαι σε οποιονδήποτε χώρο (out-door theatre), μεταξύ άλλων και στη φύση (environmental theatre). Αυτή η απόδραση από την πόλη και επιστροφή στη φύση παρουσιάζει ήδη προδρομικές μορφές στο κηποθέατρο του Μπαρόκ στα πάρκα των ανακτόρων, τα οποία βέβαια, ιδίως τα πάρκα γαλλικού τύπου με τα γεωμετρικά σχήματα και τις απόλυτες συμμετρίες, ήταν πλέον άκρως «εκπολιτισμένη» φύση. Στις σύγχρονες performances ολόκληρα τοπία, βουνοκορυφές και πανοραμιακές όψεις οροσειρών, χρησιμοποιούνται ως «σκηνικά», μια εξέλιξη στην οποία έχει συμβάλει και ο θεσμός των θεατρικών φεστιβάλ του καλοκαιριού, που έχει εξαπλωθεί στην Ευρώπη και στο τελευταίο χωριό και διαδραματίζεται συχνά σε καθαρά φυσικό περιβάλλον.

Αυτές είναι μόνο ορισμένες πτυχές της περιεκτικής αυτής θεματικής που περικλείει μέσα του αυτό το τετράγωνο εννοιών: θέατρο – τέχνη – πραγματικότητα – φύση· υπάρχουν ποικίλες εκφάνσεις της χρήσης της φύσης στη σκηνική τέχνη, ή, αντίθετα, της φύσης ως αισθητικής αξίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στο Νατουραλισμό π.χ. το αίτημα της φυσικότητας έφτασε σε ένα ακραίο και δογματικό σημείο της αισθητικής θεωρίας, οδηγώντας τα πράγματα σε δημιουργικό αδιέξοδο. Αλλά μέσα στις θεωρητικές και αισθητικές αναζητήσεις του θεάτρου, τουλάχιστον στα τελευταία 250 χρόνια, σχεδόν πάντα υπάρχουν κάπου και τα θεωρήματα της φυσικότητας, της φύσης, του περιβάλλοντος, του τοπίου κτλ., επηρεασμένες μερικές φορές από τις θετικές επιστήμες και τις εκάστοτε ανακαλύψεις των φυσικών επιστημών. Όσο προχωρεί η τεχνολογία, η Φύση ως αξία και νόστος γίνεται ένας σχεδόν μεταφυσικός παράγοντας του πολιτισμού.

Το αφιέρωμα παρουσιάζει έξι παραδείγματα του προβληματισμού, πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, που έχουν τοποθετηθεί σε κάποια χρονολογική σειρά. Την αρχή κάνει η Δήμητρα Αναστασιάδη, «Τι συμβαίνει στην αρχαία τραγωδία όταν οι μητέρες μμμούντι τη γη», προσεγγίζοντας την αρχαία τραγωδία από την οπτική γωνία της Nicole Loraux και τη διεπιστημονική της ματιά, δίνοντας έμφαση στο μητριαρχικό στοιχείο και το μυθολογικό υπόβαθρο της Μητέρας Γης, ακολουθώντας τη γαλλική ερμηνευτική σχολή στην ερμηνεία της κοσμοθεωρίας της αρχαίας τραγικής ποίησης· ακολουθεί το μελέτημα του Βάλτερ Πούχγκερ, «Η έννοια της φυσικότητας στις θεωρίες υποκριτικής του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού», εστιάζοντας κυρίως στις σχετικές πραγματείες στις γερμανόφωνες χώρες, όπου εμφανίζονται και οι πρώτες «Ακαδημίες θεάτρου» που προσέφεραν επαγγελματική εκπαίδευση στην υποκριτική ήδη στα τέλη του 18ου αιώνα· το

τρίτο μελέτημα, του Ανθούλλη Δημοσθένους, «Η σημασία των ήχων της φύσης στο θεατρικό έργο του Τένεσι Ουίλιαμς *Ορφείας στον Άδη*: οι σκηνοθετικές οδηγίες του συγγραφέα», αναλύει την ηχητική επένδυση του Tennessee Williams στο αρχαϊόμυθο αυτό έργο, η οποία δημιουργεί μια ατμόσφαιρα έντασης και απειλής – η έντονη χρήση των φυσικών ήχων (γαυγίσματα σκυλιών) αποτελεί ένα επιβλητικό μη λεκτικό στοιχείο που δρα άμεσα στην αντιληπτικότητα του θεατή.

Η τέταρτη μελέτη, του Ιωάννη Κωνσταντάκου, «Όταν ο Κρόνος συνάντησε τη Γη. Ο αρχαίος κοσμολογικός μύθος στη *Βιοχημεία* του Παύλου Μάτεσι», εξετάζει το μυθολογικό υπόβαθρο στο σουρεαλιστικό και προφητικό έργο του Παύλου Μάτεσι, τον μύθο του Κρόνου και της Γαίας, ενώ το πέμπτο μελέτημα, της Ελένης Βελεγράκη, καταπιάνεται με μια άλλη πτυχή της «χρήσης της φύσης» στο σύγχρονο ελληνικό θεατρικό έργο: «Πτυχές του θεάτρου και της φύσης στη δραματουργία του Β. Ζιώγα: Από το *Προξενίο της Αντιγόνης* ως τις *Χρωματιστές γυναίκες*», εξετάζοντας μερικά έργα του Βασίλη Ζιώγα, θεατρικού συγγραφέα που χαρακτηρίζεται από μια μυστικιστική φυσιολατρία και προσφέρεται πολύ για τέτοια ανάλυση: το τελευταίο μελέτημα του αφιερώματος, της Τάνιας Νεοφύτου, «*Η Γκόλφω* του Σπ. Περσειάδη και οι σκηνικές αναζητήσεις του Σίμου Κακάλα και του Νίκου Καραθάνου: φύση, φως και σκότος», αναλύει σύγχρονες ερμηνείες του γνωστού δραματικού ειδυλλίου, όπου η παρουσία της υπαίθρου είναι έντονη, και παρακολουθεί την ανασηματοδότηση της «φύσης» στις ερμηνείες αυτές.

ΤΙ ΣΥΜΒΑΙΝΕΙ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ
ΟΤΑΝ ΟΙ ΜΗΤΕΡΕΣ ΜΙΜΟΥΝΤΑΙ ΤΗ ΓΗ

Το παραπάνω ερώτημα αναδιατυπώνεται ως φόρος τιμής στο έργο και τη συμβολή της Nicole Loraux, αφού μετά τις πολύτιμες αναγνώσεις της στην αρχαία τραγωδία¹ άλλαξε ριζικά η ερμηνευτική του γυναικείου κόσμου στην αρχαία Ελλάδα. Μαζί με το έργο του Pierre Vidal-Nâquet² καθώς και τις μελέτες της συγκριτικής ανθρωπολογίας του Jean-Pierre Vernant³ ενθαρρύνεται η έρευνα,⁴ εκείνη η οποία αποκαθιστά και συνδέει το διάλογο του μυθικού/τελετουργικού υπόβαθρου της αρχαίας τραγωδίας, με το φιλοσοφικό λόγο και τη δημοκρατία.⁵

Η έρευνα του ερωτήματος «τι συμβαίνει στην αρχαία τραγωδία όταν οι γυναίκες μιμούνται τη γη» οδηγεί στην ανάγνωση της *Θεογονίας* του Ησιόδου⁶ και της Μεγάλης πρωταρχικής Μητέρας-Γαίας. Αναλύοντας τις αναφορές της Γαίας στην τραγωδία ανακαλύπτουμε τις διαστάσεις της παντοδύναμης μητρικής μορφής. Η επίκληση της Γαίας-Μητέρας, ως φύση, ως θεότητα ή ως ανάμνηση, πολλές φορές καθοδηγεί το έργο των γυναικών στην τραγωδία με τρόπο δυναμικό και χθόνιο και αποκαλύπτει τις προθέσεις των τραγικών για τη θέα του γυναικείου κόσμου. Πώς οι μυθικές αναπαραστάσεις της αρχαϊκής μητέρας Γαίας

¹ Nicole Loraux, «Pourquoi les mères grecques imitent-elles à ce qu'on dit la terre?» *Nouvelle Revue de Psychanalyse, Les Mères* 45 (Printemps 1992), Gallimard, Paris, σ. 161-172. Η υπόθεση εργασίας έχει διατυπωθεί επανειλημμένως από τη Nicole Loraux στα έργα της: *Né de la Terre. Mythe et politique à Athènes*, Seuil, Paris 1996· *Les Mères en deuil*, Seuil, Paris 1990. Σημαντικό οδηγό αποτελεί το αφιέρωμα «Dans les pas de Nicole Loraux», *Espaces Temps/CLIO*, αρ. 87-88, Paris 2005, σ. 8-27. Μεταφρασμένα στα ελληνικά έργα της ίδιας: *Η διχασμένη πόλη. Η λήθη στη μνήμη της Αθήνας*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, Πατάκης, Αθήνα 2001· *Τα τέκνα της Αθηνάς*, επιμ.-μτφρ. Πάγκος Ανδρεάδης, Λιβάνης, Αθήνα 1992· *Οι εμπειρίες του Τειρεσία*, μτφρ. Δ. Βαλάκα – Ε. Κελεπρή, Πατάκης, Αθήνα 2002· *Η τραγωδία της Αθηνάς*, μτφρ. Κ. Αλεξοπούλου – Σ. Γεωργακόπουλος, Πατάκης, Αθήνα 2008· *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, μτφρ. Α. Ροβάτσου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1995.

² Pierre Vidal-Nâquet, *Ο Μαύρος κνηγός*, μτφρ. Πάγκος Ανδρεάδης – Πέπη Ρηγοπούλου, Λιβάνης-Νέα Σύνορα, Αθήνα 1983. Ακόμη του ίδιου, *Ο κόσμος του Ομήρου*, μτφρ. Αναστασία

Κεφαλά, Εξάντας, Αθήνα 2002· *Ο θρημματισμένος καθρέπτης*, μτφρ. Χρ. Δ. Μεραντζάς, Ολκός, Αθήνα 2007· *Η Ατλαντίδα. Ιστορία ενός πλατωνικού μύθου*, μτφρ. Χρ. Δ. Μεραντζάς, Ολκός, Αθήνα 2007· *Οι Έλληνες, οι ιστορικοί, η Δημοκρατία. Η μεγάλη απόκλιση*, μτφρ. Αναστασία Μεθενίτη, Πατάκης, Αθήνα 2002.

³ Jean-Pierre Vernant, *Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Στέλλα Γεωργούδη, Νεφέλη, Αθήνα 1980. Ακόμα του ίδιου: *Ανάμεσα στο μύθο και την πολιτική*, μτφρ. Γ. Ι. Μαίρη, Σμίλη, Αθήνα 2003· *Το Σύμπαν, οι Θεοί και οι άνθρωποι*, μτφρ. Τιτίκα Δημηρούλια, Πατάκης, Αθήνα 2013 καθώς και *Μύθος και κοινωνία*, μτφρ. Κ. Αλεξοπούλου, επιμ. Σ. Καράμπαλης, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003.

⁴ Nathalie Ernoult, «Platon, la mère, les mères après Nicole Loraux», *ANHILA*, UMR, 8210, Paris, σ. 1-19.

⁵ Πώργος Πεφάνης, «Φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Καστοριάδη στην τραγωδία», *Λογχείον* 3, Πάτρα 2013, σ. 1-28.

⁶ Vernant, *Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*. Ιδιαίτερα το κεφάλαιο «Ο ησιοδικός μύθος των γενών», σ. 29-91.

από τον Ησίοδο⁷ σχετίζονται με την αναδιατύπωση του κόσμου στην φιλοσοφία αλλά και τη σύλληψη του κόσμου στην αθηναϊκή δημοκρατία; Πώς η μορφή της Γαίας/γης επανέρχεται στην τραγωδία και ποιες είναι οι πολιτικές και στοχαστικές σημασίες αυτής της επίκλησης;

Οι αναφορές του μύθου περί Γαίας στην αρχαία τραγωδία είναι πολλαπλές: στον Αισχύλο, (*Ορέστεια*, *Προμηθέας Δεσμώτης*, *Επτά επί Θήβας*) τον Σοφοκλή, (*Οιδίππου Τύραννος*, *Οιδίππου επί Κολωνώ*, *Ηλέκτρα*) τον Ευριπίδη (*Ιων*, *Ηλέκτρα*, *Φιλοκτήτης*, *Μήδεια*, *Τρωάδες*, *Φοίνισσες*). Ακόμα στη φιλοσοφία και ιδιαίτερα στα έργα του Πλάτωνα, *Τίμαιος*, *Μενέξενος* και *Πολιτεία* γίνεται λόγος για τις μητέρες. Αυτός ο λόγος είναι πολυσήμαντος, μυθολογικά επενδυμένος, πολιτικός αλλά και φιλοσοφικός. Και ενώ ο Αριστοτέλης στο έργο του *Πολιτικά* VII, 1313 b (13) και 1269 b (12)⁸ αναφέρει, σε τι διαφέρει *γυναίκος άρχειν ή τους άρχοντας υπό των γυναικών άρχεσθαι*, το ζητούμενο μας δεν είναι να αποδειχθεί η γυναικοκρατία - μητριαρχία στο μύθο, στην τραγωδία ή στην πόλη. Στόχος κυρίως αποτελεί να αναδείξουμε τις συνδέσεις του ησιοδικού μύθου με την τραγωδία, τη φιλοσοφία και την πόλη εμπλουτίζοντας την έρευνα του γυναικείου ζητήματος, την ανάγνωση του αρχαίου δράματος στη διαχρονία του και κυρίως στην θεατρική αναπαράστασή του. Η ανάδειξη του ρόλου της αρχαϊκής μητέρας ως στοιχείου σύνθεσης της δημοκρατίας, του θεάτρου και της φιλοσοφίας αποτελεί τον βασικό στόχο της εργασίας μου. Μάλιστα όχι υπό το πρίσμα της μητριαρχίας και της κυριαρχίας των φύλων αλλά αναδεικνύοντας την συμβολή της μητριαρχίας κυρίως μορφής αποκαθιστώντας στην ουσία τη γυναίκα στον αρχαίο κόσμο. Η συζήτηση αυτή εξάλλου συνδέεται με την έρευνα της ψυχανάλυσης και το ρόλο της αρχαϊκής μητέρας από Έλληνες⁹ και ξένους¹⁰ ψυχαναλυτές, εμπλουτίζει και διευρύνει την έρευνα του φύλου¹¹ και του γυναικείου λόγου διαχρονικά. Ποιητές και φιλόσοφοι στην αρχαία Ελλάδα παραδίδουν τη δημιουργία του κόσμου στις γυναικείες μορφές, αναδεικνύουν το μητρικό στοιχείο ενισχύοντας τον φαντασιακό ρόλο των γυναικών στην πόλη και στην τραγωδία.

⁷ Loraux, «Pourquoi les mères grecques imitent-elles à ce qu'on dit la terre?», σ. 165, καθώς και Violaine Sebillotte-Cuchet, «Les femmes, le féminin et le politique après Nicole Loraux», *ANHILA* UMR 8210, Paris, σ. 162.

⁸ Αριστοτέλης *Πολιτικά* I-II, εισαγ.-μτφρ.-σχ. Π. Λεκατσάς, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1975.

⁹ Παναγιώτης Σακελλαρόπουλος, *Σχέσεις μητέρας παιδιού στον πρώτο χρόνο της ζωής*, Παπαζήσης, Αθήνα 1998.

¹⁰ Melanie Klein, *Φθόνος και ευγνωμοσύνη και άλλα κείμενα*, εισαγ. Hanna Segal, μτφρ. Ελεάννα Πανάγου, Μεταίχμιο Αθήνα, 2009. Ακόμα Melanie Klein & Joan Riviere, *Η αγάπη και το μίσος. Η ανάγκη της επανόρθωσης*, μτφρ. Ευάγγελος Γράψας, Εκδόσεις Κονιδάρι,

Αθήνα 1990. Η ίδια, *La psychanalyse des enfants*, Puf, Paris 2009. André Green, *Η ιδιωτική τρέλα*, μτφρ. Θάλεια Λογαρίδη, επιμ. Κ. Συνοδινού - Σ. Μητροσύλης, Καστανιώτης, Αθήνα 2002. Jacques Lacan, *Le Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1986, σ. 271-332. Σχετικά άρθρα από Έλληνες ψυχαναλυτές: Νίκος Νικολαΐδης, «Η δυναμική παρουσία της γης στην ελληνική Θεογονία και κοσμογονία» (<http://www.ekpse.gr>, 3/12/2014).

¹¹ Judith Butler, *Ενάλωτη ζωή. Οι δυνάμεις του πένθους και της βίας*, μτφρ. Μ. Λαλιώτης - Κ. Αθανασίου, εισαγ. Αθηνά Αθανασίου, νήσος, Αθήνα 2009. η ίδια, *Αναταραχή του φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφρ. Γ. Καράμπελας, επιμ. Χ. Σπυροπούλου,

Η παρούσα ερευνητική προσπάθεια εστιάζεται καταρχάς στην αναδιατύπωση των θέσεων της Nicole Loraux διαδίδοντας το έργο της στον ελληνικό χώρο, γεγονός που συμπορεύεται και με τις άφθονες μεταφράσεις του έργου της στην ελληνική γλώσσα. Πέρα όμως αυτών των μεταφράσεων και των κριτικών τους, δεν έχει διαμορφωθεί ο συνεχής διάλογος από μέρους των ερευνητών του αρχαίου δράματος προκειμένου να εξελιχθούν και να διευρυνθούν οι θέσεις της –στη μετά Loraux εποχή– όπως συμβαίνει διεθνώς. Η παρούσα εργασία ενισχύει και επεκτείνει τα συμπεράσματα της ίδιας αλλά και των ερευνητών του έργου της επιδιώκοντας να προσθέσει ένα ακόμη σχόλιο¹² α. στις αναγνώσεις αρχαίων τραγωδιών –που δεν έχουν εκτενώς σχολιαστεί κάτω από αυτή την οπτική– όπως: *Επτά επί Θήβαις*, *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου, *Μήδεια*, *Φοίνισσες*, *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, *Οιδίπους τύραννος*, και *επί Κολωνά*, *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή διερευνώντας το ρόλο της Γαίας στις εν λόγω τραγωδίες, β. ανοίγοντας επιπλέον τον –ομολογουμένως– τολμηρό διάλογο για την συγκριτική ανάγνωση της Γαίας του Ησιόδου με την Πλατωνική Χώρα και άλλους πλατωνικούς διαλόγους και γ. συνδέοντας τα συμπεράσματα της φιλολογικής έρευνας με το ερευνητικό πεδίο της ψυχανάλυσης. Ανοίγοντας την επικοινωνία μεταξύ των ερευνητικών πεδίων συμμετέχουμε σε έναν διεθνή ερευνητικό διάλογο με σκοπό να φωτίσουμε το γυναικείο ζήτημα αλλά και τις ιδεολογικές ανατυπώσεις που το συνοδεύουν.

Επιπλέον μεθοδολογικά ο συνδυασμός καρποφορεί και προσφέρεται για να μελετήσουμε τις αντιλήψεις απ' όπου αναδύθηκε η ελληνική σκέψη για τον κόσμο, την πόλη, τη μητέρα αλλά και να εξαγάγουμε συμπεράσματα μελετώντας την ερμηνεία του αρχαίου δράματος διαχρονικά. Στο θέατρο και τη φιλοσοφία αλλά και την ψυχανάλυση ο μύθος παραδίδεται για το πως ο κόσμος ξεπήδησε από το χάος, ποια ήταν η αρχή του σύμπαντος. «Ποιός είναι αυτός που κατόρθωσε να βασιλέψει πάνω στο σύμπαν;»¹³ αναρωτιέται ο J.-P. Vernant. Ο μύθος του Ησιόδου μας δίνει –μαζί με άλλες κοσμογονίες των προσωκρατικών–¹⁴ τις πρώτες απαντήσεις ποιητικά. Από τη γέννηση του ενός τα πολλά,¹⁵ από τη μια μητέρα γη σ' όλες τις μητέρες του κόσμου. Μιλώντας για τις γυναίκες μιλάμε για τους αυτόχθονες,¹⁶ μιλώντας για τον Άλλον μιλάμε για τον Ίδιον¹⁷ τον πολίτη της πόλης.

επίμετρο Αθηνά Αθανασίου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009.

¹² Το παρόν κείμενο αποτελεί προδημοσίευση της αδημοσίευτης έρευνάς μου με τίτλο *Αρχαϊκές μητέρες στο ελληνικό δῆγμα* όπου μελετώ τη μητέρα στην τραγωδία, στη νεοελληνική λογοτεχνία και την ψυχανάλυση.

¹³ Jean-Pierre Vernant, *Η καταγωγή της ελληνικής σκέψης*, μτφρ. Σ. Στανισάς, Δίπτυχο, Αθήνα 1965, σ. 108.

¹⁴ G. S. Kirk – J. E. Raven – M. Schofield, *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβις, ΜΙΕΤ Αθήνα 1990, σ. 195.

¹⁵ G. S. Kirk – J. E. Raven – M. Schofield, *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, Εμπεδοκλής (Απόσπασμα 17, στ., 16-20, Σμπλίκιος εις *Φνυσικά*, 158, 13) «.. δῖπλ' ἐρέω' τοτέ μεν γάρ ἐν ηνξήθη μόνον εἶναι / ἐκ πλεόνων, τοτέ δ' ἄν διέφν πλεόν' ἐξ' ἐνός εἶναι πύρ και ὕδωρ και γαῖα και ἥερος ἄπλετον ὕψος, Νεῖκος τ' οὐλόμενον δίχα των, ἀτάλαντος ἀπάντη, και Φιλότης ἐν τοῖσιν, ἰση μῆκος τε και πλάτος τε..», σ. 265.

¹⁶ Loraux, «Les bénéfices de l' autochtonie», *Né de la terre*, σ. 47-57.

¹⁷ Loraux, *ό.π.*, σ. 19.

Η Στέλλα Γεωργούδη¹⁸ στρέφοντας την έρευνά της στην ίδια κατεύθυνση, μας προτείνει μία τυπολογία της αρχαϊκής μορφής και των μεταγραφών της: α. ως θεότητας Γαίας γης, στην *Θεογονία* του Ησιόδου, β. ως στοιχείου της φύσης, της αναπαραγωγής και της δημιουργίας όπου λατρεύεται θρησκευτικά και τελετουργικά και γ. ως χώρας-γης πατρίδας¹⁹ όπου υποδεικνύεται πολιτικά.

Η πρώτη θεατρική σκηνή του κόσμου στήνεται στη *Θεογονία* του Ησιόδου²⁰ όπου ο ποιητής σκηνοθετεί τη γέννηση του κόσμου και αφηγείται την προέλευσή του: Χάος, Γαία και Έρως είναι οι κινητήριες δυνάμεις αυτής της δημιουργίας. Αρχή πάντων το Χάος, *ή τοι μὲν πρώτιστα Χάος γένηε*' (116), αυτός ο σκοτεινός και αδιάγνωστος χώρος, χάσμα, κενό, «το τίποτα» είναι η αρχή κάθε δημιουργίας. Το ησιοδικό χάος βρίσκεται μεταξύ κοσμικών δυνάμεων είναι ένας χώρος μεταξύ Γής και Ουρανού, *γένοιτο χάσμα μεγ'* (700, 736). Αυτό το χάος είναι σκοτεινό ανεμοδαρμένο και υπάρχον.²¹ Σμίγοντας με το Χάος η Γαία γεννά όλες τις χαοτικές δυνάμεις του κόσμου, τον Τυφώνα (821) και τον Τάρταρο (822), δημιουργεί το σύμπαν γεννώντας το ίδιο και το διαφορετικό με αυτήν. Αυτά τα τερατώδη στοιχεία του Χάους ως στοιχεία δημιουργίας και έναρξης των όντων δεν θα τα αποχωριστεί ποτέ η αρχαιοελληνική σκέψη,²² τονίζει ο Κ. Καστοριάδης και αξιοποιεί τη ιδέα του Χάους στη φιλοσοφία και την τραγωδία θεωρώντας την «ως την κατάσταση ύβρεως των όντων» ικανή για δημιουργία και αναδημιουργία «εκ του μηδενός».²³

Ο κόσμος προέρχεται από τη μεγάλη μητέρα, αρχή των πάντων, *Γαι ευρύσθενος, πάντων έδος ασφαλές αιεί*, (Ησιόδ., *Θεο.*, 117). Είναι το βάθρο του κόσμου, ευρυσθενής ως ορίζοντας, η πρωταρχική σκηνή των πάντων, *γη πάντων* (736) πελώρια, *Γαία πελώρη* (173) χθόνια και άπειρη, *κλείνην χθόνια, επ' άπειρονα γαίαν* (187), γεννά το πέλαγος που δεν κενώνεται, *ή δε και ατρύγετον πέλαγος τέκεν* (131) γεννά αιωνίως. Μητέρα κυρίαρχη, υπερδύναμη θεά, γεννά και θάβει παιδιά αιωνίως. Ο Ουρανός υιός και σύζυγος μαζί, *πάντας αποκρύπτασκε*, (157) κρύβει παιδιά μέσα στη Γαία-γη, άραγε σκοτώνοντάς τα; Η Γαία-γη δεν άντεχε το βάρος τόσων σκοτωμένων εντός της, *η δ' εντός στεναχίζετο Γαία πελώρη στενομένη* (159)– όπως και στον Τρωϊκό πόλεμο μας λέει ο Όμηρος–²⁴ επινοεί

¹⁸ Stella Georgoudi, «Gaia/Ge. Entre mythe, culte et idéologie», *Myth. and Symbol I. Symbolic phenomena in ancient Greek culture*, Bergen, S. Des Bouvrie, 2002, σ. 113-134.

¹⁹ Georgoudi, *ό.π.*, σ. 116. Επίσης Violaine Sebillotte-Cuchet, «La terre-mère: une lecture par le genre et la rhétorique patriotique», *Kernos* 18 (2005) (<http://kernos.revues.org/>, 17 Σεπτεμβρίου 2014).

²⁰ Ησιόδος *Θεογονία*, εισαγ.-μτφρ. Π. Λεκατσάς, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

²¹ Kirk – Raven – Schofield, *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, σ. 49-59.

²² Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία και η σημασία της για μας σήμερα*,

Ύψιλον, Αθήνα 1986, σ. 20-21. «Ο νόμος της υπάρξεως του είναι νόμος γενέσεως και φθοράς επιστροφής στο χάος και αναδημιουργία του κόσμου από το Χάος».

²³ Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, μτφρ. Σ. Χαλκιάς – Γ. Σπανιδάκης – Γ. Σπανιδάκη, Κέδρος, Αθήνα 2019. Θεμελιακή αντίληψη του Κ. Καστοριάδη στο έργο του αποτελεί η ιδέα του Χάους και της δημιουργίας εκ του μηδενός.

²⁴ Επίσης και Ομήρου *Ιλιάδα φ.*, 220 και *Οδύσσεια η.*, 6. Η Γαία στενάζει βαθιά από τους σκοτωμένους που δέχεται από τον τρωϊκό πόλεμο.

δόλια και κακή τέχνη *δολίην δε κακὴν τ' εφράσασατο τέχνην* (160) και σχεδιάζει τον ευνουχισμό του Ουρανού. Αυτή η πρώτη μεγάλη μητέρα εφευρίσκει τέχνες και εγκαινιάζει δύο στοιχεία στον κόσμο αλλά και στη μητρική φύση: την τέχνη του δόλου *δολίην*, (159) και το φόνο. Από αυτό το πρώτο έγκλημα του κόσμου όσες σταγόνες αίμα έπεσαν πάνω στη γη, *πάσας δέξατο Γαία περιπλομών δ' ενιαυτών γείνατ' Ερινύς*, (184-5) γεννιόνται οι Ερινύες –οι υπέρμαχες δυνάμεις της μητρότητας– οι οποίες καταδιώκουν ανελέητα όσους δε σέβονται το δίκαιό τους. Από το ίδιο έγκλημα η Γαία-γη, ενσαρκώνοντας στην κυριολεξία το βάθος των γιγάντιων φυσικών δυνάμεων γεννά *τους κρατερούς μεγάλους τε Γίγαντας* (185). Ο ευνουχισμός του Ουρανού είναι ολέθριος γεννά τις Ερινύες, τους Γίγαντες και τις Μελίες Νύμφες (186), την Αφροδίτη (195). Αυτό το πρώτο έγκλημα στον κόσμο μεταδίδει τα στοιχεία του στα επόμενα εγκλήματα της ανθρωπότητας. Όποιος κατέχει τη μητέρα έχει και την εξουσία του κόσμου και της πόλης του ή μάχεται για αυτήν: Κρόνος, Δίας, Ορέστης Οιδίποδας, Διόνυσος. Η αιματηρή επίθεση αναμορφώνει τις γιγάντιες δυνάμεις της φύσης και του ανθρώπου, κυριαρχεί επ' αυτών. Αυτό αναπαριστάται στην αρχαία τραγωδία.

Πρώιμα εξάλλου ο J.-P. Vernant²⁵ επισημαίνει ότι η Γαία έχει άμεση αιμομιτική σχέση με τον γιο της τον Ουρανό, αφού ο Ουρανός γεννήθηκε από τη Γαία ως το διπλό και αντίθετό της. Είναι η μόνη, η οποία διπλασιάζει το ένα και το ευνουχίζει αργότερα. Προσωποποιεί το *μητρός λέκτρον* (Σοφ. *Οιδ. τύρ.*, 975) όπως και ο σοφόκλειος Οιδίποδας παντρεύεται τη μάνα του με ολέθρια κατάληξη, μήπως επαναλαμβάνοντας και αυτός την ίδια πεπατημένη μυθική οδό του Κρόνου και του Δία; Ο Anzieu²⁶ ψυχαναλυτικά μιλώντας αναρωτιέται μήπως το όνειρο της ένωσης με τη μάνα, δηλαδή τη μάνα-γη που γεννά τα πάντα και σημαίνει πολλαπλά, άλλοτε το θάνατο (τη μοίρα όλων των παιδιών της Γαίας εκτός του Κρόνου) και άλλοτε τη εξουσία (Κρόνος, Δίας, Οιδίποδας) δίδεται ως αρχή που διέπει τον κόσμο;

Τα παιδιά της Γαίας είναι παιδιά ενός *ατασθάλου πατρός* (164) που κάνει ανόσια έργα *μήσατο έργα* (172). Η μητέρα στον Ησιόδο ερμηνεύει τον πατρικό ρόλο, υπαγορεύοντας τη σχέση με τον πατέρα. Ο πατέρας αυτός είναι ο πατέρας Θεών και ανθρώπων: Κρόνου, Δία, Οιδίποδα, Ίωνα, Διόνυσου, Ορέστη. Με τον ίδιο τρόπο οι μητέρες στη *Θεογονία* του Ησιόδου διατηρούν μια αλληλουχία που μας οδηγεί από την απόλυτη μητρότητα της Γαίας, της Ρέας, της Ήρας στο μητρικό πένθος της Δήμητρας και της Περσεφόνης άρα στη θνητότητά μας.²⁷ Υπάρχουν συνδέσεις από τη χθόνια και υπερβατική Γαία, στη μηχανή της Ρέας, από τις πανουργίες της Ήρας στο πένθος της Θεάς Δήμητρας –ίσως στα φαντά-

²⁵ Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Nâquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Στέλλα Γεωργούδη, τόμ. 1, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1985, σ. 101.

²⁶ Didier Anzieu, «Edepe avant le complexe où de l'interprétation psychanalytique des mythes», *Psychoanalyse et culture grecque*, D. Anzieu, F. Cara-

panos, J. Gillibert, A. Green, N. Nicolaidis, A. Potamianou, Les Belles Lettres, Paris 1980, σ. 10-16.

²⁷ Vinciane Pirenne-Delforce, «La maternité des déesses grecque et les déesses-mères: entre mythe, rite et fantasme» *CLIO. Histoire, femmes et sociétés, Maternités*, 21 (2005), σ. 2-5.

σματα της μητρότητας²⁸ θα έλεγε μια ψυχαναλυτική παρατήρηση²⁹ και αυτές οι συνδέσεις μας οδηγούν στη διαπίστωση, ότι το τραγικό στοιχείο στήνεται στην επανάληψη ενός φαύλου κύκλου από τη μυθολογία. Η επανάληψη του φαύλου κύκλου αίματος οδηγεί τις εξελίξεις και ο ήρωας διαθέτει ένα αίτημα κοινό: την αποφυγή της επανάληψης του ίδιου συμπτώματος, του ίδιου πεπρωμένου. Στην τραγωδία και στην πόλη σπάει το πεπρωμένο. Δεν υπάρχει ο μύθος του καθορισμένου, του ίδιου ή, και αν υπάρχει, τώρα θα εξεταστεί εκ νέου. Αυτό ακριβώς περιγράφεται στην τραγική σκηνή, οι επιπτώσεις της ελεύθερης επιλογής από το μύθο και μετά. Η έξοδος του φαύλου κύκλου μας φέρνει αντιμέτωπους με την τραγική επιλογή «να πράξεις αλλιώς», δοκιμάζοντας τις σημασίες «του να είσαι ελεύθερος» με ολέθριο τρόπο.

Ο Ησίοδος στην κοσμογονία του (116-616) δίδει ονόματα στα στοιχεία του κόσμου. Η ζωή κερδίζεται από μια εσοχή, ένα χάσμα και καταστρέφεται από τη θέληση για εξουσία. Η ονοματολογία του πατρός συμπορεύεται με την ψυχική αναζήτηση του ήρωα προκειμένου να βρει τη μοίρα του, την ταυτότητά του, τον εαυτό του: Οιδίπους, Ίων, Διόνυσος, Ορέστης. Η Γαία είναι αυτή που κρύβει, *κρύψασα λόχω* (174), μια ιδιότητα που τη συναντάμε στην Κρέουσα και στην Ιοκάστη αλλά και στη γενεαλογία των Ολύμπιων μητρικών θεοτήτων, τη Ρέα, την Ήρα, την Θέτις. Όπως επίσης, αυτή η Γαία είναι η *μειρών φιλότητας*, (177) διαφυλάσσει τη φιλότητα, είναι υπέρμαχη της αγάπης, μια ιδιότητα που παραμένει κρυμμένη ως αίτημα σε όλες τις τραγικές μητρικές μορφές. Η Γαία ως βάθρο του κόσμου είναι ακλόνητη, παντοδύναμη, ονοματοποιεί τον κόσμο, υπερβάλλει σε ζήλο στην ανατροφή των παιδιών, γεννά το ίδιο και το διαφορετικό, εσωκλείει το Χάος, σχεδιάζει το έγκλημα.

Στην ιστορία των θρησκειών η Μητέρα-γη παντού λατρεύεται: Γαία, Ρέα, Ήρα, αλλά κυρίως Περσεφόνη και Δήμητρα. Μέσα από το λατρευτικό ιστορικό που τις ακολουθεί γεννιέται το θεατρικό και στοχαστικό στοιχείο των μητρικών μορφών. Αυτή η Γη έχει τα εξής: παράδοξα, δεν νοείται ως απλή μητέρα, αλλά ως αρχέγονη μητέρα-Γαία που έχει προφητικά και θρησκευτικά στοιχεία. Συχνά εκλαμβάνεται με θεϊκή δύναμη αρχαϊκή, αλλά και με πολιτειακή διάσταση.³⁰ Οι γιορτές στην Ελευσίνα αυτή τη μίμηση εορτάζουν και τιμούν: τη νοσταλγία της μεγάλης Θεάς Δήμητρας που ταυτίζεται με τη Γαία, επικοινωνεί με τον κάτω κόσμο των νεκρών, άλλοτε στέλνοντας παιδιά εκεί, και άλλοτε πενθώντας αιώνια ως την απώλεια της κόρης, των χαμένων παιδιών, πολιτών/οπλιτών/ηρώων της πόλης. Τα Θεσμοφόρια και τα Ελευσίνια είναι γυναικείες εορτές που στηρίζουν

²⁸ Georgia Pantoula-Kafchitsas, «Les fantômes de maternité dans la transplantation d'organes», *Cliniques Méditerranéennes, L'Imposture dans le siècle, CLIO*, σφ. 81, 2010/1, σ. 199-207, <http://clio.revues.org>, 17-9-2014.

²⁹ Παναγιώτης Σακελλαρόπουλος, «Αρχαϊκή Μητέρα: Μυθολογία και βασικές ψυχαναλυτικές έννοιες», *Ψυχοτροπική* 14, Αθήνα 2003, σ. 27-45.

³⁰ Georgoudi, «Gaia/Ge. Entre mythe, culte et idéologie», σ. 114· η ίδια, «Bachofen, le matriarcat et le monde antique. Réflexion sur la création d'un mythe», G. Duby – M. Perrot (επιμ.), *Histoire des femmes, L'Antiquité*, Paris 1991, σ. 77-491.

τη δημοκρατία αφού η συμμετοχή και το εορταστικό βίωμα στην αναπαράσταση της χαμένης κόρης, της αντιστροφής των ρόλων, του δόλου και του παιχνιδιού εισάγουν στη θεατρική σκηνή το ρητορικό διάλογο καθορίζοντας τελικά τη ρίζα της γέννησης του θεάτρου αλλά και της δημοκρατίας.³¹

Η κοσμογονία του Πλάτωνα στον *Τίμαιο* ξεπηδά επίσης από μητρικά στοιχεία. Η πλατωνική Χώρα³² συγγενεύει με τη μυθική σκέψη και τον ησιοδικό μύθο και εμφανίζεται ως αέναη γέννηση, ένα διαρκές *φύεσθαι* συμβάντων και μορφών, η ανάδυση του νέου, του μη καθορισμένου, του μη-προσδιορισμού του χώρου που υπερβαίνει τον Ορθό Λόγο. Πώς γεννήθηκε ο κόσμος; Πώς προβάλλει ο κόσμος μέσα από το Χάος; Τι υπήρχε όταν τίποτε δεν υπήρχε; Η πλατωνική Χώρα περιγράφει την Υποδοχή, ως ένα είδος γενέσεως και ανατροφής του κόσμου, *πάσης είναι γενέσεως υποδοχήν αυτήν οίον τιθήνη* (49a), ως εκμαγείο που κινείται και αναδιαμορφώνεται, *εκμαγείον γάρ φύσει παντί κείται* (50c) και ως μητέρα του γίνεσθαι *πανδεχής* (51a-b). Αυτή κρατά το αποτύπωμα του κόσμου, τις μιμήσεις των αιώνιων όντων, *των όντων αεί μιμήματα* (50c). Εσωκλείει το χάος αφού είναι είδος, *ανόρατον είδος, άμορφον, πανδεχές* (50a). Σε αυτόν τον χώρο *ανόρατον και άμορφον*, του σκοταδιού και των σκιών, εδρεύει η πλατωνική Χώρα. Ο χώρος του Χάους στον Ησιόδο είναι ανάλογος με το Έρεβος και τη Νύχτα (124). Ακόμα στον Πλάτωνα το σκοτάδι γεμίζει την κοιλότητα, εκμαγείο, υποδοχή (49a), χάσμα (51b). Χώρος απροσδιόριστος, της σκιάς, του άμορφου, του μη-σχήματος και του μη-όντος. Σε ένα ανάλογο τόπο αρχίζει το γεννοβόλημα της Γαίας μέσα στη Νύχτα, *ήλθε δ' νύκτ'*, (Ησιόδ., *Θεο.*, 176) και στη σκιά, *σκαυή* (179) επίσης παραμονεύει για το έγκλημά της. Η ποιητική αλληγορία συναντά τη φιλοσοφική έρευνα.

Στον *Τίμαιο* ο Πλάτων όταν μας μιλά για την *αρχή περί του παντός* (49a) αναφέρεται στη μητέρα ως δοχείο του κόσμου, *πιθάρι μήτρα αγγείο, καλούπι*. «Αυτή η παράξενη μητέρα η οποία παρέχει έδρα χωρίς να τίπτει» μας λέει ο Derrida,³³ είναι η μητέρα τροφός κάθε γενέσεως. Πρόκειται για έναν τόπο που συνενώνει τις έννοιες του «υπάρχειν και δίδοναι», δέχεται τη εικόνα του θηλυκού όντος, της μητέρας τροφού, αλλά και μας εισάγει στον τόπο *αεί περιφερόμενον* (49e, και 52a), έναν χώρο που μπορεί να είναι σχήμα, βίωμα, ιδέα. Η Υποδοχή είναι εκείνη που *δέχεται τε γάρ αεί τα πάντα* (50b-c), σταθερό εκμαγείο,

³¹ Τάσος Λιγνάδης, *Θεατρολογικά* 1, Χαρ. Μπούρας, Αθήνα 1992, σ. 78.

³² Πλάτων *Τίμαιος*, εισαγ.-σχόλια Βασίλης Κάλφας, Πόλις, Αθήνα 1999: «Η δυσπρόσιτη και δυσνόητη τούτη οντότητα του *Τίμαιου* ξεσήκωσε σειρά από σχόλια και διχωνομίες όχι μόνο μεταξύ των σχολιαστών μα και μεταξύ των φιλοσόφων. [...] Ο Derrida, ανακαλύπτει νύξεις σε χαρακτηριστικά της Χώρας σε όλο το κείμενο της προκαταρκτικής συζήτησης του διαλόγου πιστεύει πως η Χώρα παραπέμπει πάντοτε σε ένα χώρο κατειλημμένο, κατοικημένο, χώρο

πολιτικό (σ. 331). [...] Όταν ο Πλάτων μιλούσε για τη Χώρα είχε απόλυτα την επίγνωση του μη καθορισμένου, του μη προσδιορισμένου χαρακτήρα, του υπόβαθρου της ανθρώπινης κατηγοριακής σκέψης του χώρου, που υποβόσκει κάτω από τον ορθό λόγο, μιας πραγματικότητας που σφραγίζει και την ελλόγως προσεγγίσιμη φυσική πραγματικότητα (σ. 133-149).

³³ Jacques Derrida, *Χώρα*, μτφρ. Κατερίνα Κορομπίλη, επίμετρο Βάνα Νικολαΐδου-Κυριανίδου, Καρδαμίτσας, Αθήνα 2000, σ. 67.

εκμαγείον (50c) που κινεί και αναδιαμορφώνεται, φέρει το αποτύπωμα της εικόνας- ιδέας και των όντων. Μήπως η ουσία της Χώρας είναι η παντελής έλλειψη του Απειρού;³⁴ Μήπως είναι η αναγκαία προϋπόθεση για να κατανοήσουμε τους όρους της εικόνας, του παραδείγματος και της μίμησης; Μήπως πρόκειται για την πρώτη τακτοποίηση του Χάους, τα πρώτα ίχνη της τάξεως στο σύμπαν;³⁵ Δεδομένου, ότι υπάρχει ο υπαινιγμός ότι η «φιλοσοφία δεν μπορεί να μιλήσει φιλοσοφικά περί αυτού το οποίο ομοιάζει μόνο στη μητέρα»,³⁶ μήπως εδώ εδρεύει ο συμβολικός τόπος της ερμηνείας και της δημιουργίας;³⁷ Μήπως εδώ είναι ο τόπος της ανασύστασης του όντων, νοητών και μή;

Προχωρώντας ακόμα περισσότερο στον *Μενέξενο* του Πλάτωνα³⁸ εμφανίζεται η Ασπασία³⁹ να συγγράφει επικήδειους λόγους ως ασκήσεις ρητορικής, παρωδώντας τον επιτάφιο λόγο του Περικλή.⁴⁰ Εδώ (237b-c) αναλύεται η μητέρα-γη και θεωρείται ως τροφός που τρέφει τον κόσμο, *γὰρ ἐν τῷ τότε καὶ πρώτη τροφήν ἀνθρωπείαν*, όπως επίσης και οι μητέρες της πόλης.⁴¹ Η μητέρα εδώ μιμείται τη γη, *τίκτειν*, παρέχει τεκμήριο ανατροφής, *ἡ ἡμετέρα γῆ τε καὶ μήτηρ ἱκανὸν τεκμήριον παρέχεται*, αυθεντικότητας της καταγωγής του πολίτη, καθορίζει τη γενεαλογία των ανθρώπων. Παρέχει πολιτική ισότητα μέσα από την ισογονία και την ισονομία της κοινής καταγωγής, μετατρέποντας όλους τους πολίτες σε «γηγενείς» παιδιά της μιας μητέρας-γης, κάνοντας όλους τους πολίτες αδέρφια, *μιας μητρὸς πάντες ἀδελφοὶ φύντες* (*Μεν.*, 239a). Διατηρώντας τα φυσικά χαρακτηριστικά της στον *Μενέξενο* η μητέρα αυτή, τρέφει τη χώρα από τη μια, *τροφευμένους ὑπὸ μητρὸς τῆς χώρας* (*Μεν.*, 237b- 237c, 238), και από την άλλη καταγράφει τους νεκρούς στον επιτάφιο θρήνο για τους πολίτες που χάθηκαν ηρωικά. Στην ουσία η μητέρα ανατρέφει και διαπαιδαγωγεί τον Άλλον, πολίτη ήρωα της πόλης μέσω του πένθους της –μια ιδιότητα που κληροδοτείται από τη Μεγάλη μητέρα πενθούσα Θεά Δήμητρα ως στοιχείο της μυθικής ιστορίας της– εδώ στον *Μενέξενο* υπενθυμίζεται αυτός ο ρόλος αλλά και υπαγορεύεται στον *Επιτάφιο* του Περικλή,⁴² ως αποστολή. Το γυναικείο γένος –*γένος φιλότεκνον*– μέσα από το πένθος, την ταφή (των τέκνων της πόλης) λειτουργεί την καινούργια γέννηση, την ανάμνηση, την αθανασία, την αιώνια μνήμη⁴³ των πολιτών και παιδιών που χάθηκαν. Το οικείο πένθος γίνεται πένθος για ολόκληρη την πόλη και αποκτά αστικό πολιτικό χαρακτήρα. Στην *Πολιτεία* V 457b- V 416 d (III)⁴⁴ του

³⁴ Πλάτων *Τίμαιος*, σ. 423.

³⁵ Πλάτων *Τίμαιος*, σ. 433.

³⁶ Derrida, *Χώρα*, σ. 70.

³⁷ Derrida, *ό.π.*, σ. 15-71.

³⁸ Πλάτων *Μενέξενος*, πρόλ.- μτφρ.- επιμ. Κωνσταντίνος Αθανασάτος, Δαίδαλος-Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 2007.

³⁹ Nicole Loraux, «Aspasie, l' étrangère, l' intellectuelle», *CLIO* 13 (2001), σ. 17-42. Ακόμα για το ίδιο βλ. R. Clavaud, *Le Ménexène de Platon et la rhétorique de son temps*, Les Belles Lettres, Παρίσι 2010.

⁴⁰ Βασίλης Κάλφας, «Ο πλατωνικός διάλογος και η αττική κωμωδία» στον τόμο Γ. Ζωγραφίδης και Γ. Κουγουμπζάκης (επιμ.), *Αισθητική και τέχνη*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2008, σ. 123-137.

⁴¹ Ernoul, «Platon la mère, les mères après N. Loraux», σ. 1-9.

⁴² Θουκυδίδης *Ιστορία* II, (Τα γεγονότα από το 431 π.Χ. ως το 428 π.Χ.) *Επιτάφιος Περικλή*, 45, μτφρ. Α. Γεωργοπαπαδάκος, Κάκτος, Αθήνα 1994.

⁴³ Loraux, *Les mères en deuil*, σ. 42-43.

⁴⁴ Πλάτων, *Πολιτεία*, I, II, πρόλ. Ε. Παπανούτσος, εισαγ.-μτφρ.-σχ. Ι. Γρυπάρης – Ι. Ζαχα-

Πλάτωνα επιπλέον, οι μητέρες παραλληλίζονται με τους φύλακες της πολιτείας. Εδώ, η μητρότητα δημιουργεί κοινότητα και την υπερασπίζεται. Έτσι η μητέρα Γαία πέρα από το φυσικό της ρόλο εκείνο της δημιουργίας και της τροφού αποκτά υπόσταση διανοητική, πολιτική και ή ανατρέφει τον πολίτη, ή θρηνεί το χαμό του, διαφυλάσσοντας την αιώνια μνήμη για τους ήρωες πολίτες / παιδιά της.⁴⁵

Η φιλοσοφία συνοδοιπορεί με την τραγωδία διαφυλάσσοντας υψηλή θέση στο μητρικό στοιχείο. Οι μητέρες επικαλούνται τη μητέρα του ηιοδικού μύθου⁴⁶ πολλές φορές στην τραγωδία –όμως μετά τα ομηρικά έπη–⁴⁷ όταν λέμε Γαία-γη δεν εννοούμε μόνο τον μύθο και τις επενδύσεις του στο χρόνο, δεν πρόκειται για μια απλή μυθολογική ή θρησκευτική αναφορά προς τη Γαία αλλά μεγαθύνεται και σημαίνει την πατρίδα.⁴⁸ Η γη ως «γη τε και μήτηρ»⁴⁹ παραπέμπει στην πατρίδα και στην ηρωική προάσπισή της.

Στους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου⁵⁰ η Γαία-γη⁵¹ έχει πολιτικό χαρακτήρα, γιατί είναι αυτή που ανατρέφει πολίτες-παιδιά, *υφ' επταπύλω Θήβη, Καδμυῖδη γαίη, (Αισχ., Επτά επί Θήβας, 18)*, όπως επίσης είναι χώρα / πατρίδα και μητέρα / τροφός μαζί, *γη τε μητρί, φιλάτη τροφώ· (16) πατρίς τε γαία (585) γη των πατεράδων, αλλά και πατρίδα-πόλη, πόλιν πατρώων (584)*. Ο Ετεοκλής θεωρεί τον Δία και τη γη, πολιούχους της πόλης, *ω Ζεύ και Γη πολισσούχοι θεοί (69-71)* και τους παρακαλεί να μην επιτρέψουν το ξεριζωμά της (*εκθαμνίστηκε, 71*). Η διεκδίκηση της πόλης ως τόπος και ως πατρίδα, *γαίαις πέδον (304)* είναι κυρίαρχη και αποδίδεται μέσα από τις αφηγήσεις των μύθων του Ησιόδου. Οι ασπίδες των πολεμιστών που πολιορκούν την πόλη εικονίζουν τις μυθικές γεννήσεις του Τυφώνα, (511) της Σφίγγας (541) και των κατορθωμάτων της χθόνιας γης, θυμίζοντας τις πολεμικές τους αρετές. Όποιος επιθυμεί να αποκτήσει την πόλη θα πληρώσει το χρέος του στη γη που τον ανάθρεψε, *θανών τροφεία πληρώσει χθονί (477)*. Οι ήρωες βγαίνουν από το *μητροθεν σκότος (655)* –γεννιούνται μέσα από το σκοτάδι– μάχονται για τη σωτηρία της χώρα τους. Η πόλις σώζεται, *σέσωσται (820)* αλλά εκείνοι πεθαίνουν, πληρώνοντας βαρύ φόρο τιμής, το αίμα των αλληλοσκοτωμένων αδελφών, *πέπωκεν αίμα γαι υπ' αλλήλων φόνω (822)*. Παρόλα αυτά η αναζήτηση της πατρίδας-γης δεν τελειώνει εδώ. Το ταξίδι της επιστροφής στην αγκαλιά της γης απαιτεί ταφικό μνημείο και η μοιρασιά των πατρικών τάφων, *τάφων πατρώα λαχαί (914)* ανοίγει μια νέα διαμάχη. Αυτοί

ρόπουλος, Αθήνα 1983, (*ημείς δε τούτους τους γηγενείς σπλίσαντες προάγωμεν*, 3. 414 ε).

⁴⁵ Loraux, *Les mères en deuil*, σ. 62-64. Σχετικά με τα ζητήματα της λήθης και της ανάμνησης βλ. Loraux, *Η διχασμένη πόλη. Η λήθη στη μνήμη της Αθήνας*, ιδιαίτερα το κεφάλαιο «Η πολιτική των αδελφών», σ. 277-325.

⁴⁶ Jean Rudhardt, «De la maternité chez les déesses grecques», *Revue de l'Histoire des Religions*, Paris 1990, σ. 367-388.

⁴⁷ *Ομήρον Οδύσσεια θ 555, (εἰπέ δε μοι γαίαν τε· τα την δήμον τε πόλιν τε)* αλλά και στην *Ιλι-*

άδα I XII, 243· XV, 494-499· XVII, 157· XXIV, 500.

⁴⁸ Sebillotte-Cuchet, «La Terre-mère: une lecture par le genre et la rhétorique patriotique», σ. 203-218.

⁴⁹ Loraux, «Pourquoi les mères grecques imitent-elles à ce qu'on dit la terre?», σ. 165.

⁵⁰ *Αισχύλου Προμηθέας Δεσμώτης, Επτά επί Θήβαις*, μτφρ. Ι. Γουπάρης, Εστία Αθήνα 1999.

⁵¹ Violaine Sebillotte-Guche, «Ville et terre-patrie: *Les Sept contre Thèbes* d' Eschyle», *Histoire urbaine* 2004/2, αρ. 10, σ. 1-25.

που υπεράσπισαν την πατρίδα –ο Ετεοκλής– θα λάβουν τιμές, επ’ ευνοία χθονός θάπτει έδοξε γη φίλαις (1011-1012) ενώ όποιος την πολιορκήσε –ο Πολυνείκης– θα μείνει άταφος. Η ταφή επιτρέπει την επιστροφή στην αγκαλιά της μάνας-γης-πατρίδας και είναι τιμή, αλλά και συνδέει μέσω του πένθους τη διαφύλαξη της μνήμης των ηρώων της πόλης.

Η επίκληση της Γαίας στον Προμηθέα Δεσμώτη, έρχεται ως ομολογία και αναγνώριση πως η Γαία έχει πολλά ονόματα αλλά μία μορφή, εμοί δε μήτηρ ονχ άπαξ μόνον Θέμις, και Γαία, πολλών ονομάτων μορφή μια, (211-213) αλλά και ως προτροπή προς τον ήρωα να πράξει με δόλω (215), όπως ο Δίας στον Κρόνο και όπως ο Κρόνος στον Ουρανό. Από εδώ και στο εξής, η συνέχεια της ζωής στηρίζεται στον δόλο και στην τεχνική, όχι στη βία. Πάσαι τέχνηαι βροτοίοισιν εκ Προμηθέως (506) μας λέει ο Αισχύλος και τελικά αυτή η τέχνη είναι κληρονομιά της μητέρας Γαίας. Όπως εκείνη γεννά μέσα της τον αδάμαντο μέγα δρέπανον (Ησιόδ., Θεο., 162) για να σώσει τα παιδιά της από τον τρομερό πατέρα, έτσι και ο Προμηθέας αυτή την ιδιότητα αποκαλύπτει, ένερθε δε χθονός κεκρυμμέν’ ανθρώποισιν ωφελήματα χαλκόν σίδηρον αργυρόν χρυσόν (Αισχ., Προμ., 500-501) για να διασώσει την ανθρωπότητα.

Συνεχίζοντας την έρευνά μας στην Ορέστεια⁵² του Αισχύλου ο χορός στις Χοηφόρους από τους πρώτους κίολας στίχους (40-46) επικαλείται τη Γαία, ιώ γαία μαία, μωμένα μ’ άλλει δύσθεος γύνα φόβου (45) και το αίμα που ρούφηξε η γη, αίματ’ εκποθένθ’ υπό χθονός τροφού (66) από τον φόνο του Αγαμέμνονα. Είμαστε στο περιβάλλον της χθόνιας και δολοφονικής μητρότητας, της κυριαρχίας του αίματος, της ενοχής και της εκδίκησης. Σε αυτό το περιβάλλον ο χθόνιος Ερμής (125) μεταφέρει τα αιτήματα της Ηλέκτρας από τον πάνω κόσμο στον κάτω κόσμο των νεκρών. Το αίτημά της αφορά την υπεράσπιση της πατρίδας, πατρώων δωμάτων καθώς και της γης που τους ανάθρεψε, γαίαν αυτήν ή τα πάντα τίκτεται θρέψασα (126). Η Γαία θεωρείται σύμμαχος του δικαίου της πατρίδας, συν θεοίς και γήν και δίκην νικηφόροι (148) και η Ηλέκτρα ζητώντας το δίκιο της την επικαλείται απευθείας, κλύτε δε Γά χθονίων τε τιμαί (398) στέλνοντας της, χρές και παρακλήσεις μαζί. Ενώ ο Ορέστης επικαλείται τη γη και τους νεκρούς της (τον πατέρα του Αγαμέμνονα) να σηκωθούν για να εποπτεύσουν τη μάχη, ω γαί, άνεστ μοι πάτερ’ εποπτεύσαι μάχην (489). Από την άλλη είμαστε αντιμέτωποι με το αβυσσαλέο δίκαιο μιας άλλης μοχθηρής μητέρας της Κλυταιμνήστρας η οποία διαθέτει νου ξακουστής Ερινύας, βυσσόφρων Ερινύς (651) ονειρεύεται ότι γεννάει και αυτή φίδι, τεκείν δράκοντ’ (527), όπως η Γαία την Έχιδνα (Ησιόδ. Θεο., 297) σκοτώνει τον άντρα της τον Αγαμέμνονα, όπως και η Γαία τον Ουρανό, υπερασπίζεται το θάνατο του παιδιού της –της Ιφιγένειας– όπως έκανε η Δήμητρα για την Περσεφόνη και η Γαία για τα δικά της παιδιά.

Συνεχίζοντας στην Ορέστεια του Αισχύλου, οι Ευμενίδες ξεκινούν με την προσευχή της Προφήτιδος προς τη μεγάλη Θεά την πρωτομάντιν Γαίαν (Αισχ.,

⁵² Αισχύλου Ορέστεια, μτφρ. Κ. Χ. Μύρης, Εστία, Αθήνα 1988.

Ευμ., 1- 20). Μέσα στο ναό του Απόλλωνα ο Ορέστης ικέτης καταδιώκεται από τις Ερινύες, ένα κοπάδι γυναικών τερατώδες, *θαυμαστός λόχος γυναικών* (46). Η Κλυταμνήστρα έχει ατμιστεί και οι Ερινύες ζητούν εκδίκηση, απειλούν να μολύνουν το χώμα της Αθήνας *εν γὰ τάδε, φεν, ἰὼν ἰὼν αντιπενθή μεθείσα καρδίας, σταλαγμὸν χθονὶ ἄφορον* (781-782),⁵³ εκεί έχει μεταφερθεί η δράση μετά την αναχώρηση του Ορέστη από το δελφικό ιερό και την εκδίωξή του από τις Ερινύες. Εδώ όμως η πόλη-πατρίδα προστατεύεται από τη Θεά Αθηνά, *δε μηδὲ τήϊδε γῆ / βαρὺν κότον σκήψητε* (800).⁵⁴ Οι Ερινύες επιδιώκουν να επαναφέρουν το Χάος, το αίμα και το έγκλημα, προασπίζοντας ένα χώρο ιδεατό και φαντασιακό της μητρότητας και της Γαίας. Μήπως η πόλη κτίζεται πάνω σε ένα τέτοιο χώρο; Ο Χορός των Ερινύων επικαλείται τις αρχαϊκές θεές, *παλαιόφρονα κατὰ τε γὰν οικεῖν* (872) και τη νύχτα Μητέρα του σκότους *ἄιε μάτερ Νύξ* (321, 843, 876), γίνεται απειλητικός επιφέροντας το Χάος επί σκηνής. Εκεί στο σκοτάδι –όπως και στη *Θεογονία* του Ησίοδου– μια νέα γέννηση εκκολάπτεται και αυτή είναι η Αθηναϊκή Δημοκρατία. Η Αθηνά μετατρέπει τις Ερινύες σε Ευμενίδες και τις τοποθετεί στο ιερό του Ερεχθῆος, *δόμοις Ερεχθῆως*, (855) προτείνοντας τους να κατοικήσουν σε μια χώρα *θεάρεστη, εν τιμωμένην χώρας μετασχεῖν τήσδε θεοφιλεστάτης* (869), όπου η αφθονία της γης, *καρπὸν τε γαίας*, (906) θα εγγυάται ένα γένος χωρίς πένθος *ἀπένθητον γένος* (912). Η αρχαϊκή Γαία και οι απόγονοι της αποκτούν χώρα, τόπο, πατρίδα και η μετάβαση από το μύθο στο λόγο στηρίζει τη δημοκρατία, έτσι επιβεβαιώνεται η υπόθεση της Ν. Loraux⁵⁵ πως «όταν σκεφτόμαστε τη *Θεογονία* κερδίζουμε μεγαλύτερη γνώση για την Αθηναϊκή πόλη».

Την επιστροφή των Ερινύων έχουμε και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή⁵⁶ όταν στο σπίτι κατοικούν *ὡς δίδυμαν Ερινύαν* (Σοφ., *Ηλ.*, 1080-81) η Κλυταμνήστρα και ο Αίγισθος. Η Ηλέκτρα γίνεται θύμα και ὄργανο των Ερινύων⁵⁷ και απαιτεί το αίμα να πληρώνεται με αίμα (1386-1388). Στην ουσία η διαφωνία της Ηλέκτρας και της Κλυταμνήστρας αφορά την πλήρη ταύτισή τους, δεν ξεχνούν ποτέ, οδηγούνται και οι δύο από το πάθος τους, ως Ερινύες, προορισμένες να γεννούν πολέμους, την Άτη, *τίκτειν σ' ἄταν ἄταις* (235). Όπως και η Γαία γέννησε τους πολεμοχαρούς Κύνκλωπες (Ησιόδ., *Θεο.*, 139) και τους Τιτάνες και όπως η Νύχτα μόνη της γεννά την *έρις* (226) τις *Μάχες* (228) και το *Νεῖκος* (229).

Αντιστοίχως στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή,⁵⁸ όταν ο Οιδίπους επιστρέφει ικέτης περιπλανώμενος *πλανήτην* (3), ο τόπος που πατά είναι ο κήπος των φοβερών Ευμενίδων, *ἄλσος ες τάνδ' αμαικακετάν κοράν* (127). Χώρος ιερός, άβατος, άθικτος και ακατοίκητος, ανήκει στις φοβερές θεές και θυγατέρες

⁵³ *Αισχύλον Ορέστεια*, «ρίχνοντας φαρμάκι πικρό χαμό θα σπείρω σε τούτη τη γη τη βαριά ν' αλαφρώσω την καρδιά μου».

⁵⁴ *Αισχύλον Ορέστεια*, «εσείς ξερνάτε στη γη μου τη βαριά σας οργή».

⁵⁵ Loraux, *Οι εμπειρίες των Τειρεσία*, σ. 223.

⁵⁶ Σοφοκλέους *Ηλέκτρα*, εισαγ.-μτφρ.-σχ. Κ. Ταμβάκης, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1978.

⁵⁷ Ελένη Παπάσογλου, *Το πρόσωπο του πένθους. Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Πόλις, Αθήνα 2014, σ. 91-103.

⁵⁸ Σοφοκλέους *Οιδίπους Τύραννος - Οιδίπους επί Κολωνώ*, εισαγ.-μτφρ.-σχ. Κ. Θρακιώτης, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988.

του Σκότους και της Γης, *άθικτος ουδ' οικητός αι γάρ έμφοβοι θεαί σφ' έχουσιν, Γής τε και Σκότου κόραι* (39-40). Η Αθήνα δέχεται τον πατροκτόνο, εξόριστο αιμομίκτη Οιδίποδα και αναγνωρίζει την ύπαρξη των χαστικών δυνάμεων. Ο εξευγενισμός των παθών περνά μέσα από τη συμφιλίωση των τρομερών δυνάμεων. Αυτός είναι ο αγώνας του πάσχοντος ήρωα αλλά και της δημοκρατίας.

Ενώ στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή⁵⁹ ο Χορός επικαλείται τη Γη, που εδώ ονομάζεται *ορεστέρα παμβώπι Γά*, τρέφει τους πάντες, είναι η μητέρα του θεού Δία, *μάτερ αυτού Διός* (393), η μακρινή μητέρα *μάτερ πόντν'* (395) και η μακαρία, *ιώ μάκαιρια* (400). Ο Φιλοκτήτης βρίσκεται εξορία σ' έναν τόπο ακατοίκητο που δεν βρίσκεται πουθενά, *ούτ' οικουμένην* (221). Ο τόπος αυτός, ίσως υπαινίσσεται την ουτοπία μιας πατρίδας που είχε πιστέψει και δεν κατοίκησε. Από εκεί νοσταλγεί την πατρίδα του, ποθεί τον πατέρα, θρηνεί τους μεγάλους ήρωες τον Αχιλλέα και τον Αίαντα, πάσχει από τις κακοφορμισμένες πληγές του σώματός του και παρακαλεί τη γη να τον δεχτεί νεκρό, *ω, γαία δέξαι θανάσιμον μόπως έχω* (819). Υποφέρει γιατί προκάλεσε *άλγος εκ θείας τύχης* (1326) πλησίασε το φίδι που φυλάει την Ακρόπολη των Αθηνών –τον *κρύφιο οικουρό όφι* (1328)– και τον δάγκωσε.⁶⁰ Πια να λυτρωθεί από τη νόσο και να αρχίσει το ταξίδι της επιστροφής στην πατρίδα πρέπει να πρώτα να νικήσει –σωματικά και ιδεολογικά– τον ίδιο του τον εαυτό. Ο Φιλοκτήτης θα αναγεννηθεί στη σπηλιά που έρπει επί δεκαετίας –όπως ο Εριχθόνιος και ο Ίων– και τα όπλα του θα γίνουν το κλειδί για την κατάκτηση της Τροίας. Ο ηρωισμός και η δόξα του αναγνωρίζονται από τους Αχαιούς –το στρατεύμα, το σώμα των ανδρών της μητέρας πατρίδας– αλλά και από έναν άλλον εκπρόσωπο των ανδρείων ηρώων της –τον από μηχανής θεό Ηρακλή– δηλαδή το *κλέος* της μητέρας όλων των θεών, της Ήρας.

Αναλόγως στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη⁶¹ η μητρική στοργή συμβαδίζει με την αγάπη για την πατρίδα (261-637) όταν η Ιοκάστη προσπαθεί να βρει ειρηνική λύση μεταξύ των αδελφών καλεί τον Πολυνείκη, που με στρατό πολιορκεί τη Θήβα, να συναντηθεί μπροστά της με τον Ετεοκλή. Το *φιλότεκνο γυναικείο γένος* (360) με εκπρόσωπο την Ιοκάστη βρίσκεται αντιμέτωπο με την εμφύλια διαιμάχη περί της πατρίδας, όπως και η Γαία βρέθηκε παρούσα στην αδελφοκτονία των γενών της. Εδώ, η Γαία μας ενημερώνει ο Τειρεσίας είναι *χθόνια χθών* (936), δεν ξεχνά το φόνο του δράκοντα-γιού της *ός γηγενεί δράκοντα τιμωρεί φόνον* (935) στην Καδμεία σπορά και απαιτεί αίμα στο αίμα για την εξιλίωση της, *σφαγέντα φόνιον αίμα γη δούναι χοάς* (933). Το *φάρμακον σωτηρίας* (893) για τη σωτηρία της πόλης είναι η θυσία του Μενοικέα. Ο οποίος πεθαίνοντας θα σώσει την πατρίδα, *θανών πατρών γαίαν εκώσσειεν* (947).⁶² Προσφέρει το αίμα του και το θάνατο του ως δώρο, *θανάτου δώρον* (1013), σώζει τη φήμη του, (994) ξεγελάει τον πατέρα του (991) απαλλάσσει την πατρίδα από κάθε νόσο, *νόσου δε*

⁵⁹ Σοφοκλέους *Φιλοκτήτης*, εισαγ.-σχ.-μτφρ Δ. Ρηγοπούλου, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

⁶⁰ Σχόλια Σοφοκλέους *Φιλοκτήτη*, στ. 194

⁶¹ Ευριπίδου *Φοίνισσαι*, μτφρ.-εισαγ.-σημ. Αθαν. Χ. Παπαχαρίση, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

⁶² Ευριπίδου *Φοίνισσαι* (*εμί και σώσω πόλιν / ψυχήν τε δώσω τήσδ' υπερθανείν χθονός*, θα πάω και θα σώσω τη χώρα και θα δώσω τη ζωή μου στο θάνατο γι' αυτόν εδώ τον τόπο, 997-998).

τήνδ' απαλλάξω χθόνα (1014) και ελευθερώνει την πόλη και πατρίδα του, ελευθερώσω γαίαν (1011). Υπερασπίζεται την πατρίδα και πράττει όπως οφείλει να κάνει κάθε αθηναίος πολίτης, γεννημένος σε τούτη τη γη –σπαρτός, ως τέκνο της γης (821)– δηλαδή αυτόχθων, εκ γαίας (1007). Έτσι το ηρωικό ήθος του γίνεται παράδειγμα για κάθε πολίτη και η γη-Γαία ταυτίζεται με τη γη της πόλης⁶³ είναι η μητέρα τροφός που ανατρέφει πολίτες, αλλά και παράγει πολιτική παιδεία, μαθήματα ηρωικού ήθους.

Ενώ στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη⁶⁴ από τον πρώτο κιόλας στίχο έχουμε απευθείας αναφορά στη γη του Άργους, *ω γης παλαιόν Άργος* (1) παράλληλα με την ανάμνηση της Κλυταμνήστρας που σκοτώνει τον άντρα της με δόλο (9). Εδώ η μητέρα –μας λέει η Ηλέκτρα– μοιάζει με όλεθρο καταστρεπτικό λοιμό που διώχνει τα παιδιά της από το σπίτι, *ω γάρ πανώλης Τυνδαρίς μήτηρ εμέ / εξέβαλέ μ' οίκων* (60-61), όπως είχε κάνει η Ιοκάστη (*Οιδίπους τύραννος*) και η Κρέουσα (*Ιων*), η κάθε μία για διαφορετικούς λόγους έδιωξαν τα παιδιά τους εκτός οίκου. Η Κλυταμνήστρα ονομάζεται *πανώλεθρος μήτηρ* (87) γιατί σκορπά το θάνατο και γιατί θρηνεί αιωνίως το παιδί της Ιφιγένεια, *αντί παιδός ήν απώλεσα* (1002). Ο Ορέστης βρίσκεται κρυμμένος στη γη, *ει κρυπτόν ες γήν* (525) έτσι σχετίζεται με τη γη, την πατρίδα του όταν γεννιέται ηρωικά μέσα από αυτήν και την υπερασπίζει. Πριν αρχίσουν οι δολοφονίες, χτυπούν τη γη με τα χέρια –Ηλέκτρα και Ορέστης– επικοινωνούν με τους νεκρούς του κάτω κόσμου, το νεκρό πατέρα, ζητώντας τη βοήθειά του όπως και τη συνδρομή της Γής, *σν τω κάτω γης ανοσιώς οικιών πάτερ / και Γαί' άννασσα, χείρας ή δίδωμ' εμάς* (677-678). Η έξοδος από το σκοτάδι έρχεται μετά τους φόνους της Κλυταμνήστρας και του Αίγισθου. Η Ηλέκτρα βλέπει επιτέλους το φως του Ήλιου στη νύχτα που υπήρχε στην πατρίδα της, *ω φέγγος [...] ω γαία και νύξ ήν εδεοκόμην πάρος* (867). Μια νέα πατρίδα θα γεννηθεί στο φως –αυτό μας αναγγέλλουν οι Διόσκουροι– με τις Ερινύες να επιστρέφουν εκεί που ανήκουν, στο χάσμα της γης, *χάσμα δύσσονται χθονός* (1271) παρέχοντας την κάθαρση ή τη λύτρωση των παθών.

Ακόμα στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη⁶⁵ η Εκάβη αναφέρεται στη Γη ως τροφό των παιδιών της, *ώ γα τρόφμε των εμών τέκνων*, (1301) και όταν αποχαιρετά την Τροία ομοιάζει τον εαυτό της με την έρημη πόλη της Τροίας, *ω τέκν', ερημοπόλις μάτηρ απολείπεται νμών* (603). Οι μητέρες ομοιάζουν στη γη, την πατρίδα όταν αναπαριστούν τη μυθική Γαία. Η πόλη γκρεμίζεται μόνο όταν αποχωρών οι μητέρες και τελικά ο θάνατος στην Τροία διδάσκει τον ωραίο θάνατο για την πόλη της Αθήνας.⁶⁶

Στη *Μήδεια* του Ευριπίδη⁶⁷ οι επικλήσεις στη Γαία σχετίζονται με την εξορία της Μήδειας. Η εξορία την οδηγεί στην αναζήτηση ενός ασύλου και σωτήριου

⁶³ Georgoudi, «Gaia/Ge. Entre mythe, culte et idéologie», σ. 120.

⁶⁴ Ευριπίδου *Ηλέκτρα*, μτφρ.-εισαγ.-σχ. Χ. Αθ. Μπάλλας, Παπαδήμας, Αθήνα 1997.

⁶⁵ *Ευριπίδου Τρωάδες*, μτφρ.-πρόλ. Ερρίκος Μπελιές, Πατάκης, Αθήνα 1998.

⁶⁶ Nicole Loraux, «Mourir devant Troie tomber

pour Athènes: de la gloire du héros a l' idée de la cité», *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Sous la direction de G. Gnoli et J.-P. Vernant, Cambridge University Press Editions de la Maison des Sciences de l' Homme, Paris 1990, σ. 27-44.

⁶⁷ *Ευριπίδου Μήδεια*, εισαγ. D. L. Page, μτφρ. Γ. Πατρομανωλάκης, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1990.

τόπου, μιας πατρίδας-γης, *τίνα προς ξενία ή δόμον ή χθόνα σωτηρία κακών* (358). Ο Χορός επικαλείται τους θεούς για βοήθεια, *ω Ζεν και γα και φως* (148), όταν ο Κρέων αναγγέλλει την εξορία ως μια έξοδο εκτός των ορίων της χώρας και της γης, *γαίας τερμόνων έξω βάλων* (276). Η Μήδεια εξορίζεται από τον Κρέοντα και βρίσκεται *γης εκβαλόντι* (373), *άπολις* (644) χωρίς πατρίδα. Αυτό είναι που την κάνει δυστυχή, *επί δε ξένα ναιεις χθονί* (435) να ζει σε ξένη χώρα. Σε αυτόν τον δρόμο της αμηχανίας, (*αμηχανίας*, 645) εύχονται να μην βρεθούν ποτέ οι Κορίνθιες γυναίκες, γιατί δεν υπάρχει μεγαλύτερος πόνος από τη στέρηση της πατρίδας, *μόχθων δ' ουκ άλλος ύπερθεν ή γας πατριάς στέρεσθαι* (650-51). Ακόμα και όταν βρεθεί ο τόπος της αποδοχής – η Αθήνα – η Μήδεια ορκίζει τον Αιγέα στη γη και τον πατέρα της τον Ήλιο, *όμνν πέδον Γης, πατέρα θ' Ήλιον πατρός μου* (746). Αυτός ο όρκος παρέχει ασφάλεια αφού συμμετέχει η Γαία. Όπως επίσης τη στιγμή της παιδοκτονίας ο Χορός καλεί τη Γαία και το φως, *ω Γα τε και παμφαής ακτίς Αελίον* (1251) για να αποδιώξει από το σπίτι τη φοβερή Ερινύα (1260) που λερώνει το χώμα της γης με τον θάνατο προσφιλών προσώπων. Η σωτηρία διαφαίνεται όταν η Μήδεια μετά την παιδοκτονία της, μιμείται τη γαία/γη, λέγοντας, εμείς τα σκοτώνουμε εμείς που τα βλαστήσαμε, *ημείς κτενούμεν, οίπερ εξεφύσαμε* (1240). Τα παιδιά της αποκτούν δική τους πόλη και οίκο, *ω τέκνα, σφών μεν έστι δη πόλις και δώμ'* (1221-22) όταν τα επιστρέφει στην αγκαλιά της Γης, θάβοντας τα με τα ίδια της τα χέρια, *επί σφας τήδ' εγώ θάψω χερί*, (1378) αλλά και όταν ιδρύει εορτές, παρέχοντας τους οριστικά πατρίδα, ρίζα και αιώνια μνήμη.

Συνεχίζοντας τις αναγνώσεις στον Ευριπίδη⁶⁸ στον *Ίωνα*, ο ήρωας αναζητά την καταγωγή του, ρωτώντας ποια είναι η μητέρα του, *εκ τίνος δε σοι πέφυκα μητρός* (539). Μάλιστα αναρωτιέται μήπως φύτρωσε και γεννήθηκε απευθείας από τη γη; *γής άω' εκπέφυκα μητρός;* (542). Η μητέρα του η Κρέουσα, κόρη του Ερεχθέα –βιασμένη από τον θεό Απόλλωνα, εγκαταλείπει το παιδί της– για να αποκαλύψει αργότερα τον τόπο της κρυφής γέννησης του ήρωα. Η Κρέουσα γέννησε τον Ίωνα σε μια σπηλιά όπως η Γαία γέννησε την Έχιδνα, *ενταύθα Γοργόν' έτεκε Γη, δεινόν τέρας* (989), ενώ παράλληλα παρουσιάζει τον μύθο του Εριχθόνιου τον πρώτο πρόγονο που έβγαλε η γη των Αθηνών, *όν πρώτον υμών πρόγονον εξάνηκε γη* (1000). Ο Ίων, ως έκθετο παιδί, *εξέθηκε δωμάτων* (344) και γεννημένο κρυφά από τον πατέρα του Απόλλωνα, *λάθρα πατρός* (340), όταν επαναπατριζεται είναι ένα παιδί χωρίς γονείς, χωρίς ταυτότητα σε μια εφηβεία διαρκείας και περιθωρίου ανακαλύπτει εκ νέου τον εαυτό του.

Η έκθεση και η αναγνώριση των Ερεχθειδών σημαίνει πολλαπλά.⁶⁹ Η απόθεση στη γη μπορεί να σημαίνει την άμεση και χθόνα επικοινωνία με τον τόπο / τη γη της γέννησης, ενώ η αναγνώριση δηλώνει την αποδοχή στο χώρο της πόλης. Στον *Ίωνα* η αναγνώριση της μητέρας παρέχει καταγωγή και πατρίδα, μάλιστα εδώ είναι και η χορηγός της αθηναϊκής ταυτότητας, παρέχει ρίζα, γενιά

⁶⁸ Ευριπίδων *Ίων*, μτφρ.-σχ. Ι. Σακαλής, Πατάκης, Αθήνα 2004.

⁶⁹ Loraux, *Τα τέκνα της Αθηνάς*, σ. 259.

και όνομα. Τα μητρικά σύμβολα βοηθούν στην αποκρυπτογράφηση και την αναγνώριση, *μητρός σύμβολ'* (1386) και αυτά τα σύμβολα μοιάζουν με τα σύμβολα του Εριχθονίου.⁷⁰ Τα μητρικά σπάργανα, το καλάθι, του Εριχθονίου⁷¹ οι χρυσοί όφεις, –οι αυτόχθονες που πετάγονται από τη γη, ως φίδια– το στεφάνι της ελιάς, όλα εξαρτήματα του αθηναϊκού συμβολισμού για την καταγωγή του Αθηναίου πολίτη, *εριχθονίου μιμήματα*, (1429), είναι γνωρίσματα της μητρικής προστάσιας⁷² και χαρίζουν στον ήρωα καταγωγή, τον αναδεικνύουν άξιο πολίτη της πόλης του. Τα στοιχεία της πρώτης μητρικής αγκαλιάς της Κρέουσας *ματερός σπάργαν'*, (918, 1489) λειτουργούν ως η χθόνια μήτρα της μητέρας/γαίας και εκφράζουν εδώ την επανάληψη της γέννησης. Αυτά νομομοποιούν το παιδί και το εισάγουν στην Εστία του οίκου, χθόνια και επικοινωνούσα διαρκώς με το κέντρο ολόκληρης της πόλης.⁷³ Κατά τη διάρκεια αυτής της αναγνώρισης η Κρέουσα μιλά για το πέρασμα από το σκοτάδι στο φως, όταν το σπίτι ολόκληρο γεννιέται πάλι από τη γη, *γγγενέτας δόμους* (1465) και η αυτοχθονία⁷⁴ συνδέεται με τη μητέρα γη, την πόλη και τον οίκο αλλά και τις τελετουργικές της πρακτικές. Τέλος θα εμφανιστεί η θεά Αθηνά να αποκαταστήσει τον ήρωα αλλά και τη μητέρα του Κρέουσα, επιβεβαιώνοντας την καταγωγή του από τον θεό Απόλλωνα⁷⁵ και ορίζοντας ότι οι γενιές που θα έρθουν στην Ελλάδα –οι Ίωνες– θα κατάγονται από αυτόν τον ήρωα.⁷⁶ Ο τόπος του Ερεχθέως είναι τόπος που φυλάσσεται από γυναίκες, είναι τόπος γυναικών και έχει πολιτικό χαρακτήρα.⁷⁷

«Τι συμβαίνει λοιπόν στην αρχαία τραγωδία όταν οι μητέρες μιμούνται τη γη;»

Όταν οι μητέρες επαναφέρουν τη Γαία-γη στην αρχαία τραγωδία τη φιλοσοφία και την πόλη αναπτύσσουν τη ρητορική του πατριωτισμού,⁷⁸ με τρόπο οικείο και προσφιλή στον πολίτη. Η ρητορική αυτή συνδέει την υπεράσπιση του οίκου με την υπεράσπιση της πατρίδας. Οι αναφορές στη Γαία του Ησιόδου στην τραγωδία δεν είναι μόνο μια μυθική ανάμνηση αλλά παραπέμπουν απευθείας στον πολιτικό χθόνιο και ιερό χαρακτήρα της πόλης και της ταυτότητας των πολιτών τότε που η Γαία-γη σημαίνει τη χώρα πατρίδα και την πόλη.

Όταν οι μητέρες μιμούνται τη γη στην αρχαία τραγωδία θάβουν και γεννούν παιδιά αιωνίως γίνονται απειλητικές, δολοφονικές ή πενθούν αιωνίως διαφυλάτ-

⁷⁰ Loraux, *ό.π.*, σ. 263-264.

⁷¹ Vinciane Pirenne-Delforge, «Qui est la Kourtofos athénienne?» *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité, Actes du colloque de Fribourg* (Nov.- Dec.) 2001, Fribourg-Göttingen, σ. 171-185.

⁷² Loraux, *Ta τέκνα της Αθηνάς*, σ. 301.

⁷³ Loraux, *ό.π.*, σ. 308-309.

⁷⁴ Claudine Leduc, «Poésie et politique dans le mythe de l'autochtonie athénienne», *Ithaca. Quaternes Catalans de Cultura Clàssica Societat Catalana d'Estudis Clàssics*, Núm. 22, 2006, σ. 13-22.

⁷⁵ Πλάτων *Πολιτεία* 575-7d, πρόλογος Ε. Παπανούτσος, εισαγ.-μτφρ.-σχ. Ι. Γρυπάρης, Ι. Ζα-

χαρόπουλος, Αθήνα 1975, «γεννημένοι από το έδαφος έχουν αποκτήσει ταυτόχρονα μητέρα και πατέρα»

⁷⁶ *Ευριπίδη Ίων*, μτφρ.-εισαγ.-επιμ. Ι. Σακαλής, Πατάκης, Αθήνα 2004 (εκ γάρ των Ερεχθέως γεγώς δικαίος άρχειν της εμής όδε χθονός, έσται δ' αν Ελλάδα' ενκλειής, 1573-1575).

⁷⁷ Loraux, *Ta τέκνα της Αθηνάς*, σ. 318.

⁷⁸ Sebillotte-Cuchet, «La Terre-mère: une lecture par le gendre et la rhétorique patriotique», *Kernos* 18 (2005), σ. 203-218. Επίσης βλ. η ίδια, *Libérez la patrie. Patriotisme et politique en Grèce ancienne*, Παρίσι 2006· C. Calamè, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Παρίσι 2000.

τοντας τη μνήμη της πατρίδας, την ιστορία των ηρώων-παιδιών τους και της πόλης τους διατηρώντας με ισχυρό τρόπο ό,τι μας διαφεύγει⁷⁹ ή μας ξεπερνά.

⁷⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX Encore*, Seuil, Le champ Freudien, Paris 1975, σ. 34. «Il y a toujours quelque chose qui chez elle échappe au discours».

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΦΥΣΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΙΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ

Η έννοια της φυσικότητας ως κατασκευή του φιλοσοφικού στοχασμού είναι ένα πολιτισμικό concept το οποίο βασίζεται σε δύο αρχές, οι οποίες αναδύονται μαζί με την επιστημονική κοσμοθεωρία των νεωτέρων χρόνων στην Ευρώπη και αντιδιαστέλλονται προς τη μεταφυσική και θεοκεντρική βεβαιότητα του υπαρκτού στη μεσαιωνική κοσμοαντίληψη¹ με τους σκεπτικιστικούς προβληματισμούς των Descartes, Pascal, Leibniz, Kant κι άλλων,² πως οι άνθρωπινες αισθήσεις δίνουν ενδεχομένως μια λανθασμένη εικόνα της πραγματικότητας, δίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο στην αναγεννησιακή και μπαρόκ παραβολή του κοσμοθεάτρου (*theatrum mundi*)³ μια επιστημολογική «εξήγηση»: αυτές οι αρχές είναι η αντικειμενική παρατήρηση της (ανθρώπινης και άλλης) φύσης και, ως προς τις θεωρίες και τεχνικές της υποκριτικής, η πιστή μίμηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς στις σωματικές της εκδηλώσεις, η οποία με τη σειρά της βασίζεται πάλι στη συστηματική παρατήρηση.

¹ Αυτή η αντιδιαστολή μεταξύ επιστημονικής κοσμοθεωρίας και μεταφυσικού θεοκρατισμού εκφράζεται στις σύγχρονες ιστορικές επιστήμες και θεωρίες του πολιτισμού με μια τομή, την οποία κάνουν ανάμεσα σε μοντερνισμό (*modernism*) και προμοντερνισμό (*premodernism*): το πρώτο δεν αφορά την αισθητική έννοια του μοντερνισμού με τους -ισμούς μετά το 1880, αλλά την επιβολή της επιστημονικής κοσμοθεωρίας στη μεταμεσαιωνική εποχή, κυρίως με το Διαφωτισμό, τη διαμόρφωση της ιδέας του αυθυπεύθυνου ατομικισμού, την κυριαρχία του γραπτού λόγου και της αφηρημένης σκέψης (αντί του προφορικού λόγου και της επικοινωνίας με εικόνες και τελετουργίες), την εξελικτική γραμμική αντίληψη του χρόνου (αντί του κυκλικού) κτλ. Βλ. σε επιλογή P. Nitschke, *Politische Theorie der Prämoderne 1500-1800*, Darmstadt 2011· K. Riha, *Moderne, Postmoderne*, Frankfurt/M. 1995. Μ' αυτό συνδέεται και η έννοια του εθνικού κράτους, όπως διαμορφώνεται στην Νοτιοανατολική Ευρώπη με κάποια ετεροχρονία κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα (K. Clewing – O. Jens Schmitt (eds), *Südosteuropa. Von vormoderner Vielfalt und nationalstaatlicher Vereinheitlichung, Festschrift für Edgar Hösch*, München 2005· P. Kitromilides, «In the Pre-Modern Balkans...: Loyalties, Identities, Anachronisms», D. Tziouvas (ed.), *Greece and the Balkans. Identities, Percep-*

tions and Cultural Encounters since the Enlightenment, Aldershot 2003, σ. 19-29). Ανάλογα με τη γεωγραφική ζώνη, η τομή αυτή διακυμαίνεται από την (ιταλική) Αναγέννηση έως τον όψιμο Διαφωτισμό των βαλκανικών χωρών κατά το 19ο αιώνα.

² Είναι αυτοί οι προβληματισμοί που προετοιμάζουν τη σταδιακή εκθρόνιση της μεταφυσικής κοσμοθεωρίας και την επιβολή της κριτικής ενασχόλησης με τον κόσμο τούτο και τους ανθρώπους του. Βλ. σε επιλογή: Ch. Adam – P. Tannery (eds), *Œuvres de Descartes*, Paris 1964-74 (1896-1908)· B. Pascal, *Œuvres complètes*, Paris 1960· C. J. Gerhardt (ed.), G. Leibniz, *Die philosophischen Schriften*, Berlin 1875-1890· I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Riga 1781. Παραλείπω την πολύ πλούσια σχετική βιβλιογραφία.

³ P. Rusterholz, *Theatrum Vitae humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes*, Berlin 1970· R. Alewyn – K. Sälzle, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959. Για την προέλευση της παραβολής του κοσμοθεάτρου από την κινική και στωική φιλοσοφία της ύστερης αρχαιότητας βλ. Β. Πούχνερ, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 19-83, ιδίως σ. 49-69.

Ενώ ο ευρωπαϊκός 17ος αιώνας, η κατ' εξοχήν περίοδος του Μπαρόκ, δεν βασίζει ακόμα την παραγωγή των σημείων και των νοημάτων τους στην παρατήρηση της φύσης και τη μίμησή της, αλλά στην χρήση τεχνητών σημείων και σημασιών, όπως τα εμβλήματα⁴ και η αλληγορία,⁵ δημιουργώντας έναν ξεχωριστό κόσμο ανεξάρτητα από τη φύση, η οποία υποτάσσεται στον πολιτισμό (π.χ. ο γαλλικός κήπος με τα γεωμετρικά σχήματα των φυτών και δέντρων),⁶ η στροφή του Διαφωτισμού προς τον κόσμο ετούτο και τη συνεπακόλουθη εντατικοποίηση της παρατήρησης, καταγραφής και μελέτης των φυσικών φαινομένων,⁷ οδήγησε σε επιστημονικές μεθόδους ανάλυσης· στην περίπτωση των ανθρωπιστικών σπουδών, οδήγησε π.χ. στη φυσιογνωμία, την ανάλυση του ανθρώπινου προσώπου, των δεδομένων και κινήσεων του, προσδίδοντας στα στοιχεία αυτά τη σημασία ορισμένων χαρακτηρισολογικών γνωρισμάτων.⁸ Η βασιμότητα αυτών των ερμηνειών, που ριζώνει στην αρχετυπική αντίληψη πως το ανθρώπινο πρόσωπο και το σώμα γενικότερα είναι πιστός καθρέφτης της ψυχής και του χαρακτήρα του ανθρώπου, έχει αμφισβητηθεί ήδη κατά το 18ο αιώνα, τον αιώνα του Διαφωτισμού,⁹ αλλά η μέθοδος της συστηματικής παρατήρησης των σωματικών φαινομένων καθιερώθηκε και διαδόθηκε, όπως δείχνουν τα πάμπολλα εγχειρίδια ανατομίας, σωματικής έκφρασης, εκφραστικότητας των χεριών, του προσώπου, του βαδίσματος κτλ.¹⁰

Σε τέτοιες μελέτες, καθώς και στην εμπειρική παρατήρηση, στηρίχθηκαν οι μεγάλοι ηθοποιοί του 18ου αιώνα,¹¹ που δημιούργησαν ένα νέο ύφος υποκριτι-

⁴ H. W. Nieschmidt, «Emblematische Szenengestaltung in den Märtyrerdramen des Andreas Gryphius», *Modern Language Notes* 86 (1971), σ. 321-344· A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1968. Για τα εμβληματικά βιβλία βλ. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, τόμ. 2: *A Bibliography of Emblem Books*, London 1947· A. Henkel – A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967 (1996) και C.-P. Warncke, *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.

⁵ D. W. Jöns, *Das Sinnen-Bild. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stuttgart 1966. Βλ. και W. Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/M. 1963.

⁶ E. Kluckert (ed.), *Gartenkunst in Europa. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln 2005· W. Hansmann – K. Walter, *Geschichte der Gartenkunst. Von der Renaissance bis zum Landschaftsgarten*, Köln 2006· T. O. Enge – C. F. Schröer, *Gartenbaukunst in Europa. 1450–1800. Vom Villengarten der italienischen Renaissance bis zum englischen Landschaftsgarten*, Köln 1994.

⁷ S. Moravia, *Bobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung*, Frankfurt etc. 1977.

⁸ J. V. Lavater, *J. V. Lavater's Physiognomik. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 3 τόμ., Wien 1829.

⁹ Π.χ. g. Ch. Lichtenberg, «Über Physiognomik, wider die Physiognomen. Zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis», L. Chr. Lichtenberg – F. Kries (eds), *Georg Christoph Lichtenberg's vermischte Schriften*, τόμ. 3, Göttingen 1801, σ. 401-505.

¹⁰ Βλ. π.χ. τις πολυάριθμες απεικονίσεις στον G. Austin, *Chironomia or a treatise on rhetorical delivery...*, London 1806, που απευθύνεται και στους ηθοποιούς.

¹¹ Ως παράδειγμα ας αναφερθεί ο γερμανός ηθοποιός August Wilhelm Iffland (1759-1814), ο οποίος εξέδωσε, εκτός από μια σειρά θεατρικών έργων της εφημέρης Trivialdramatik, και θεωρητικά γραπτά για την τεχνική της παρατήρησης και της ανασύνθεσης στην υποκριτική: *Fragmente über Menschendarstellung* («Αποσπάσματα για την παρουσίαση του ανθρώπου», Gotha 1785) και *Theorie der Schauspielkunst* (2 τόμ., «Θεωρία της υποκριτικής», Berlin 1815). Για το

κής, το οποίο βασιζόταν στη μίμηση των φυσιολογικών κινήσεων του ανθρώπινου σώματος, και όχι πια σε καθιερωμένες και τυποποιημένες στάσεις και πόζες της αυλικής ζωής στην τραγωδία,¹² και τις καθιερωμένες και τυποποιημένες χειρονομίες και κινήσεις του κωμικού θεάτρου, π.χ. της *commedia dell'arte*, στις λαϊκές παραστάσεις των προαστίων στις μεγάλες ευρωπαϊκές μητροπόλεις.¹³ Ο Διαφωτισμός έκανε διαρκή αγώνα να εξαλείψει αυτό το υποκριτικό ύφος και να εξαφανίσει τον αυτοσχεδιασμό, επιβάλλοντας και στα λαϊκά θέατρα τον γραπτό δραματικό λόγο, από τον οποίο δεν έπρεπε να αποκλίνουν οι λαϊκοί ηθοποιοί.¹⁴

Με την εξάλειψη των τεχνητών κωδίκων της παραγωγής σημασιών στη σκηηνική τέχνη, ή τη χρήση τεχνητών σημείων με γνωστές και προκαθορισμένες σημασίες, όπου η *σημείωσις* (*semiotization*, πώς αποκτούν τα σημεία τις σημασίες της) είναι εκ των προτέρων δεδομένη και κοινή γνώση,¹⁵ η φυσικότητα της υποκριτικής γίνεται αισθητικό πρόσταγμα και η ερμηνεία της εκφραστικότητας και των κινήσεων του σώματος του ηθοποιού μια διαδικασία αναγνώρισης, εκ μέρους του κοινού, ενός καθημερινού εμπειρικού βιώματος, που φέρνει το θέατρο της σκηνης και το θέατρο της κοινωνίας (ή της ζωής) πολύ κοντά,¹⁶ αλλά με διαφορετικό τρόπο όπως αυτό έγινε στην παραβολή του κοσμοθεάτρου: η φυσικότητα της υποκριτικής είναι η άλλη πλευρά, η καλλιτεχνική, της θεατρικότητας των κοινωνικών συναναστροφών, που αποτέλεσε άλλωστε και τη βάση για τη θεατρο-κοινωνιολογία.¹⁷ Ή να το πούμε με μια σύγχρονη ορολογία: το φυσικό κορ-

υποκριτικό του ύφος βλ. σε επιλογή: D. Wilkens, *August-Wilhelm Iffland, der vergessene Gigant aus dem Dreigestirn der Klassik*, Göttingen 2009· A. Fischer, «*Über körperliche Beredsamkeit*». *Ifflands jüdische Rollen als von den Graphikern und Kupferstechern Gebrüder Henschel skizzierte Bewegung*, C. Jeschke – H. Zedelmaier (eds), *Andere Körper – Fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert*, Münster 2005, σ. 293-312· S. David, *August Wilhelm Ifflands Schauspielkunst bis zum Abschluß der Mannheimer Zeit (1796)*, Bruchsal 1933. Το υποκριτικό ύφος του έγινε αντικείμενο μελετών ήδη στην εποχή του: Karl August Böttiger, *Entwicklung des Ifflandschen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem weimarschen Hoftheater im Aprilmonath 1796*, Leipzig 1796· A. F. Bernhardt, «*Ueber Ifflands mimische Darstellungen*», *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* 2 (1799), Teil 1: *Januar bis Junius*, σ. 18-34.

¹² Μια κωδικοποίηση αυτής της υποκριτικής τέχνης των δεδομένων στάσεων και κινήσεων έδωσε ο Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica*, München 1727 (επανέκδοση και μετάφραση του A. Rudin, München 1975). Βλ. την εμπειριστατωμένη ανάλυση της E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, τόμ. 2, *Vom «künstlichen» Zeichen zum «natürlichen» Zeichen. Theater des*

Barock und der Aufklärung, Tübingen 1983, σ. 38-69.

¹³ Βλ. τώρα τις πολυάριθμες απεικονίσεις στα Corsini scenari της *commedia all'improvviso* στη νέα έκδοση ολόκληρων των εκατό canevasi από τον St. Hulfeld (ed.), *Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-Deutsche Edition der einhundert commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiana*, 2 τόμ., Wien 2014.

¹⁴ Βλ. π.χ. για τη Βιέννη την πολύ περιεκτική μονογραφία του O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952, και επίσης J. Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt 1997 και Jean-Marie Valentin (ed.), *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang. 1830-1880*, Frankfurt/M. 1988.

¹⁵ Για το σημειωτικό μοντέλο της θεατρικής επικοινωνίας βλ. Β. Πούχγεο, *Θεωρητικά θέατρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σ. 65-198, για την σημείωσιν ειδικά σ. 81 εξ., 135 εξ., και *pass.*

¹⁶ Βλ. Β. Πούχγεο, «*Το θέατρο “του θεάτρου” και το θέατρο “της ζωής”*», *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011, σ. 71-132.

¹⁷ E. Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην*

μί του ηθοποιού συμπίπτει με το σημειωτικό σώμα του υποκριτή του θεατρικού ρόλου σε τέτοιο βαθμό, που δημιουργείται η ψευδαίσθηση (illusion) πως αυτό που βλέπουμε επί σκηνής είναι η πραγματικότητα.¹⁸ Και η ψευδαίσθηση είναι ο αισθητικός αρχικανόνας της θεατρικής υποκριτικής στην εποχή του αστισμού, ο οποίος στις απολήξεις του υπάρχει ακόμα και σήμερα.¹⁹

Αυτή η σταδιακή μεταβολή τεχνητών σκηνικών σημείων και σημασιών της υποκριτικής σε φυσιολογική συμπεριφορά, από τις στάσεις, πόζες και χειρονομίες της αυλικής ζωής και τα lazzi των λαϊκών θεάτρων σε ένα φυσικοφανές παίξιμο, το οποίο βασίζεται στην παρατήρηση και μίμηση της καθημερινής συμπεριφοράς του ανθρώπου,²⁰ έχει ένα παράλληλο ανάλογο και στο μπαλέτο, όπου αυτή η μεταβολή όμως πραγματοποιείται έναν αιώνα αργότερα: το κλασικό μπαλέτο, μια αλληλουχία δεδομένων τεχνητών βημάτων και σωματικών κινήσεων, που απαιτούν ειδική εκπαίδευση και training, και συναρμολογούνται στις χορογραφίες σε παραλλασσόμενες ακολουθίες και συνθέσεις ανάλογα με τη μουσική και την υπόθεση, διαδέχεται ο εκφραστικός χορός (expressive dance, Ausdruckstanz), που δεν βασίζεται πια σε προκαθορισμένο κινησιολογικό κώδικα αλλά μμείται υπαρκτές σωματικές κινήσεις ή δημιουργεί νέες, με γνώμονα μόνο τις δυνατότητες κινήσεων και ελεύθερης εκφραστικότητας του ανθρώπινου σώματος.²¹

καθημερινή ζωή, Αθήνα 2006 (*The Presentation of Self in Everyday-Life*, 1959)· E. Burns, *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London 1972· U. Rapp, *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt 1973.

¹⁸ Για το θέμα της εναλλακτικής ή και ταυτόχρονης αντίληψης του σώματος του ηθοποιού ως φυσικού προσώπου και ως φορέα του ρόλου που υποδύεται βλ. Β. Πούχνερ, «Η αισθητική της τελεσιτικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte», *Παράβασις* 12/1 (2014), σ. 15-38 (με περισσότερη βιβλιογραφία).

¹⁹ E. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, τόμ. 1: *Von der Antike bis zur deutschen Klassik*, Tübingen-Basel 2010, σ. 283-388 (ελληνική μετάφραση Αθήνα 2012).

²⁰ Ο Διαφωτισμός είχε πλήρη γνώση αυτής της αλλαγής και χρησιμοποίησε, με διαφορετικό λεξιλόγιο, για την ανάλυση της καλλιτεχνικής επικοινωνίας, ήδη το μοντέλο της σημειολογίας. Βλ. T. Todorov, «La sémiotique de XVIII siècle», *Critique* 308 (1973), σ. 26-39· D. E. Wellbery, *Aesthetics and Semiotics in the German Enlightenment*, Diss. Yale Univ. 1977· R. Knowlson, «The Idea of Gesture as a Universal Language in the

17th and 18th century», *Journal of the History of Ideas* 16 (1965), σ. 495-508. Αυτό βρίσκουμε στα θεωρητικά γραπτά του γερμανού φιλόσοφου Christian Wolff –H. W. Arndt, «Die Semiotik Christian Wolffs als Propädeutik der *ars characteristica combinatoria* und der *ars inveniendi*», *Zeitschrift für Semiotik* 1 (1980), σ. 325-331–, αλλά κυρίως στο αισθητικό δοκίμιο *Λαοκόων* του Gotthold Ephraim Lessing· βλ. Bayer, *Lessings Zeichenbegriffe und Zeichenprozesse im «Laokoon» und ihre Analyse nach der modernen Semiotik*, Diss. Stuttgart 1975· G. Gebauer [ed.], *Lessings «Laokoon» in semiotischer Sicht*, Frankfurt/M. 1983· Ch. Hardenberg, «G. E. Lessings Semiotik als Propädeutik einer Kunsttheorie», *Zeitschrift für Semiotik* 1 (1979), σ. 361-376.

²¹ J. Anderson, *Ballet and Modern Dance: A Concise History*, Princeton 2¹⁹⁹²· C. Lee, *Ballet In Western Culture: A History of its Origins and Evolution*, New York 2002. Για το γερμανικό Ausdruckstanz ειδικά βλ. B. Vernon-Warren – C. Warren (eds), *Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz*, London-New York 1999· H.-M. Aubel, *Der Künstlerische Tanz unserer Zeit*. Die Leipzig 1928, 1935 (Königstein i. Ts. 2002)· A. Kolb, *Performing Femininity. Dance and Literature in German Modernism*, Oxford 2009 κτλ.

Το 18ο αιώνα δημιουργούνται και οι πρώτες σχολές και ακαδημίες θεατρικής υποκριτικής με συστηματική εκπαίδευση και αυστηρούς κανονισμούς.²² Το φυσιολογικό παίξιμο με πρότυπο την καθημερινή σωματική συμπεριφορά του ανθρώπου απαιτεί πλέον μια επιστημονική προσέγγιση και μια υποκριτική παιδαγωγική. Οι ηθοποιοί τώρα πρέπει να μάθουν την εκφραστική ποικιλία για τα βασικά ανθρώπινα συναισθήματα, καθώς και για ειδικές κοινωνικές και ψυχολογικές καταστάσεις.²³ Ο σκηνικός πληθυσμός των αστικών και οικογενειακών δραμάτων της *littérature sentimentale* μιμείται την καθημερινή συμπεριφορά των μέσων τάξεων της αστικής εποχής, πρέπει όμως να αποδώσει στη σκηνή και κοινωνικές και χαρακτηρισολογικές διαφορές· άλλωστε και μόνο η σκηνική εμφάνιση του ηθοποιού απαιτεί εξ αρχής και μια μεγαλύτερη σωματική εκφραστικότητα καθώς και καθαρότητα της άρθρωσης και ένταση της φωνής στον προφορικό λόγο. Η υποκριτική της αστικής εποχής βρίσκεται σαφέστατα στην υπηρεσία της σκηνικής παρουσίας του δραματικού έργου. Η βασικά κειμενοκεντρική αντίληψη της σκηνικής τέχνης²⁴ θα επικρατήσει ουσιαστικά έως τη στροφή του αιώνα του 1900.

Μολοντούτο, αυτή η φυσικότητα της υποκριτικής δεν είναι «φυσική» αλλά προϊόν μελέτης, εξάσκησης, αντιγραφής και απομίμησης λεπτομερειών της καθημερινής συμπεριφοράς και ανασύνθεση σ' ένα ερμηνευτικό σύνολο ενός συγκεκριμένου ρόλου.²⁵ Η έννοια της καλλιτεχνικής αυτής φυσικότητας, τεχνητής ως κατασκευαστικής σύνθεσης μιμητικών πράξεων, είναι όμως κατανοητή μόνο ως αντίδραση προς την προϋπάρχουσα κατάσταση της υποκριτικής, όπου η φύση και η φυσικότητα δεν έπαιξε σχεδόν κανένα ρόλο, αλλά η σκηνική υποκριτική ήταν μια αλληλουχία τυποποιημένων σωματικών στάσεων και κινήσεων, είτε με στατικό χαρακτήρα όπως στην τραγωδία με τη στομφώδη απαγγελία και τις μεγάλες χειρονομίες της, είτε με ακροβατικό και χορευτικό κινησιολογικό κώδικα, όπως στην περίπτωση του Αρλεκίνου και των διαδόχων του. Η αξία του φυσικού ως νόρμα δεν είχε εμφανιστεί καν στον ορίζοντα του φιλοσοφικού στοχασμού.

Η αξιωματική στόχευση της φυσικότητας στο παίξιμο του ηθοποιού ως αισθητικής νόρμας της υποκριτικής είχε όσoσο και θεωρητικές και πρακτικές συνέπειες, που πρωτίτερα δεν υπάρχουν σε τέτοιο βαθμό ή και καθόλου: η σκη-

²² Αναφέρω μόνο ένα πρότιμο παράδειγμα, την «Ακαδημία ηθοποιών» (Schauspieler-Akademie) του Conrad Ekhof (γνωστού γερμανού ηθοποιού του 18ου αιώνα, 1729-1778) που υπήρχε στο Schwerin μόλις ένα έτος (1753-1754), άφησε όμως ως παράδειγμα ορατά χνάρια στο γερμανόφωνο χώρο. Βλ. σε επιλογή: H. Kindermann, *Conrad EkhoFs Schauspieler-Akademie*, Wien 1956· C. Pietschmann, *Conrad Ekhof*, Diss. Berlin 1954· J. Kürschner, *Conrad EkhoFs Leben und Wirken*, Wien 1872.

²³ Το πιο συστηματικό εγχειρίδιο της θεατρικής υποκριτικής ήταν η πραγματεία του J. J. Engel,

«Ideen zu einer Mimik» («Ιδέες για μια μιμητική, 1785-1786»), στα άπαντά του: *Schriften*, τόμ. 7/8, Berlin 1804 (επανέκδοση Frankfurt/M. 1971).

²⁴ Για τη σχέση του δραματικού κειμένου με τη θεατρική σκηνή βλ. Β. Πούχχερ, «Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή», Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα 2014, σ. 21-29.

²⁵ Βλ. την παραπάνω βιβλιογραφία για τον Iffland.

νική απομίμηση της υπαρκτής κοινωνικής και ψυχολογικής πραγματικότητας αυξάνει το βαθμό και εκλεπτύνει τις μεθόδους της προσποίησης, η οποία απαιτείται από τον επαγγελματία ηθοποιό στην πειστική ερμηνεία του ρόλου του. Η φυσικότητα της σκηνικής δράσης και εμφάνισης του ηθοποιού είναι τώρα ένα επίτευγμα μμηητικών πράξεων και λεπτομερειών, οι οποίες συναρμολογούνται και συντίθενται σε ένα πειστικό σύνολο, το οποίο στη γνησιότητά του και αυθεντικότητά του εκπλήσσει τον θεατή, και το κοινό θαυμάζει την τέχνη της πειστικής απόδοσης της πραγματικότητας. Σ' αυτό έγκειται ο βασικά ρεαλιστικός χαρακτήρας της υποκριτικής στην αστική εποχή (18ος και 19ος αιώνα), από τον οποίο θα διαφοροποιηθεί όμως η ρομαντική «σχολή» της υποκριτικής.²⁶

Η ανάγκη της συστηματικής εκπαίδευσης των ηθοποιών οδήγησε, όπως αναφέρθηκε ήδη, στην ίδρυση και λειτουργία των πρώτων ακαδημιών της υποκριτικής, αλλά και σε μια σειρά από εγχειρίδια υποκριτικής, που προσπαθούν να συστηματοποιήσουν την εμπειρική αυτή τέχνη και να κωδικοποιήσουν τις παιδαγωγικές μεθόδους και ασκήσεις, οι οποίες θα οδηγήσουν τον μαθητευόμενο ηθοποιό στο να γίνει ένας καλός και έμπειρος επαγγελματίας της σκηνής.²⁷

Το θέμα της συστηματικής και σύνθετης προσποίησης δεν οδηγεί μόνο στο αισθητικό δόγμα της ψευδαίσθησης στην πρόσληψη, αλλά και σ' ένα άλλο κεφάλαιο, της παραγωγής αυτήν τη φορά, ψυχοτεχνικής φύσεως του ηθοποιού, το οποίο έχει περιγράψει αρχικά ο Diderot στο «Παράδοξο του ηθοποιού» (*Paradoxe sur le comédien*, 1769, δημοσιευμένο μόλις το 1830)²⁸ και το οποίο

²⁶ J. Roselt (ed.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin 2009.

²⁷ Οι πιο σημαντικές πραγματείες για τη θεωρία και πρακτική της υποκριτικής στον 18ο αιώνα είναι η ήδη αναφερόμενη *Dissertatio de Actione Scenica* του Franciscus Lang (1727), *Le comédien* του Pierre Rémond de Sainte-Albine (1747), η *Αμβουργιανή δραματολογία* (*Hamburgische Dramaturgie*) του Lessing (3ο μέρος, 1767), *Le Paradoxe sur le comédien* του Denis Diderot (1830 μεταθανάτια), οι ήδη αναφερόμενες *Ideen zu einer Mimik* του J. J. Engel (1785-86) και *Οι κανόνες για ηθοποιούς* (*Regeln für Schauspieler*) του J. W. Goethe ([1803], 1824). Βασική επιδίωξη των εγχειριδίων είναι ο περιορισμός του αυτοσχεδιασμού, η απαγόρευση των έξυπνων κατ'ιδίαν (*aside*), η αποφυγή της φιλαρέσκειας των εμπειρικών ηθοποιών και της ηδονής της αυτοπαρουσίασης· αντίθετα προωθείται η ιδέα της πιστής ενσάρκωσης του ρόλου και της σωστής απαγγελίας του λόγου του δραματοουργού. Αυτό έχει ως επακόλουθο και την κοινωνική αποδοχή του ηθοποιού και την αναγνώριση του θεάτρου ως σοβαρής και ωφέλιμης τέχνης («σχολείον»), που μπορεί με τα διδακτικά και πειστικά μέσα

που διαθέτει να διαδώσει τη νέα κοσμοθεωρία του Διαφωτισμού. Διαδίδεται ταυτόχρονα και μια νέα αντίληψη για τη σχέση δράματος και θεάτρου: δεν υπηρξεί το όποιο κείμενο την παράσταση όπως π.χ. στην *commedia dell'arte*, αλλά η σκηνική τέχνη βρίσκεται στην υπηρεσία του δραματικού έργου και αποστολή έχει να διαδώσει τις υψηλές αξίες και ιδέες του ανθρωπισμού. Χαρακτηριστική για τη μεταστροφή αυτή είναι η πραγματεία του Francesco Riccoboni από το Théâtre italien στο Παρίσι, *L'art du théâtre* (1750). Στο πνεύμα της «λογοτεχνολογίας» του θεάτρου γράφονται και οι πρώτες ιστορίες του ευρωπαϊκού θεάτρου (βλ. St. Hulfeld, *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007, βλ. και την παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 9 (2009), σ. 818-825).

²⁸ Ελληνική μετάφραση του Αμίλιου Βεζή, Αθήνα 1998. Το παράδοξο εκδηλώνεται σε τρία επίπεδα: της φυσικότητας, της συγκίνησης και της επίδρασης στους θεατές· η φυσικότητα της σκηνικής απόδοσης είναι μέρος του θεατρικού φαινομένου, αλλά ελέγχεται από τον ηθοποιό, ο τέλειος ηθοποιός δεν συγκινείται καθόλου αλλά δημιουργεί απλώς την εντύπωση της συγκίνησης.

οδηγεί, με την πρόοδο της ψυχολογικής επιστήμης στην ψυχανάλυση, στη μέθοδο Στανισλάφσκι και τις υποκριτικές σχολές του 20ού αιώνα: το πρόβλημα του βαθμού και της φύσης της εσωτερικής ψυχικής μέθεξης του ηθοποιού στην προσποιητική διαδικασία της σκηνικής απόδοσης του ρόλου του, το βαθμό (αυτο)συνείδησης και κριτικής παρατηρητικότητας κατά τη διάρκεια της παράστασης, ή και γενικότερα το βαθμό ταύτισης με το ρόλο που υποδύεται.²⁹ Οι θεωρίες του Διαφωτισμού προτιμούν μάλλον τον «ψυχρό» τύπο του ηθοποιού, ο οποίος ως κυρίαρχος των πράξεών του εκτελεί τις υπολογισμένες μιμητικές κινήσεις του χωρίς να χάνει ποτέ τον έλεγχο και βρίσκεται συνεχώς υπό την κριτική αυτοπαρατήρησή του· αυτό του επιτρέπει και να παρακολουθήσει την απόδοσή του, τη μέθεξη του κοινού και την ατμόσφαιρα που δημιουργείται στο θεατρικό χώρο, προοιδαζοντας για την επιτυχία ή αποτυχία της παράστασης.

Διαμετρικά αντίθετη είναι η αντίληψη του Ρομαντισμού, που εμφανίζεται στις γερμανόφωνες χώρες ήδη γύρω στα 1770 με το κίνημα της «Θύελλας και ορμής» (*Sturm und Drang*),³⁰ για την υποκριτική, δίνοντας στην έννοια της φυσικότητας μιαν άλλη, πιο εσωτερική ερμηνεία: η σκηνική «φυσικότητα» δεν είναι ένα μωσαϊκό υπολογισμένων σωματικών κινήσεων, ερρασιμένων με τρόπο επιστημονικό από την καθημερινή ζωή, αλλά φυσικότητα είναι να φανερώσει ο ηθοποιός την βαθύτερη φύση τη δική του, την αλήθεια που έχει μέσα του, το είναι του.³¹ Κατ' αυτόν τον τρόπο καταργείται η έννοια της προσποίησης: ο ρομαντικός ηθοποιός δεν «παίζει», είναι· το σημειωτικό του σώμα (του ρόλου) εντάσσεται στο πραγματικό του σώμα και γίνεται ένα με αυτό. Ως εκ τούτου δεν χρειάζεται και καμιά ειδική εκπαίδευση, φτάνει να ακούσει το ένστικτό του, το οποίο πρέπει να είναι ισχυρό και αλάνθαστο: ο Ρομαντισμός δημιουργεί την έννοια της υποκριτικής με-

σης· χειρίζεται τα εξωτερικά στοιχεία της σύγκλησης και προκαλεί κατ' αυτόν τον τρόπο τη μέθεξη των θεατών. Για τη θεωρία της υποκριτικής του Diderot υπάρχει μεγάλη βιβλιογραφία, γιατί οι επιδράσεις του φτάνουν ουσιαστικά έως τη θεωρία του «επικού» θεάτρου του Μπρεχτ. Βλ. σε επιλογή: E. Opl, «Die Wandlung des Begriffs sensibilité in der Ästhetik Diderots und ihre Auswirkungen auf die Schauspieltheorie», *Maske und Kothurn* 33/3-4 (1987), σ. 35 εξ· A. Eckert, *Die Imagination der Sensualisten, Aufklärung im Spannungsfeld von Literatur und Philosophie*, Diss. Bonn 2005, σ. 128-153· F. Chr. Wrocklage, *Das Paradox der Wahrhaftigkeit: Die Rolle des Schauspielers bei Diderot und Brecht*, Norderstedt 2009 κτλ.

²⁹ Η θεωρία της υποκριτικής του Diderot είχε προκαλέσει μια διαχρονική συζήτηση, τόσο στη Γαλλία όσο και στις γερμανόφωνες χώρες. Βλ. σε επιλογή: G. Sauerwald, *Die Aporien der Diderot'schen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1975· H. R. Jauß, «Diderots Paradox über das Schauspiel»,

Germanisch-Romanische Monatsschrift NF 11/4 (1961), σ. 380-413· M. Hobson, «Le paradoxe sur le comédien est un paradoxe», *Poétique* 1973, σ. 320-339· H. Baader, «Diderots Theorie der Schauspielkunst und ihre Parallelen in Deutschland», *Revue de littérature comparée* 33/2 (1959), σ. 200-223.

³⁰ U. Karthaus, *Sturm und Drang. Epoche - Werke - Wirkung*, München 2007· M. Luserke, *Sturm und Drang. Autoren, Texte, Themen*, Ditzingen 1997.

³¹ H. Diekmann, «Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts», H. R. Jauß (ed.), *Nachahmung und Illusion*, München 1964, σ. 28-59· ο ίδιος, *Cinq leçons sur Diderot*, Paris 1959· ο ίδιος, «Diderot's Conception of Genius», *Journal of the History of Ideas* 2/2 (1941), σ. 151-182. Βλ. επίσης: H. P. Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft*, Bad Homburg 1970· U. Hohner, *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Erlangen 1976.

γαλοφυΐας (genie), άρα ο ηθοποιός δεν μελετά το ρόλο του, αλλά τον οικειοποιείται με όλο το είναι του. Δεν μεταμορφώνει τον εαυτό του από έναν ρόλο στον άλλο, αλλά είναι πάντα ο ίδιος· παίζει τους ρόλους σαν να φοράει διαφορετικά κοστούμια.³²

Πρέπει να παρατηρηθεί βέβαια, πως αυτή είναι μια ιδεοτυπική τυπολογία αφαιρετική, η οποία εμφανίζεται στις ιστορίες του θεάτρου και στα διδακτικά εγχειρίδια υποκριτικής της εποχής και αργότερα. Στην πραγματικότητα όμως το κίνημα του Ρομαντισμού συνυπήρχε για δεκαετίες μαζί με το ρεύμα του Διαφωτισμού που εκβάλλει τον 19ο αιώνα στον αστικό Ρεαλισμό, όπου υπήρχαν διαφορετικές προσωπικότητες Ευρωπαίων ηθοποιών της εποχής, που εφήρμοζαν προσμίξεις και συνθέσεις των δύο μεθόδων αυτών. Η φύση του ηθοποιού και η φυσικότητα του παιξίματός του (δηλαδή η σχέση του φαινομενικού κορμιού με το σημειωτικό σώμα) βρίσκονται, ως μια φαινομενική ένωση, σε μια σχέση συνεχούς έντασης και διαφοροποίησης, οπότε και το θέμα της ταύτισης με τον ρόλο ή της αποστασιοποίησης από αυτόν, της διατήρησης της συνείδησης του εαυτού κατά τη διάρκεια της παράστασης, της μόνο εξωτερικής ή και εσωτερικής μεταμόρφωσης, βρίσκει ποικίλες λύσεις ανάλογα με την προσωπικότητα του συγκεκριμένου ηθοποιού αλλά και σχετικά με το έργο που παίζει και το ρόλο του οποίου την ενσάρκωση έχει αναλάβει. Γιατί στη δραματολογία κυριαρχούν τώρα οι έξαλλες και εξεζητημένες καταστάσεις –εγκλήματα και φρικιαστικές πράξεις, ονειρικές καταστάσεις, ο απόλυτος βαθμός έντασης σε αισθήματα όπως έρωτας ή νοσταλγία θανάτου, ακραίες ψυχολογικές καταστάσεις που απαιτούν έντονα μέσα έκφρασης στη μιμική, τις χειρονομίες και την όλη κινησιολογία του σώματος– οι δραματοουργοί του Ρομαντισμού συχνά δεν αποβλέπουν καν σε θεατρική παράσταση των έργων τους. Τα πιο ακραία παραδείγματα στην Ελλάδα είναι ίσως τα δραματικά έργα του Παναγιώτη Σούτσου.³³

Η «φυσικότητα» στο ρομαντικό θέατρο δεν εμφανίζεται τόσο στην υποκριτική, τη μίμηση και προσποίηση μιας φυσιολογικής συμπεριφοράς επί σκηνής, όπως στο θέατρο του Διαφωτισμού, μέσα στις οικογενειακές υποθέσεις εμπόρων και αστών στα domestic plays της εποχής, αλλά και στην παρουσία της «φύσης» επί σκηνής, και μάλιστα μ' έναν δίπλο τρόπο και σε διαφορετικά επίπεδα: τη φύση της εκάστοτε προσωπικότητας του ηθοποιού, που με την εσωτερική ταύτιση με το ρόλο του υπερβαίνει τις μεθόδους της προσποίησης, αλλά και με την

³² Ως παράδειγμα ενός τέτοιου ηθοποιού μπορεί να αναφερθεί ο γερμανός ηθοποιός Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), ο οποίος ίδρυσε το Εθνικό Θέατρο στο Αμβούργο. Βλ. σε επιλογή: B. Litzmann, *Friedrich Ludwig Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Literatur - und Theatergeschichte*, 2 τόμ., Hamburg-Leipzig 1890-1894. F. L. Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder*, 2 τόμ., Hamburg 1819. W. Hintze, *Friedrich Ludwig Schröder: der Schauspieler – der Freimaurer*, Hamburg 1974 κτλ. Άλλο τέτοιο παράδειγμα είναι ο Ludwig

Devrient (1784-1832), G. Altman, *Ludwig Devrient*, Berlin 1926.

³³ Για έναν γενικό χαρακτηρισμό της ρομαντικής δραματοουργίας βλ. Β. Πούχνερ, *Τα Σούτσου. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικούς και θεατρικούς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματολογία 1830-1850*, Αθήνα 2007, ιδίως το κεφάλαιο «Ο Παναγιώτης Σούτσος και η ρομαντική δραματολογία» (σ. 19-54).

παρουσίαση της φύσης στο σκηνικό, δεδομένου ότι πολλά από τα ρομαντικά θεατρικά έργα διαδραματίζονται σε υπαίθριο χώρο, συχνά σε εντυπωσιακά φυσικά περιβάλλοντα, και ο ρόλος της φύσης μέσα στην υπόθεση του έργου είναι μερικές φορές καθοριστικός.³⁴

Όμως και στην περίπτωση αυτή, ως οπτική σκηνική αναπαράσταση υπαίθριου χώρου, αυτή η φύση αποτελεί μια αμφίσημη και διαλεκτική οντότητα, γιατί είναι *décor* για κάτι άλλο, τελείως πολιτισμικό, ένα θεατρικό έργο, ένα ζωγραφισμένο τοπίο όπως συνηθιζόταν στην αγγλική ζωγραφική του 18ου αιώνα.³⁵ Είναι φύση εκπολιτισμένη, δοσμένη με καλλιτεχνικό τρόπο που υποβάλλει κάποια ατμόσφαιρα και εκπέμπει, έστω αόριστα, κάποια σημασία. Η φύση από μόνη της δεν «σημαίνει» για να αποκτήσει σημασία χρειάζεται ο ανθρώπινος νους, η συνείδηση, η αντίληψη και η απόδοση κάποιας σημασίας εκ μέρους του παρατηρητή.³⁶

Μια παρόμοια μεικτή και υβριδική κατάσταση δείχνει η έννοια της φυσικότητας στη σκηνική υποκριτική, τόσο από την πλευρά του ηθοποιού όσο και από την πλευρά της πρόσληψης: ο ηθοποιός μπορεί να κινείται, στην αυτοσυνείδησή του, ανάμεσα στο φαινομενικό κορμί του (φύση) και το σημειωτικό σώμα (ρόλος), όπως και ο θεατής μπορεί να δει τον ηθοποιό ως κύριο τάδε (που δεν έχει δει σε πολλούς ρόλους) ή στο συγκεκριμένο ρόλο του στο τάδε έργο· μπορεί να μετακινηθεί από τον ένα τρόπο στον άλλο («perzeptive Multistabilität» της Fischer-Lichte) ή μπορεί και ταυτόχρονα να αντιλαμβάνεται παράλληλα τις δύο εκφάνσεις της οντότητας του ηθοποιού.³⁷ Το ίδιο ισχύει για τον ηθοποιό (και όλες τις θεωρίες υποκριτικής στη συνέχεια της μεθόδου Στανισλάφσκι): Είναι και Φαίνεσθαι, φυσική ύπαρξη και προσποιούμενη ταυτότητα εμπλέκονται σε μια σύνθετη κατάσταση ταυτότητας, της οποίας οι προσμείξεις μπορεί να μετακινούνται ανά πάσα στιγμή, ποσοτικά ή και ποιοτικά, προς τη μία ή την άλλη πλευρά, ανεξάρτητα από την εντύπωση που προκαλεί το παίξιμο του ηθοποιού στην πρόσληψη εκ μέρους των θεατών.

Το παράδειγμα του θεάτρου δείχνει πως τίποτε φυσικό δεν είναι πια απόλυτα φυσικό, όταν το αντιλαμβάνεται η ανθρώπινη συνείδηση. Το ανθρωποκεντρικό και αυτοαναφορικό βλέμμα του παρατηρητή μεταβάλλει το φυσικό δεδομένο σε κάτι άλλο, που υπάρχει μόνο σε σχέση με την ανθρώπινη αντίληψη. Έτσι η έννοια της φυσικότητας είναι ήδη ένα είδος «θέατρο», έχει μια διπλή υπόσταση όπως τα σημεία του θεάτρου:³⁸ υπάρχει καθαυτό ως δεδομένο της φύσης, και

³⁴ Βλ. W. Puchner, «Die Rolle der Natur als Bühnenort in der neugriechischen Dramatik», *Parabasis* 13/1 (2015).

³⁵ N. Schneider, *Geschichte der Landschaftsmalerei - vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 2009· N. Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006· O. Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989.

³⁶ Για τη διαλεκτική σχέση της αντίληψης των φαινομένων, τα οποία φαίνονται αλλά ταυτό-

χρονα δημιουργούνται και από την ανθρώπινη αντίληψη, βλ. Πούχνερ, «Η φαινομενολογική μέθοδος», *Θεωρητικά θέατρον*, σ. 425-579.

³⁷ Αυτή είναι η πρότασή μου, τροποποιώντας το σχήμα της «αντιληπτικής πολυσταθερότητας» της Fischer-Lichte (W. Puchner, «Perzeptive Multistabilität und autopoietische feed-back Schleife. Kritische Randnotizen zu Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*», *Parabasis* 12/1 (2014), σ. 113-118).

³⁸ Βλ. Πούχνερ, *Θεωρητικά θέατρον*, σ. 133 εξ.

υπάρχει σε σχέση με την ανθρώπινη αντίληψη, που το χρησιμοποιεί, το φορτώνει σημασίες και συμβολισμούς, το αλλάζει και το τροποποιεί (στην τέχνη ή και στην πραγματικότητα), γίνεται σκηνικό στο θέατρο της αντίληψης στην ανθρώπινη συνείδηση. Το ανθρώπινο βλέμμα και η αντίληψη αναδημιουργούν και συνδημιουργούν τα φαινόμενα, και η φύση εκπολιτίζεται μόλις γίνεται αντιληπτή. Και επειδή ο άνθρωπος αναστοχάζεται τη διαδικασία αυτή του εκπολιτισμού των πάντων και θέλει να διαφυλάξει και κάποια κομμάτια φύσης στην αρχική και αρχέγονη κατάστασή της, περιχαράσσει νησίδες στην εκπολιτιστική του πραγματικότητα και δημιουργεί εθνικά πάρκα με απόφια φύση, ή ζωγραφίζει νεκρές φύσεις κτλ. Δημιουργεί δηλαδή προστατευμένες ζώνες, όπου απαγορεύονται οι ανθρώπινες επεμβάσεις, αν και η περιχάραξη αυτή είναι ήδη μια ανθρώπινη επέμβαση. Αλλά και ακόμα σ' αυτή τη μορφή, ως τουριστική ατραξιόν του απόφιου τοπίου, η προστασία με τους πολλούς κανόνες και απαγορεύσεις δημιουργεί μια τεχνητή κατάσταση.³⁹

Έτσι και οι προσπάθειες σύγχρονων σκηνοθετών να αποφύγουν τελείως την υποκριτική του ηθοποιού και την αναπόφευκτη δόση προσποίησης, είτε επαγγελματικής είτε ερασιτεχνικής, χρησιμοποιώντας επί σκηνής ανθρώπους με ειδικές ικανότητες, παιδιά ή ζώα,⁴⁰ αυτό το σκέτο και ωμό Είναι τους, που μόλις βγουν στη σκηνή και πέφτουν στην αντίληψη των θεατών, αλλάζει υπόσταση και «σημαίνει», γιατί το κοινό τους αποδίδει, συχνά υποσυνείδητα και σχεδόν μηχανικά, κάποιες σημασίες, έτσι αόριστες· η ίδια η εμπειρία της σωματικής παρουσίας και συμπαρουσίας στο θέατρο δημιουργεί βιώματα, τα οποία μετατρέπουν το φαινομενικό κορμί και σε σημειωτικό σώμα. Επειδή η καθαρή φύση δεν υπάρχει μόλις συναντήσει την ανθρώπινη συνείδηση, η έννοια της φυσικότητας δηλώνει περισσότερο κάποια διαβάθμιση στη γνησιότητα και αυθεντικότητα συγκριτικά και σε σχέση με υπαρκτά φαινόμενα· το φυσικό παίξιμο συγγενεύει με την πραγματική συμπεριφορά, και η νατουραλιστική σκηνογραφία με πραγματικά αντικείμενα και τοπία. Στη θεατρική σκηνή αυτή η «φύση» χάνει τη φυσικότητά της με έναν διπλό τρόπο: 1) μόλις γίνεται αντιληπτή από τους θεατές,

³⁹ Κάτι παρόμοιο συμβαίνει με τις φολκλορικές αναπαραστάσεις του παραδοσιακού χωριού, τα λαογραφικά μουσεία, την αναβίωση παλαιών εθίμων, την πώληση τοπικών προϊόντων, εκδοχές του σύγχρονου πολιτισμού της τεχνητά συντηρούμενης παράδοσης για λόγους νοσταλγίας και τουρισμού, εκφάνσεις που συγκαταλέγονται συνήθως στην έννοια της «σκηνοθετημένης αυθεντικότητας» (staged authenticity). Βλ. Β. Πούχνερ, «Η έννοια της σκηνοθετημένης αυθεντικότητας στην έρευνα του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού», *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Αθήνα 2011, σ. 27-68· ο ίδιος, «Ο λαϊκός πολιτισμός ως σκηνοθεσία. Φολκλορισμός, τουρισμός και αστική νοσταλγία», *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες – μέθοδοι – θεματικές*, Αθήνα 2009, σ. 523-544· ο

ίδιος, «Πρόδος και παράδοση. Οι διαλεκτικές συνιστώσες ενός πολιτισμού», *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Αθήνα 2014, σ. 87-126.

⁴⁰ Οπότε το σημειωτικό μοντέλο της προγραμματισμένης μεταβίβασης έτοιμων σημασιών τροποποιείται ουσιαστικά και χάνει τον προσδιοριστικό χαρακτήρα του μοντέλου που δια φωτίζει μια σύνθετη πραγματικότητα, γιατί στην περίπτωση αυτή πρόκειται περισσότερο για απόδοση σημασιών εκ μέρους της πρόσληψης σ' ένα ουσιαστικά «ανοιχτό» ερμηνεύμα, το οποίο μπορεί να μείνει και εντελώς χωρίς ερμηνεία, αλλά απλώς βιώνεται (Πούχνερ, «Το θέατρο πέραν του σημείου», *Θεωρητικά θέατρον*, σ. 185-197).

φορτώνεται σημασίες που πρωτύτερα δεν είχε, αλλά 2) αυτή η διαδικασία είναι προγραμματισμένη, η όποια «φυσικότητα» είναι στημένη από την σκηνοθεσία, δοκιμασμένη σε πολλές πρόβες και υπολογισμένη ως προς τις εντυπώσεις της. Όλες οι προσπάθειες να αναιρεθεί το προθετικό επίπεδο της θεατρικής παράστασης αντικρούονται όμως από το πρώτο σημείο, τη διαδικασία της αντίληψης που δημιουργεί δικές της σημασίες, οι οποίες μπορεί να ποικίλλουν και δεν είναι πάντα προβλέψιμες.

Έτσι, η έννοια της φυσικότητας δεν δηλώνει τόσο μια πρωταρχική φυσική κατάσταση, αλλά αντιδιαστέλλεται απλώς προς μια εξεζητημένη, αφύσικη, φτιαχτή ή προσποιητική υποκριτική, που αντιβαίνει στο κοινό αίσθημα της αναλογικότητας και συσχέτισης με το υπαρκτό και πραγματικό. Η προσπάθεια του πρωτοποριακού θεάτρου και των performances, προκειμένου τα σκηνικά τους μέσα να μην «σημαίνουν», είναι μάταια: η «φυσική» δημιουργικότητα της ανθρώπινης αντίληψης ξεφεύγει εν μέρει από τον όποιο αισθητικό προγραμματισμό και δημιουργεί στην επικοινωνία με τα φαινόμενα τις δικές της ερμηνείες και προσωπικές ή συλλογικές σημασίες, και ως μην έχουν προβλεφθεί. Η συνήθεια της ανθρώπινης συνείδησης να ερμηνεύει τον κόσμο είναι μια πρωταρχική της λειτουργία, η οποία, ωστόσο, υπάρχει εν σπέρματι και στην ίδια τη φύση. Έτσι η φυσικότητα είναι μια έννοια διαβάθμισης της δόσης του φυσικού σε πολιτισμικά φαινόμενα, που αντιδιαστέλλεται με μορφές υπερβολής ή μεγάλης απόκλισης από το πραγματικό χωρίς να σημαίνει πως παραπέμπει σε ατόφια φύση σε μια πρωταρχική κατάσταση. Το ανθρώπινο βλέμμα εξαφανίζει την ίδια τη φυσικότητα στην αρχική της παρθενική μορφή. Η λεγόμενη «φυσιολογική» ζωή είναι απλώς ως ένα βαθμό φυσιολογική. Η απόλυτη φυσικότητα είναι μια άφραστη ουτοπία, την οποία τρέφει η ανθρώπινη νοσταλγία μέσα στο φροϋδικό αίσθημα της «ανοικειότητας του πολιτισμού», την οποία επιβάλλει η βιολογική κληρονομιά του σώματος στον άνθρωπο και η συνείδησή του παλεύει να την ξεπεράσει.

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΩΝ ΗΧΩΝ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΤΕΝΕΣΙ ΟΥΪΛΙΑΜΣ *ΟΡΦΕΑΣ ΣΤΟΝ ΑΔΗ*:
ΟΙ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΕΣ ΟΔΗΓΙΕΣ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Ο Τένεσι Ουίλιαμς είναι ένας προβοκάτορας των αισθήσεων.¹ Στις σκηνοθετικές του οδηγίες, σε πολλά έργα του, τονίζει τη σημασία της ισοβαρούς μέθεξης των αισθήσεων πέραν της όρασης στη θεατρική ψευδαισθήση. Στο *Μια υπέροχη Κυριακή για εκδρομή* το τηγάνισμα του κοτόπουλου γαργαλίζει ένοχα τη γεύση σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του έργου,² το πανάκριβο άρωμα της Μπλανς Ντυμπουά στο *Λεωφορείο ο Πόθος* συμπαρατάσσει την όσφρηση στη δημιουργία μιας απόλυτα φινετσάτης υπόστασης για την ηρωίδα,³ η αίσθηση του σπασμένου γυάλινου κέρατου του μονόκερου στον *Γυάλινο κόσμο* ενισχύει ανάγλυφα, μέσω της αφής τη συντριβή και την πρόταξη της θρυμματισμένης πια ψυχολογίας της Λώρας,⁴ ενώ τέλος οι ήχοι από την εφιαλτική «μουσική» συμφωνία των πεινασμένων παιδιών της Καμπέθα ντε Λόμπο οδηγούν την κλιμάκωση της δραματικότητας στο *Ξαφνικά πέσει το καλοκαίρι* στον κολοφώνα.⁵

Ο λόγος, αλλά και κάθε μορφή ήχου, περιέχει μια τεράστια δύναμη. Μέσω του ήχου γίνεται κατορθωτή η διείσδυση απευθείας στην ψυχή του ανθρώπου.⁶ Η σημασία του ήχου είναι αρχετυπική, αφού ακόμη και μυθολογικές οντότητες όπως οι σειρήνες, αποτέλεσαν πανίσχυρα πλάσματα, ακριβώς επειδή η μελωδία του «τραγουδιού» τους μάγευε τους ακροατές, ώστε εκείνοι να μην μπορούν να αντισταθούν στην ανάγκη να τις πλησιάσουν, παρότι γνώριζαν ότι οι όμορφοι ήχοι παράγονταν από ανθρωποφάγα τέρατα.⁷ Η *Οδύσσεια* αναδεικνύει τη δύνα-

¹ L. Konkle, «Puritan paranoia: Tennessee Williams's Suddenly Last Summer as Calvinist nightmare», *American Drama* 7/2 (Spring) 1998, σ. 53-54. Χειραγωγεί τις αισθήσεις για να δημιουργήσει τον καλβινιστικό του εφιάλη, αυτό που εύστοχα έχει χαρακτηριστεί «satanic wilderness».

² T. Williams, *Plays 1937-1955, 1957-1980*, τ. 1-2, New York 2000, τ. 2, σ. 904-959.

³ Williams, *Plays*, τ. 1, σ. 514.

⁴ Williams, *ό.π.*, σ. 456-457.

⁵ Williams, *Plays*, τ. 2, σ. 146-147. Η αφήγηση της Κάθριν Χόλλυ παραπέμπει σε μη μελωδικές, αρχέγονες, θορυβώδεις, τελετουργικές διαδικασίες που είχαν αποτροπαικό χαρακτήρα γιατί βασιζόνταν στον κρότο (βλ. K. Kolotourou, «Musical rhythms from the cradle to the grave», M. Haysom – J. Wallensten (επιμ.), *Current approaches to religion in ancient Greece. Papers*

presented at a Symposium at the Swedish Institute at Athens 17-19 April 2008, Stockholm 2011, σ. 171-172). Ο υπαινιγμός ότι ο Σεμπάστιαν Βέναμπλ εκτός από μάρτυρας ήταν και πηγή νοσηρότητας υπογραμμίζεται μέσα από τη χρήση των ήχων.

⁶ N. Menelaou, *Selected Writings On Media And Culture*, Nicosia 2011, σ. 10 «Speech and in general every kind of sound, exercises profound effect on man as one of its attributes is to penetrate the innermost parts of his existence and touch the soul» (Ο λόγος και γενικά κάθε είδος ήχου ασκεί βαθιά επίδραση στον άνθρωπο καθώς συμβάλλει στη διείσδυση στα πιο μύχια τμήματα της ύπαρξής του και αγγίζει την ίδια την ψυχή του).

⁷ Menelaou, *ό.π.*, σ. 19-20.

μη των σειρήνων για να εξάρει παράλληλα τον πολυμήχανο Οδυσσέα που βρήκε τρόπο να ακούσει τους εξαιρετικούς ήχους χωρίς να παρασυρθεί από την υπνωτιστική γοητεία των επικίνδυνων αυτών πλασμάτων.⁸ Οι σειρήνες χρησιμοποιούνται από τον Όμηρο για να δημιουργήσουν αισθήματα ανησυχίας μέσα από την αντιφατικότητα του σχήματος που συνδέει κάτι υπέροχο με κάτι αποτρόπαιο. Η συγκάλυψη της πραγματικότητας με μια ηχητική ψευδαισθήση. Η εξαπάτηση μέσα από την πιο ισχυρή αίσθηση: την ακοή.⁹

Οι ήχοι αποτελούν εργαλείο που ο Ουίλιαμς χρησιμοποιεί ιδιαίτερα για να ενισχύσει τους συμβολισμούς του και να ερεθίσει ακόμη περισσότερο τη φαντασία του θεατή ή του αναγνώστη του. Ήδη από το 1943 όταν έγραφε το διήγημα *Ο άγγελος στην εσοχή* που το 1977 εξελίχθηκε στο θεατρικό *Vieux Carré* δίνει μεγάλη έμφαση στους ήχους. Η υπόθεση εξελίσσεται σε ένα οίκημα με πολλούς ενοικιαστές όπου «οι εκρήξεις της ανθρώπινης αθλιότητας» ήταν συχνές. Το γεμονικό κακό στο πρόσωπο της σπιτονοικοκυράς και οι φρικτοί ένοικοι ισοπεδώνουν πρώτα με τη δύναμη του ήχου αλλά και του μη-ήχου ό,τι καλό υπάρχει σε όσους δεν έχουν ενδώσει ακόμη στην παραφορά της επίγειας κόλασης. Χαρακτηριστικά αναφέρεται: «In this old house it was either deathly quiet or else the high plaster walls were ringing like fire-bells with angry voices, with quarrels over the use of the lavatory or accusations of theft or threats of eviction». (Σ' αυτό το παλιό σπίτι υπήρχε είτε σιγή θανάτου είτε οι γύψινοι τοίχοι αντηχούσαν σαν σειρήνες της πυροσβεστικής από το θόρυβο των οργισμένων φωνών, των καυγάδων για τη χρήση του λουτρού, των κατηγοριών για κλοπή ή των απειλών για έξωση).¹⁰

Πολύ συχνά οι αλληγορίες του Ουίλιαμς παντρεύουν τους ήχους με τη δύναμη της φύσης: χλωρίδα και πανίδα. Ο ήχος της βροχής στο *Τέλος του κόσμου* σηματοδοτεί τον αποκαλυπτικό κατακλυσμό που έρχεται όχι τόσο για να ξεπλύνει αλλά μάλλον για να καταποντίσει.¹¹ Στη *Νύχτα της Ιγκουάνα* η οργιώδης βλάστηση, το θρόισμα των φύλλων σε συνδυασμό με τα κρωξίματα των πουλιών και των άλλων πλασμάτων της ζούγκλας μεταφέρουν κατά τρόπο ευρηματικό και

⁸ Ως γνωστό οι σύντροφοι του Οδυσσέα κάλυψαν τα αυτιά τους με κερί ώστε να μην ακούσουν το τραγούδι των σειρήνων αλλά ούτε και τις δικές του παρακλήσεις να τον λύσουν από το κατάρατι για να πλησιάσει τις σειρήνες. Βλ. *Όμηρον Οδύσσεια*, ραψωδία 12.

⁹ Οι ήχοι έχουν θεραπευτικές ιδιότητες. Στην περίπτωση, όμως, του Οδυσσέα, οι ήχοι συνιστούν άλλο ένα εμπόδιο-παγίδα προς το στόχο του ήρωα, που είναι η επιστροφή στην Ιθάκη-Μενελάου, *Selected Writings*, σ. 17: «The use of sound is a common practice and has always been so. It is very often employed according to the result that people desire to achieve. It is no coincidence that in some of the islands of the Dodecanese in Greece the inhabitants welcome

the New Year ringing bells that are worn as necklaces and as amulets so that the New Year will be fortunate» (Η χρήση του ήχου είναι μια κοινή πρακτική και πάντοτε ήταν. Ο ήχος επιστρατεύεται για να έχει το αποτέλεσμα που επιθυμούν να επιτύχουν οι άνθρωποι ανάλογα με την περίπτωση. Δεν αποτελεί σύμπτωση το γεγονός ότι σε κάποια νησιά της Δωδεκανήσου στην Ελλάδα οι κάτοικοι καλωσορίζουν το νέο χρόνο κρούοντας τα κουδούνια που φορούν σαν περιδέματα και φυλακτά προκειμένου η νέα χρονιά να είναι τυχερή).

¹⁰ T. Williams, «The Angel in the Alcove», *One Arm and other stories*, New York 1948 (ανατύπωση Penguin Books Canada Limited 1967), σ. 141.

¹¹ Williams, *Plays*, τ. 2, σ. 625.

εύστοχο τον εσωτερικό κόσμο του αιδεσιμότητας Σιάννον. Οι στριγκλιές της δεμένης ιγκουάνα δείχνουν την απόγνωση του βασικού ήρωα που προσπαθεί να ελέγξει τα πάθη του αλλά αδυνατεί.¹² Ο Σιάννον ασφυκτιά από το εκκλησιαστικό κολάρο όπως η ιγκουάνα από τη θηλιά του σχοινού που περισφίγγει το λαιμό της.¹³ Οι ήχοι της φύσης μεταφέρουν τον πρωτογονισμό που χρειάζεται για να συνειδητοποιήσει ο θεατής την ένταση της αναμέτρησης της ηθικής του ήρωα με τα αρχέγονα βασικά ένστικτα. Η φιλοσοφικότητα του έργου περνά μέσα από τις συμπληγάδες της περιορέουσας ατμόσφαιρας. Ο θεατής δεν βλέπει αλλά ακούει. Τα φύλλα και τα ύπουλα πλάσματα της ζούγκλας αν και ανύπαρκτα μοιάζουν να είναι κοντά του σαν μια προελαύνουσα απειλή.¹⁴ Αρχετυπικά, το παράλληλο θα μπορούσε να είναι οι φοβιστικοί ήχοι των στυμφαλίδων όρνιθων.¹⁵

Ένα άλλο έντονα φιλοσοφικό έργο του Ουίλιαμς είναι το *Ορφείας στον Άδη* όπου οι ήχοι της φύσης εμφανίζονται να έχουν ένα ειδικό βάρος.¹⁶ Αυτό συνδέεται με το γεγονός ότι ο δραματουργός χρησιμοποιεί τη φύση για να δημιουργήσει ένα σουρεαλιστικό κόσμο, ένα κόσμο αναμέτρησης του Καλού με το Κακό, ένα ρινγκ στην κόλαση. Κατά συνέπεια είναι σημαντικό να σημειωθεί a priori ότι η φιλοσοφική θρησκευτικότητα του έργου καθιστά τους ήχους της φύσης σουρεαλιστικές προσλήψεις της ακοής, καθώς λειτουργούν ως εργαλεία για την εξυπηρέτηση των συμβολισμών. Αυτό το θεατρικό έργο του Τένεσι Ουίλιαμς, όπως έχει υποδειχθεί από τη σύγχρονη βιβλιογραφία, δεν αποτελεί παρά μια συμφωνία, ένα ρέκβιєм για το Θείο Πάθος, όπως άλλωστε το *Ξαφνικά πέρσι το καλο-*

¹² Williams, *ό.π.*, σ. 410: «He suddenly hurls his coconut shell with great violence off the verandah, creating a commotion among the jungle birds» (Ρίχνει βίαια από τη βεράντα το κέλυφος της καρύδας ξαφνικά, και αμέσως προκαλείται φασαρία από τα πουλιά της ζούγκλας) και σ. 412 «Hannah: Tell me, what is that sound I keep hearing down there?...I mean that scraping, scuffling sound that I keep hearing under the verandah» (Χάννα Τζελκς: Πείτε μου, τι είναι αυτός ο ήχος που ακούγεται επίμονα εκεί κάτω... Εννοώ αυτό το σκάψιμο ή το σούρσιμο στο χώμα κάτω από τη βεράντα). Ο Ιωσήφ Βιβιλάκης μοιάζει να συνδέει την ανάγκη διαφυγής της ιγκουάνα με την ανάγκη του Σιάννον να απομακρυνθεί από την παγίδα στην οποία εγκιβώτισε τα άγρια σεξουαλικά του ένστικτα ένας άτεγκτος Θεός-τιμωρός, τον οποίο κάποτε πίστεψε αλλά η διδασκαλία του έγινε τελικά βρόγχος όπως η θηλιά στο λαιμό του ερπετού. Βλ. Ι. Βιβιλάκης, *Για το ιερό και το δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2004, σ. 290-296.

¹³ L. Levin, «Shadow Into Light: A Jungian Analysis of *The night of the Iguana*», *The Annual Tennessee Williams Review* 2 (1999), σ. 225-250.

¹⁴ Williams, *Plays*, τ. 2, σ. 339 «A coconut plops

to the ground; a parrot screams at a distance» (Ακούγεται ο ήχος της καρύδας που πέφτει από το δέντρο ενώ ένας παπαγάλος κρῶζει).

¹⁵ Kolotourou, *Rhythmes*, σ. 182.

¹⁶ Βασικές μελέτες για το έργο και το ανέβασμά του επί σκηνής είναι: R. Burstein, «Robert Burstein on Theatre: Orpheus Condescending», *The New Republic* 30, October 1998, σ. 25-27· J. E. Wallace, «The image of theatre in Tennessee Williams's in *Orpheus Descending*», *Modern Drama* 27/3 (September 1984), σ. 324-353· G. Heintzelman – A. Smith-Howard, *Critical companion to Tennessee Williams*, New York 2005, σ. 196-202· G. Debusscher, «Tennessee Williams as hagiographer: an aspect of obliquity in drama», *Revue des Langues Vivantes* 40 (1974), σ. 449-456. Βασικές είναι οι συμβολές του πρόμιου έργου της Ν. Μ. Tichler, *Tennessee Williams: Rebellious puritan*, New York 1961, σ. 73-89, σ. 219-243. Βλ. επίσης J. J. Thompson, *Myth and symbol in the plays of Tennessee Williams*, New York 1989· Ch A. Goldthwaite Jr, «All shook up: Elvis, Bo, and White Negro in Tennessee Williams's *Orpheus Descending*», *The Tennessee Williams Annual Review* 8 (2006), σ. 72-86· A. Coronis, *Tennessee*

καίρι και το *Γλυκό πουλί της νιότης* όπου οι κεντρικοί ήρωες βιώνουν αντίστοιχα τον κανιβαλισμό και την εκτέλεση με ευνουχισμό.¹⁷

Όσο κι αν ο Βαλ, ο κεντρικός ήρωας του έργου, παραπέμπει στον Ορφέα, λόγω της μεγάλης του αγάπης για την κιθάρα του και λόγω της προσπάθειας που κάνει στο έργο να σώσει την αγαπημένη του Ευρυδίκη/Lady από τον Άδη, η πραγματέυση του θέματος αγγίζει πολύ πιο βαθιές ρίζες.¹⁸ Ο Βαλ Ξαβιέ, ένας περιπλανώμενος χαρισματικός μουσικός φθάνει στη μικρή πόλη του αμερικάνικου Νότου, όπου γνωρίζει τη φαυλότητα και την κακία στη συμπεριφορά των ανθρώπων της πόλης. Αντιμετωπίζεται ως περιθωριακός και απόβλητος.¹⁹ Οι μόνες δύο περιπτώσεις ανθρώπων που διαφοροποιούνται είναι η Lady, σύζυγος του βαριά άρρωστου αλλά επίσης μοχθηρού και βίαιου καταστηματαρχη, καθώς και η γυναίκα του σερίφη, η Βη, που ασχολείται με τη ζωγραφική και θεωρείται αλλοπαρμένη επειδή βλέπει οράματα. Ο Βαλ συνάπτει παράνομο ερωτικό δεσμό με την Lady και στο τέλος δολοφονείται με βίαιο τρόπο από τους κατοίκους, οι οποίοι, για δικούς τους λόγους,²⁰ επιδιώκουν το λυντσαρίσμα του Βαλ. Το έργο αποτελεί ολοφάνερα μια αλληγορία.²¹

Ο Σάββας Πατσαλίδης, επισημαίνει δραματουργικές αδυναμίες στο να παρουσιαστεί με συνέπεια και κατά τρόπο ολοκληρωμένο ο χαρακτήρας του Βαλ. Συγκεκριμένα παρατηρεί πως ο Ουίλιαμς «ανεβάζει στο ίδιο άρμα τον Χριστό, τον Αδάμ και τον Άδωνη, φιγούρες ως γνωστό με θεϊκές καταβολές, και τον γήινο Val, το σύγχρονο πρόσωπίο τους, που είναι απλώς ένας τυχοδιώκτης μπόεμ με σκοτεινό παρελθόν, ο οποίος σε τελευταία ανάλυση ελάχιστη σχέση έχει μαζί τους».²² Ο Ουίλιαμς με τον παραβολικό του λόγο, αφήνει το θεατή να οδηγηθεί

Williams and greek culture with special emphasis on Euripides, Athens 1994, σ. 27-44.

¹⁷ Konkle, *Paranoia*, σ. 51-72, όπου ο Βαλ από τον Ορφέα στον Άδη «...dies by blowtorch» (πεθαίνει από φωτιά), σ. 51· J.M. Clum, «The sacrificial stud and the fugitive female in *Suddenly Last Summer*, *Orpheus Descending*, and *Sweet Bird of Youth*», C. Roudané (επιμ.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Williams, Cambridge 1998, σ. 128-146· Debusscher, *Hagiographer*, σ. 449. Βλ. και W. Wager, «Tennessee Williams», A. J. Devlin (επιμ.), *Conversations with Tennessee Williams*, Mississippi 1997, σ. 127-128· Konkle, *Paranoia*, σ. 51-72· A. Sofer, «Self consuming artifacts: power, performance and the body in Tennessee Williams' *Suddenly Last Summer*», *Modern Drama* 38 (1995), σ. 342-345· L. Quirino, «Tennessee Williams' *Persistent Battle of Angels*», *Modern drama* 9 (1968), σ. 24-38· Debusscher, *Hagiographer*, σ. 450.

¹⁸ R. B. Egan, «Orpheus Christus Mississipiensis: Tennessee Williams' Xavier in Hell», *Classical*

and Modern Literature: A Quarterly 14 (1993), σ. 61-98.

¹⁹ Η διαφορετικότητά του από το περιβάλλον του έχει επισημανθεί στη σύγχρονη βιβλιογραφία στη διατριβή της Halla Diyab (H. Diyab, *Crossing the margin: minorities and marginality in the drama of Tennessee Williams*, αδ. διδ. διατρ., Leicester 2008, σ. 34-35).

²⁰ Οι λόγοι αυτοί συνδέονται με τις διάφορες αιτίες που γεννούν την κακία και τη μοχθηρία, όπως ο φθόνος, η οργή, η ζήλεια.

²¹ Μ. Χαμιάλη, *Eugene O'Neil, Tennessee Williams, Arthur Miller και η ελληνική σκηνή: από την πρώτη εμφάνιση στην καθιέρωση (1931-1965)*, αδ. διδ. διατρ., Αθήνα 2013, σ. 541 «Ο Νότος του "Ορφέα" είναι ο Νότος της βίας, της έλλειψης ανεκτικότητας, της μη προοδευτικότητας, της θρησκοληψίας, του ρατσισμού, της προσκόλλησης σε λανθασμένους μύθους και αξίες και της χρήσης βίας και αδικίας με στόχο τη συντήρησή του...».

²² Σ. Πατσαλίδης, *Θέατρο, κοινωνία, έθνος*.

μόνος του στο συμπέρασμα πως πίσω απ'αυτό τον απόκληρο της κοινωνίας βρίσκεται μια άγια ψυχή.²³ Έχει μάλιστα παρατηρηθεί από αρκετούς μελετητές του έργου αυτού με κυρίαρχο τον Debusscher, ότι: «The interpretation of Xavier as Saviour is warranted by the play's insistence that "Xavier" be pronounced as if spelled with an initial "s"» (Η ερμηνεία του ονόματος του Ξαβιέ ως Σωτήρα επιβεβαιώνεται από την επιμονή των σκηνοθετικών οδηγιών στο έργο ότι το όνομα εκφέρεται με αρχικό σίγμα: «Εξ-σέβιορ»-«σέβιορ».)²⁴

Ο κόσμος επιλέγει να βλέπει την επιφάνεια, το εξωτερικό περίβλημα, το φιδοτόμαρο στο σακάκι του Βαλ.²⁵ Ωστόσο, οι άνθρωποι δεν είναι αυτό που φαίνονται και συνήθως δεν βρίσκονται εκεί που τους κατατάσσει η κοινωνία. Το διακηρύσσει σαφώς η προφήτισσα και ζωγράφος Βη και το αποδέχεται ο Βαλ. Οι εκπρόσωποι του νόμου και κυρίως ο σερίφης, σύζυγος της Βη, παρουσιάζονται ως οι υπερασπιστές του Καλού και οι υπέρμαχοι της τάξης. Στην πραγματικότητα ο σερίφης είναι ο πιο διαφθαρμένος και σάπιος χαρακτήρας του έργου. Περιβάλλεται το ένδυμα του φύλακα της τάξης για να ξεγελάσει, ενώ ο διωκόμενος –όπως και ο Χριστός– Βαλ είναι ο αλήτης που μέσα του κρύβει μιαν άφατη ιερότητα. Έτσι, μέσα από την ανάδειξη της διάστασης του «είναι» και του «φαίνεσθαι» ο Ουίλιαμς δηλώνει αφενός το φαρισαϊσμό της κοινωνίας και αφετέρου την αγιότητα του Βαλ που έρχεται αντιμέτωπος με την αγριότητα και την κτηνωδία μιας υποκριτικής κοινότητας, που εκπροσωπεί την ίδια την επίγεια Κόλαση.

Ο ίδιος ο Ουίλιαμς στο εισαγωγικό του σημείωμα επισημαίνει ότι η ιδέα της επίγειας κόλασης –του Κάτω Κόσμου (Άδη)– συνδέεται με το έργο του *Όχι για αηδόνια*, καθώς σ'αυτό όλοι οι ήρωες-φυλακισμένοι του έργου, πλην ενός, ψήνονται κυριολεκτικά «to a hot room called "The Klodike"» (σε ένα δωμάτιο με υψηλή θερμοκρασία το οποίο ονομάζεται «Κλόνταϊκ».)²⁶ Η πόλη στην οποία εισέρχεται ο Βαλ είναι ένα απόκοσμο μέρος στο οποίο επικρατεί είτε η απόλυτη σιγή

Από την «Αμερική» στις *Ηνωμένες Πολιτείες*, τ. 1, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 588.

²³ Για μια προσπάθεια ενδοσκοπήσης στον ψυχισμό του Βαλ βλ. J. Kontaxopoulos, «Orpheus Introspecting: Tennessee Williams and Jean Cocteau», *The Annual Tennessee Williams Revue* 4 (2001), σ. 1-34. Για τις φιλοσοφικές επιρροές και ιδέες του Ουίλιαμς βλ. R. Siegel, «The metaphysics of Tennessee Williams», *American Drama* 10/1 (Winter 2001), σ. 11-37.

²⁴ Debusscher, *Hagiographer*, σ. 450. Quirino, *Battle*, σ. 31. Αντίστοιχες παρατηρήσεις έχουν γίνει και για την αντιστοιχία Jabe – Hades (βλ. A. Griffin, *Understanding Tennessee Williams*, South Carolina 1995, σ. 173).

²⁵ A. Hale, «Early Williams: the making of a playwright», C. Roudané (επιμ.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge 1998, (σ. 11-28), σ. 22 «The snakeskin jacket names

the primary metaphor of the play, the emblem of Val, the vagabond musician with guitar who suggests the Orpheus legend on which the drama is based.» (Το σακάκι από φιδοτόμαρο αφορά βασική μεταφορά του έργου, είναι το έμβλημα του Βαλ, του περιπλανώμενου μουσικού με την κιθάρα που παραπέμπει στο μύθο του Ορφέα στον οποίο εδράζεται το έργο). Το φιδοτόμαρο παραπέμπει στον αρχαιοελληνικό μύθο όπου η Ευρυδίκη, αγαπημένη του Ορφέα, πεθαίνει από δάγκωμα φιδιού. Το σακάκι λειτουργεί μάλλον ως τρόπαιο της νίκης πάνω στο θάνατο-Κακό. Επίσης, παρότι το όνομα το χαρακτήρα παραπέμπει στο δαιμονικό Βαάλ, ο ηχητικός αναγραμματισμός του ονόματος αποκαλύπτει ότι ο Βαλ είναι Λαβ (αγάπη), όπως διακηρύσσεται στα ευαγγέλια και για το Χριστό.

²⁶ Williams, *Plays*, τ. 2, σ. 5-6.

που παραπέμπει στην έρημο, σε παγωμένο τοπίο, στην άγονη γη, στην απουσία ζωής, είτε στον τρόπο που δημιουργούν τα εφιαλτικά γαβγίσματα των σκύλων που παραπέμπουν στον πρωτογονισμό της Φύσης.²⁷ Στο οίκημα της οδού Μπέρμπον στον Άγγελο στην εσοχή, όπως έχει αναφερθεί πιο πάνω, επικρατούσε η νεκρική σιγή ή ορυμαγδός.²⁸ Αυτή την αλληγορία της κόλασης την έζησε ο Τένεσι Ουίλιαμς, όπως εξομολογείται στο εν λόγω διήγημα, στα νεανικά του χρόνια. Αν συνδέσει κανείς το διήγημα με τον *Ορφέα στον Άδη* καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο Ουίλιαμς ταυτίζεται με τον Βαλ. Η γνώμη των άλλων για τον ίδιο δεν αντικατοπτρίζει το ποιος πραγματικά είναι. Ο κοινωνικός περίγυρος τον εκβάλλει. Όμως, ως άλλος κήρυκας,²⁹ παραπέμπει έξυπνα στο *Κατά Ιωάννην* όπου οι Ιουδαίοι απορρίπτουν τον Χριστό και επιζητούν τη θανάτωσή του δια λιθοβολισμού (Ιω. 10.22-42). Ο Ουίλιαμς δεν αποδίδει αρνητικά χαρακτηριστικά στον Βαλ. Αυτό το κάνει η κοινωνία. Αυτό, ακριβώς όμως, είναι το στοιχείο που τον καταξιώνει και συνδέεται σαφώς με τη διδασκαλία του Χριστού: «μακάριοι εστε, όταν μισήσωσιν υμάς οι άνθρωποι, και όταν αφορίσωσιν υμάς και ονειδίσωσι και εκβάλωσι το όνομα υμών ως πονηρόν» (Λουκ. 6.22).³⁰

Το πιο σημαντικό είναι ότι ο Ουίλιαμς γαλουχήθηκε στην εκκλησιαστική γραμματεία,³¹ στοιχείο που αντικατοπτρίζεται στον τίτλο ενός από τα πιο πρώιμα έργα του, την *Μάχη των αγγέλων*, που αποτελεί μια πρώιμη μορφή του *Ορφέα στον Άδη*.³² Με εξαιρετική ευστοχία έχουν υποδειχθεί τα ακόλουθα: «It is ironical that, although Williams would come to be considered a sensational purveyor of sex and this particular play would be condemned as filthy, he was almost as much a preacher as his priest-grandfather (αποτελεί ειρωνεία το γεγονός πως ενώ ο Ου-

²⁷ Ο Ουίλιαμς αρέσκεται στις εναλλαγές των απόλυτων καταστάσεων προκειμένου να χειραγωγήσει την ψυχολογία των θεατών. Η ηουχία δεν συνεπάγεται ηρεμία και ασφάλεια καθώς αυτή εναλλάσσεται με έντονους απειλητικούς θορύβους. (βλ. Williams, *Plays*, τ. 2, σ. 50 «The loud noise of the door-slam increases the silence that follows» (το δυνατό κτύπημα της πόρτας του αυτοκινήτου ενισχύει την αίσθηση σιγής που ακολουθεί.).

²⁸ Βλ. παραπάνω, παραπομπή 10.

²⁹ B. Parker, «Tennessee Williams and the Legends of St Sebastian», *University of Toronto Quarterly* 69/3 (Summer 2000), σ. 634.

³⁰ Για τους προβληματισμούς αυτούς βλ. κείμενα στο πρόγραμμα της παράστασης: Τένεσι Ουίλιαμς, *Ο άγγελος στην εσοχή*, σημινοθεσία Ανθούλλης Δημοσθένους, ερμηνείες Μάριος Μεττής, Φαίδωνας Οδυσσέως, Λευκωσία Μάιος 2014. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην πρώτη μορφή του *Ορφέα*, το έργο *Η μάχη των αγγέλων*, υπάρχει ακόμη πιο σαφής παραλληλισμός.

Βλ. A. Hale, «Early Williams: the making of a playwright», C. Roudané (επιμ.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge 1998, σ. 22: «...in *Battle*, names of the two protagonists disclose the framework of a Passion Play. Val, as “Valentine Xavier” connotes both Saint and Savior. He is thirty, the age of Christ’s Passion. “Myra” suggests “Mary”, both Virgin and Madonna» (στη *Μάχη* οι δύο πρωταγωνιστές παραπέμπουν ο μien στον Χριστό και στον Άγιο Βαλεντίνο και η δε στην Παναγία).

³¹ TA. Hale, «Tennessee Williams: The Preacher’s Boy», *The Southern Quarterly* 38/1 (Fall 1999), (σ. 10-20) σ. 10· Quirino, *Battle*, σ. 31.

³² Hale, *Early*, σ. 22 «The title Williams chose, *Battle of Angels*, points to Revelations 12:7: “Now war arose in heaven, Michael and his angels fighting against the dragon [Satan]”» (Ο τίτλος που έδωσε ο Ουίλιαμς είναι παρόμοιος από την Αποκάλυψη και εγένετο πόλεμος εν τω ουρανώ, ο Μιχαήλ και οι άγγελοι αυτού τον πολεμήσαυ μετά του δράκοντος)· Hale, *Boy*, σ. 14.

ίλιαμς θεωρείται ένας αμετανόητος θιασώτης των σεξουαλικών απολαύσεων και το συγκεκριμένο έργο καταδικάστηκε ως βρώμικο, εκείνος κηρύττει ουσιαστικά όπως και ο ιερέας παππούς του).³³ Οι παραλληλισμοί αυτοί αποτελούν παρατηρήσεις που αποκαλύπτουν το πόσο ο Ουίλιαμς είχε πλήρως ρυθμίσει τους μηχανισμούς γέννησης ιδεών και αντιλήψεων μέσα του στη βάση της σχέσης του με τον πάστορα παππού του. Φαίνεται, μάλιστα, πως παρά την πεποίθηση ότι το Καλό στο τέλος πάντα νικά το Κακό, ο Ουίλιαμς εντυπωσιάζεται από τις ευφάνταστες μεθόδους του «διαβολικού» που μεταμφιέζεται και παραπλανά, κινείται αθόρυβα αιφνιδιάζοντας και σκορπώντας την καταστροφή. Το φίδι που δηλητηρίασε την Ευρυδίκη ενισχύει τη θέση ότι ο Ουίλιαμς συνειδητά στον *Ορφέα στον Άδη* επαναδιαπραγματεύεται τόσο τη Βίβλο όσο και την αρχαία ελληνική μυθολογία. Το ερπετό, εξάλλου, είναι κυρίαρχο στη Βίβλο ως η απλοϊκή συγκεκριμενοποίηση μιας έννοιας που θα αποκτήσει ένα τόσο αχανές περιεχόμενο στο μυαλό του Ουίλιαμς καθώς αυτός θα ενηλικιώνεται και θα γεννά, που μόνο ο Ricoeur μπόρεσε με φιλοσοφική ευστοχία να περιγράψει με τη λέξη «χάος».³⁴

Ο Ορφέας στην ελληνική μυθολογία χαρακτηρίζεται από την αγάπη του για τη μουσική. Γι' αυτό το λόγο παριστάνεται στην τέχνη να παίζει λύρα. Κατά την πρωτοβυζαντινή εποχή ο Χριστός ταυτίστηκε με τον Ορφέα καθώς και οι δύο ταπείνωσαν τον Άδη.³⁵ Κατέβηκαν στον κόσμο των νεκρών και επέστρεψαν στη ζωή. Η σύμφυση της λατρείας του Χριστού με τον Ορφέα είναι αριδής στα πολλά και εναργή παραδείγματα που έχουν σωθεί στην τέχνη.³⁶ Ήδη από την εποχή που οι Χριστιανοί κρύβονταν στις κατακόμβες σκάλιζαν χαράγματα με τον Ορφέα Εσταυρωμένο.³⁷ Αργότερα ο παραλληλισμός Ορφέα- Χριστού επισημοποιήθηκε και επιπλέον τονίστηκε το μήνυμα της λύτρωσης από τα δεσμά του Άδη, όπως φαίνεται και από το παράδειγμα του μωσαϊκού δαπέδου του 6^{ου} αιώνα που κοσμούσε ταφικό παρεκκλήσιο στην Ιερουσαλήμ και βρίσκεται τώρα στο αρχαιολογικό μουσείο της Κωνσταντινούπολης.³⁸ Φυσικά το γεγονός ότι το παρεκκλήσιο μέσα στο οποίο φιλοτεχνήθηκε το ψηφιδώτο ήταν ταφικό συνδέεται με το μυθικό αρχέτυπο που φέρει τον Ορφέα να νικά τον Άδη με τη δύναμη της μουσικής/αρμονίας του και να ανασταίνει τη νεκρή Ευρυδίκη.

³³ Hale, *Early*, σ. 22.

³⁴ P. Ricoeur, *The symbolism of evil*, New York 1969, σποραδικά (ειδικά σ. 347-357).

³⁵ Χαμάλη, *Eugene O'Neil*, σ. 543 «Η Βη, η γυναίκα του σερίφη, είναι ακριβώς το αντίθετο της Κάρολ. Χαμηλών τόνων, κλεισμένη στον εαυτό της, τον κόσμο της ζωγραφικής και των οραμάτων της. Από μικρή είχε οράματα για τους ανθρώπους και τον Χριστό, γεγονός που την απομόνωσε από το κοινωνικό σύνολο. Το όραμά της για τον Βαλ ως Μεσσία, προμηνύει τον μαρτυρικό θάνατο του Βαλ, ενώ αντιπαραθέτει, στον μύθο του Ορφέα, το χριστιανικό στοιχείο».

³⁶ W. K. C. Guthrie, *Ο Ορφέας και η αρχαία ελληνική θρησκεία*, Αθήνα 2000, σ. 395-396 «Όπως ακριβώς ο Χριστός εικονίζεται στα χριστιανικά μνημεία με τα χαρακτηριστικά του Ορφέα, έτσι κι εδώ, ως φόρος τιμής από την άλλη πλευρά, ο Ορφέας παρουσιάζεται με τη στάση του Χριστού».

³⁷ A. Boulanger, *Orphée. Rapports de l'orphisme et du christianisme*, Paris 1925, σ. 149-163· Guthrie, *Ορφέας*, σ. 395-396.

³⁸ Ν. Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή ζωγραφική* (π. 300-726), Αθήνα 1991, σ. 31-32.

Κλείνοντας το θέμα της πραγματικής ταυτότητας του Ορφέα, οδηγούμαστε στο επέκεινα. Στην ακράδαντη πεποίθηση του Ουίλιαμς ότι η δικαίωση των «αγίων» πνευματικών ανθρώπων βρίσκεται στη μετά θάνατο ζωή, στην ανάσταση των ψυχών που εκπροσωπείται από το ίδιο το παράδειγμα του Ιησού.³⁹ Ο Σεμπάστιαν Βέναμπλ διαμελίζεται σε μια αλληγορία της Θείας Ευχαριστίας, ενώ και ο Ορφέας σπαράσσεται από τις γυναίκες της Θράκης παραλέποντας στο αρχετυπικό σχήμα της θυσίας του αμνού που αίρει τις αμαρτίες του κόσμου.⁴⁰

Προέκταση του Ορφέα-Βαλ το έγχορδο όργανο από το οποίο εκπορεύεται η μελωδία και η ειρήνευση της φύσης. Ο Βαλ, κρατώντας την κιθάρα του από την πρώτη σκηνή, εμφανίζεται να καταδιώκεται από τα γαβγίσματα της κόλασης. Οι σκύλοι αν και πλάσματα της πανίδας έχουν γίνει λαγωνικά-δολοφόνοι. Τα δόντια και τα νύχια τους ξεσκίζουν τους φυγάδες κατάδικους που συλλαμβάνουν. Οι άνθρωποι με την κακία τους διέστρεψαν τη Φύση και εκμεταλλεύθηκαν τη δύναμή της για να υπηρετεί τα άγρια και αιμοβόρα ένστικτά τους. Στόχος τους είναι το λυντσαρίσμα. Ο διάλογος του Βαλ με τη Βη Τάλμποτ είναι ανατριχιαστικός. Εκείνος της εκμαυεύει τις τραυματικές εμπειρίες που έζησε ως σύζυγος του σερίφη.

«Val: Runaway convicts torn to pieces by hounds» (Κατάδικοι φυγάδες ξεσκίστηκαν σε κομματάκια από κυνηγετικά σκυλιά).

Vee: Chain-gang dogs (Από ομάδες σκυλιών).⁴¹ Η όλη αναφορά του σπαραγμού του ανθρώπινου σώματος παραπέμπει στο *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* όπου ο Σεμπάστιαν Βέναμπλ έχει κατασπαραχθεί από κανιβάλους.⁴² Και στα δύο έργα ο Ουίλιαμς αναδεικνύει τα φονικά ένστικτα της φύσης, είτε αυτά βρίσκονται μέσα σε ανθρώπους είτε μέσα σε ζώα, είτε ακόμη και μέσα σε φυτά, όπως η μυγοπαγίδα της Αφροδίτης, ένα σαρκοβόρο λουλούδι που καταβροχθίζει ζωντανούς οργανισμούς. Το μαρτυρικό τέλος, όμως, συνεπάγεται μάλλον την καταξίωση.⁴³

³⁹ Guthrie, *Ορφέας*, σ. 316.

⁴⁰ Boulanger, *Orphisme*, σ. 167-168.

⁴¹ Williams, *Plays*, τ. 2, σ. 58.

⁴² Clum, *Stud*, σ. 128: «Tennessee Williams's Val Xavier, the itinerant sexual magnet of *Orpheus Descending* (1957), is immolated with a blowtorch on the night before Easter. Chance Wayne, the hustler hero of *Sweet Bird of Youth* (1959), is castrated on Easter Sunday. In between these two plays and acting as a queer gloss on them is the grotesque parody of the Eucharist in Sebastian Venable's crucifixion and consumption by the street urchins he has tasted in *Suddenly Last Summer* (1958). These three martyrs, Sebastian Venable, Val Xavier, and Chance Wayne, are sacrificed for violating their proscribed roles in the patriarchal sex/gender system» (Ο Βαλ του Τένεσι Ουίλιαμς στον «Ορφέα στον Άδη» είναι ένας σεξουαλικός μαγνήτης και πυρπολείται τη νύχτα πριν το Πάσχα. Ο Τσανς Γουέην από το «Γλυκό πουλί της νιότης» ευνουχίζεται.

Χρονικά ανάμεσα στα δύο έργα ως συνδετικός κρίκος είναι η γκροτέσκ παρωδία της Θείας Ευχαριστίας με την κατανάλωση του σώματος του Σεμπάστιαν Βέναμπλ, στο *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*. Οι τρεις αυτοί μάρτυρες θυσιάζονται επειδή παραβίασαν τις αρχές του πατριαρχικού φαλλοκρατικού συστήματος). Βλ. επίσης J.S. Bak, «Suddenly Last Supper: Religious Acts and Race Relations 'Desire'», *The Journal of Religion and Theatre* 4/2 Fall (2005), σ. 122-145.

⁴³ Α. Δημοσθένους, *Ρεαλισμός και μαγεία. Αντιπαράβάλλοντες όψεις της ερωτικής επιθυμίας σε τρεις θεατρικές ηρωίδες (Μπλανς Ντυμπονά του Τ. Ουίλιαμς Λεωφορείο ο Πόθος, Ελισέα-Γενοβέφα του Α. Κασόνα Το σπίτι με τα επτά μπαλκόνια, Χρυσούλα-Φωτεινή του Ν. Νικολαΐδη Πέρα απ' το Καλό και το Καλό)*, [Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία για τον τίτλο master's του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών] Αθήνα 2013, σ. 116: «Σε ένα από τα πιο έντονα αυτοβιογραφι-

Ο Βαλ θα βρει φρικτό θάνατο όπως προβλέπει η Βη, αλλά και την ανάστασή.⁴⁴

Ο σκύλος-κέρβερος είναι ένα σύμβολο συνδεδεμένο και αυτό με τον Άδη. Σύμφωνα με την αρχαία ελληνική μυθολογία ο Κέρβερος, μια τερατόμορφη εκδοχή του σκύλου,⁴⁵ εμποδίζει την είσοδο των ζωντανών στον Κάτω κόσμο αλλά και την απόδραση των νεκρών από αυτόν. Ο τρόμος του σκύλου του Άδη έχει επίδραση στον Όμηρο, στον Ησίοδο και σε άλλους. Ο μόνος άνθρωπος που μπόρεσε να τον δαμάσει ήταν ο Ορφέας με τη δύναμη της μουσικής. Ο Θησέας απέτυχε ενώ ο Ηρακλής ήταν ημίθεος.⁴⁶ Το μοτίβο των απειλητικών γαβγισμάτων αποτελεί εργαλείο στα χέρια του Ουίλιαμς, καθώς τα γαβγίσματα εντάσσονται εμβόλιμα σε διάφορα σημεία των σκηνοθετικών του οδηγιών για να κλιμακώσουν την ένταση, να κορυφώσουν την αγωνία και να διεγείρουν την αίσθηση της φρίκης στο θεατή.⁴⁷

Τα γαβγίσματα έχουν πολλαπλή σημασία. Τα υπαρξιακά, φιλοσοφικά και θρησκευτικά θέματα που εγείρει το έργο εκτείνονται και στο δεισμό των ήχων. Σύμφωνα με την αρχαία ελληνική θρησκεία οι όμορφες μελωδίες συνυπάρχουν με τους αποκρουστικούς ήχους για να υπογραμμιστεί η ισορροπία που υπάρχει στην ίδια τη φύση ανάμεσα στο Καλό και το Κακό. Τα τρομερά γαβγίσματα του

κά έργα του Αμερικανού συγγραφέα, το *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι* (*Suddenly, last summer*), η Βάιολετ Βέναμπλ ταυτίζεται με τη μητέρα του συγγραφέα, η Κάθριν Χόλλυ με την αδελφή του και ίδιος ο Ουίλιαμς με το Σεμπάστιαν. Η κα Βέναμπλ είναι η αυταρχική Αμάντα του *Γνάβλων κόσμου* που οδηγεί την αδελφή του (Ξαδέλφη του στο έργο) σε εγκλεισμό σε ψυχιατρική κλινική και εν συνεχεία στη μοιραία λοβοτομή, ενώ ο ίδιος, ως ομοφυλόφιλος Σεμπάστιαν βιώνει το φρικτό θάνατο μέσα από το σπαραγμό. Η πείνα των άλλων να τον κατασπαράξουν τον οδηγεί σε μια δικαίωση και απαλλαγή από μια ιδιότητα που φαίνεται ενδόμυχα να τον ενοχλεί, αυτή της ομοφυλοφιλίας. Ο θάνατος τον λυτρώνει από την ομοφυλοφιλία και την οδύνη που αυτή προκαλεί στους άλλους. Το φρικτό τέλος, όμως, δεν συνεπάγεται και ένα εξίσου φρικτό επέκεινα. Το τέλος των παθών είναι η αρχή της μακαριότητας και της αληθινής ευτυχίας. Η δοκιμασία της κυρίας Βέναμπλ και της Κάθριν, οι οποίες αναγκάζονται στο έργο να βρίσκουν εραστής για το Σεμπάστιαν τερματίζεται όταν ο διονυσιακός, λυτρωτικός θάνατος έρχεται να τις απαλλάξει από το αρρωστημένο κομμάτι του κατά τ'άλλα αγαπημένου τους γιου και ξαδέλφου. Ο Σεμπάστιαν-Τομ-Ουίλιαμς προσβλέπει για λύση των φοβερών ψυχολογικών του δαιδάλων μόνο στο θάνατο, στη μετάβαση σε ένα άλλο υπαρξιακό

κόσμο. Διαμελίζεται και γίνεται προσφορά σαν άλλος Διόνυσος ή σαν άλλος Χριστός».

⁴⁴ Williams, *Plays*, τ. 2, σ. 77. Ο Πατσαλίδης αποδέχεται ότι η Βη τον αναγνωρίζει ως Μεσοσία. Άρα ο θάνατος δεν μπορεί να κυριαρχεί. Η κόλαση παραμένει αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι έχει καταπιεί και εκμηδενίσει τον Βαλ. (Βλ. Πατσαλίδης, *Θέατρο*, σ. 588-589). Η Βη στην πρώτη παρουσίαση της υπόθεσης του Ορφέα στον Άδη, με τίτλο *Η μάχη των αγγέλων* ζωγραφίζει το Χριστό δίνοντάς του τη μορφή του Βαλ. Βλ. Williams, *Plays*, τ. 1, σ. 254-255.

⁴⁵ Γονείς του Κέρβερου ήταν ο Γίγαντας Τυφώνας και η Έχιδνα, ενώ αδελφια του τα γνωστά τέρατα Λερναία Ύδρα, Όρθος και Χίμαιρα. Βλ. C. M. Bowra, *Αρχαία ελληνική λυρική ποίηση*, τ. 1, Αθήνα 1980, σ. 146-147.

⁴⁶ M. Bloomfield, *Cerberus. The Dog of Hades*, Chicago-London 1905.

⁴⁷ Hale, *Early*, σ. 23: «Like the Furies, they are as ready as the chain-gang dogs to tear Val apart...» («Όπως οι Ερινύες έτσι και τα κυνηγετικά σκυλιά είναι έτοιμα να ξεσκίσουν τον Βαλ»). Η Καμπέθα ντε Λόμπο στο *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα σημειολογία. Ο Σεμπάστιαν κατασπαράσσεται στην τοποθεσία που συνδέθηκε με τον «λύκο», (βλ. Williams, *Plays*, τ. 2, σ. 99-148)· Konkle, *Paranoia*, σ. 58. Ο σκύλος είναι ο εξημερωμένος λύκος.

Κέρβερου έρχονται σε αντίθεση με τη σαγηνευτική μελωδία της λύρας του Ορφέα. Μελετώντας την αρχαία ελληνική θρησκεία-τελετουργία η Κατερίνα Κολοτούρου παρατηρεί: «After all chthonic monsters such as the Sirens also sing along lyres, auloi and krotala and thus perpetuate, by means of their threatening sound, the harmony of the universe» (Εξάλλου, τα χθόνια τέρατα, όπως οι Σειρήνες, τραγουδούν μαζί με λύρες, αυλούς και κρόταλα διαιωνίζοντας έτσι, μέσα από την εκπομπή των απειλητικών τους ήχων, την αρμονία-ισορροπία του σύμπαντος).⁴⁸

Η πρώτη σκηνή κλείνει και ο Ουίλιαμς δίνει την οδηγία: «Dogs bay in distance» (Ουρλιακτά σκύλων ακούγονται σε απόσταση).⁴⁹ Η δεύτερη σκηνή ανοίγει με τα γαβγίσματα των σκύλων να επιμένουν.⁵⁰ Ο θεατής δεν βλέπει τους σκύλους αλλά φαντάζεται το σκηνικό τρόμου που δημιουργούν. Η βία τους δεν είναι υπόλογη σε κανένα μέτρο και καμιά περιοριστική γραμμή. Η δύναμή τους είναι η δύναμη της φύσης· ανεξέλεγκτη και απόλυτη. Ο έλεγχος πάνω τους είναι πλασματικός. Τα τέρατα παραμονεύουν, έτοιμα να επιτεθούν και να δώσουν φρικτό τέλος. Το γκροτέσκο διατρέχει το έργο μέσα από ένα σωρό αλλόκοτα πλάσματα που παρελαύνουν σ' αυτή την αλληγορική κόλαση.⁵¹

Κατά τη Μαρία Χαμάλη, «Το *Ορφέας στον Άδη* αποτελεί ένα από τα πιο συμβολικά έργα του Williams. Οι παραλληλισμοί με τον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης αλλά και τον χριστιανισμό, τα συμβολικά σκηνικά αντικείμενα όπως το χρυσό δέντρο που είναι στολισμένο με φρούτα και εξωτικά πουλιά, η συκιά που βγάζει για πρώτη φορά καρπό προμηνύοντας την εγκυμοσύνη της Λαίδης, ο κήπος του αμπελώνα σε αντιστοιχία με τον κήπο της Εδέμ... οι εκτός σκηνης συμβολικοί ήχοι όπως οι βροντές, οι ρυθμικοί κύτοι του Τζέμπ/Άδη στο πάτωμα ως κάλεσμα στη Λαίδη, τα γαβγίσματα των σκυλιών, οι αλυσίδες των κρατουμένων που δραπετεύουν και οι κραυγές τους όταν συλλαμβάνονται είναι τα στοιχεία που για κάποιους εμπλουτίζουν και αναβαθμίζουν την ιστορία του έργου, ενώ για κάποιους άλλους την ευνουχίζουν, αποπροσανατολίζοντας τον θεατή και καθιστώντας αδύνατη την ταύτισή του με τους ήρωες». ⁵² Τόσο η μία άποψη όσο και η άλλη συνηγορούν στο ότι οι εκτός σκηνης συμβολικοί ήχοι και ειδικά οι ήχοι της φύσης διαδραματίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο –αρνητικό ή θετικό δραματουργικά– παρότι δεν έχουν μεγάλη χρονική διάρκεια. Η τεράστια σημασία τους, λοιπόν, είναι δεδομένη και δυσανάλογη της διάρκειάς τους.

Τα αντιθετικά σχήματα του Ουίλιαμς αντιπαραβάλλουν την ομορφιά με την ασχήμια, την Εδέμ με τον Άδη, τον παράδεισο με την κόλαση.⁵³ Η δεύτερη πράξη κλείνει με την Lady να τραβά την κουρτίνα η οποία κοσμεύεται με ένα παράξενο σχέδιο: «a gold tree with white birds and scarlet fruit in it» (ένα χρυσό δέντρο

⁴⁸ Kolotourou, *Rhythms* σ. 183.

⁴⁹ Williams, *Plays*, τ. 2, σ. 30.

⁵⁰ Williams, *ό.π.*, σ. 31 «...a dog is still barking...»: (...ένας σκύλος εξακολουθεί να γαβγίζει).

⁵¹ Goldthwaite, *Elvis*, σ. 102-134. Βλ. επίσης «Williams and the Grotesque», Πρακτικά στοργ-

γυλής τραπέζης, στον ίδιο τόμο του περιοδικού *The Annual Tennessee Williams Review*.

⁵² Χαμάλη, *Eugene O'Neil*, σ. 545. Εκεί και περαιτέρω αντιπαραβολή της βιβλιογραφίας.

⁵³ Στόχος του ήταν ο θεατής να παθαίνει αλλεπάλληλα σοκ. Βλ. Goldthwaite, *Elvis*, σ. 110-133.

πάνω στο οποίο κάθονται λευκά πουλιά και στο οποίο υπάρχουν άλικα φρούτα).⁵⁴ Το τοπίο παραπέμπει σε έναν ιδεατό κήπο, σε μια εξωραϊσμένη διάσταση της φύσης, στην αυλή του παραδείσου, όπου η Lady και ο Βαλ συννευρίζονται με την αγνότητα πρωτοπλάστων. Αυτό που ολοκληρώνει το σκηνικό απόλυτης αρμονίας είναι η μελωδία της κιθάρας που υποκαθιστά το τιτίβισμα των πουλιών, που και αυτά συνδέονται με τον επίγειο παράδεισο που δημιουργεί το θεϊκό συναίσθημα του έρωτα.

Η δεύτερη σκηνή της τρίτης πράξης προσθέτει ακόμη ένα ενδιαφέροντα ήχο: τη βροχή.⁵⁵ Η βροχή, όπως και όλα τα υπόλοιπα φυσικά φαινόμενα στα έργα του Τένεσι Ουίλιαμς είναι ουδέτερα και αμφισημικά. Ποτέ δεν εκφράζουν a priori μια θετική ή μια αρνητική κατάσταση. Η βροχή στη συγκεκριμένη περίπτωση επιτείνει την αίσθηση της περιεργής ακινησίας του χρόνου που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο έργο. Αυτή η κοιμητεια-πόλη των *Δύο ποταμιών* είναι ένα εξωκοσμικό μέρος όπου όλα βιώνονται με αχρονικούς όρους, όπως στην κινηματογραφική ταινία *Silent Hill* όπου παρουσιάζονται πολλοί παράλληλοι κόσμοι που επικοινωνούν ή δεν επικοινωνούν ανάλογα με τις συγκυρίες.⁵⁶ Όπως έχει προσεχθεί και στη βιβλιογραφία ο χαοτικός κόσμος παρουσιάζεται στατικά.⁵⁷ Η απολιθωμένη σκηνικά κίνηση των χαρακτήρων προσδιορίζει θεατρικά τη μορφοπλαστική γλώσσα του εικαστικού-συγγραφέα Τένεσι Ουίλιαμς. Η έντονα ψυχογραφική δραματικότητα εξυπηρετείται μέσα από σαφείς εναλλαγές που αδυνατούν να επιφέρουν οποιαδήποτε εκτροπή στην τραγική κορύφωση. Η λιακάδα σ' αυτό το μέρος είναι μια καυτή αύρα, αλλά και η βροχή δεν είναι παρά μια μουντή κάθετη λασπουριά. Το ένα κακό εναλλάσσεται με το άλλο κακό στον κόσμο του Άδη.⁵⁸ Ο αόρατος κόσμος του Κακού κατά τον καθηγητή C. Mango προδιορίζεται στις θεολογικές πηγές από ανθρώπους που βασανίζονται σε παγωμένες λίμνες με σκοτάδι, φωτιά, ομίχλη κ.ο.κ.⁵⁹ Οι ήρωες μοιάζουν να βαδίζουν σε κρούστα πάγου πάνω σε λίμνη με απύθμενο βάθος. Οι σιωπές της φύσης δεν είναι πάντα συνειρμικά γεμάτες γαλήνη. Απεναντίας, εμπεριέχουν και αόρατους κινδύνους. Ο πάγος μπορεί να φαίνεται στέρεος, αλλά ο θεατής διακρίνει την άβυσσο κάτω από τα πόδια των χαρακτήρων του έργου.

Η φωτιά είναι ταυτόσημη με την κόλαση και με αυτή καταστρέφεται ο Βαλ. Το μαρτύριό του παραπέμπει σε διαδομένη μέθοδο βασανισμού των παλαιохριστιανικών χρόνων, αλλά και διαδομένη μορφή εκτέλεσης των αιρετικών στο Μεσαίωνα.⁶⁰ Ο Βαλ είναι ένας μάρτυρας. Οι εκτελεστές του έχουν αποβάλει

⁵⁴ Williams, *Plays*, τ. 2, σ. 69.

⁵⁵ Williams, *ό.π.*, σ. 75.

⁵⁶ <http://www.sonypictures.com/movies/silenthill/>.

⁵⁷ Tischler, *Puritan*, σ. 233.

⁵⁸ Για την κόλαση στον Ουίλιαμς βλ. D. Loayza, «Paysages avec figures en fuite (quelques pas sur les terres de Tennessee)», *Tennessee Williams*

[Les Nouveaux cahiers de la Comedie Française], Paris 2011, σ. 32-48 ειδικά το τμήμα «Du Klodike au delta» σ. 32-34.

⁵⁹ C. Mango, *Βυζάντιο: Η αυτοκρατορία της Νέας Ρώμης*, μετ. Δ. Τσουγκαράκης, Αθήνα 1990, σ. 183.

⁶⁰ Ο άγιος Λαυρέντιος, για παράδειγμα, εκτελέστηκε με καύση πάνω σε μια σχάρα. Βλ. J.P. Kirch, «St Lawrence», *The Catholic Encyclopedia*, τ. 9,

τις ανθρώπινες μάσκες τους και έχουν αποκαλύψει την πραγματική τους ταυτότητα.⁶¹ Την ώρα που οι δαίμονες ρίχνουν τον Βαλ στην πυρά «a dog bays in the distance» (ακούγεται το γάβγισμα ενός σκύλου σε απόσταση).⁶² Δεν υπάρχει δι-αφυγή από τον Άδη. Η έξοδος φρουρείται από τα σαρκοφάγα λαγωνικά. Αυτά που δεν φαίνονται ενισχύουν τον τρόπο γι' αυτά που βλέπει ο θεατής.

Συνοψίζοντας, θα πρέπει να λεχθεί ότι ο Τένεσι Ουίλιαμς, ως αριστοτέχνης δημιουργός συναισθηματικής ατμόσφαιρας μέσα από την εισβολή στον κόσμο των αισθήσεων, χρησιμοποιεί τους ήχους ως εργαλείο διέγερσης της ακοής και πυροδότησης της φαντασίας του θεατή. Η φύση, ως η μεγάλη κανονιστική δύναμη του σύμπαντος αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στην κατασκευή περιβαλλόντων ανασφάλειας και ανησυχίας, διότι η πρώτη και μεγάλη παραδοχή της πλάσης είναι ότι η επιβίωση εξαρτάται απόλυτα από τη φυσική δύναμη. Τα αδύναμα όντα γίνονται βορά στα ισχυρότερα, αφού πρώτα πέσουν στην παγίδα ενός ευχάριστου περιβάλλοντος που τα έχει σαγηνεύσει. Όπως έχει σημειωθεί πιο πάνω τα έντομα καταβροχθίζονται από το σαρκοβόρο φυτό «μυγοπαγίδα της Αφροδίτης» και τα πουλιά τρώνε τα νεογέννητα χελωνάκια στο *Ξαφνικά πέρα το καλοκαίρι*.⁶³ Ωστόσο, για τον Τένεσι Ουίλιαμς το φυσικό έρχεται σε δι-αλεκτική με το μεταφυσικό, ο κόσμος της ύλης έρχεται σε επαφή με τον κόσμο του επέκεινα. Έτσι, η φιλοσοφική θρησκευτικότητα συνυφάνεται με τους βίαιους και ανελέητους φυσικούς κανόνες. Οι ασθενέστεροι μπορεί να γίνονται παρανάλωμα των άγριων ενστίκτων της Φύσης. Εντούτοις, ο πνευματικός κόσμος που κείται στο πεδίο που ξεδιπλώνεται μετά τον υλικό δεν εκμηδενίζει αυτές τις υπάρξεις απεναντίας τις καταξιώνει.

Στο έργο *Ορφείας στον Άδη* οι υπέρτερες δυνάμεις του υλικού κόσμου συντριβουν τον κόσμο της μουσικής, που εκπροσωπεί ο Βαλ. Ωστόσο, ο θεατής, μέσα από τα λόγια της Βη έχει αρχίσει ήδη να συνομιλεί με το επέκεινα. Με την ανάσταση και μετάσταση του Βαλ στον πνευματικό κόσμο υποδεικνύεται η συνέχεια των γεγονότων πέρα από το σκηνικό χώρο και τη διάρκεια της παράστασης. Το ίδιο ισχύει και για την Lady που μετά τον εμπρησμό της επίγειας Εδέμ, του χρυσού αμπελώνα του πατέρα της δεν έχει ανάπαυση στην πόλη-κόλαση. Ο θάνατός της την οδηγεί στο ποθούμενο. Πριν, όμως, τα πράγματα οδηγηθούν στο λυτρωτικό τους τέλος η φύση και οι ήχοι ή οι σιωπές της παρεμβαίνουν για να «κτίσουν» την απειλητική ατμόσφαιρα που διατρέχει το έργο. Οι σιωπές εναλλάσσονται με τα εφιαλτικά γαβγίσματα των σκυλιών που ξεσκίζουν ανθρώπινες

New York 1910, σ. 87. Α. Δημοσθένους, *Η βυζαντινή «Ιερά εξέταση και η Κύπρος». Αμφισβήτηση και καταστολή στην κοινωνία την εποχή των Κομνηνών (1081-1180)*, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 167-196. Η προσπάθεια εξαγνισμού μέσα από τον αφανισμό που παρέχει το πυρ συνδέεται διαχρονικά και με φασιστικές νοστροπίες Βλ. J. Goudsblom, *Fire and Civilization*, London 1992.

⁶¹ Williams, *Plays*, τ. 2, σ. 96 «...their faces lit by

it (fire) like the faces of demons» (...τα πρόσωπά τους παραμορφώνονται με τέτοιο τρόπο από τη φλόγα ώστε να μοιάζουν με πρόσωπα δαμιόνων).

⁶² Williams, *ό.π.*, σ. 97.

⁶³ Βλ. τις εύστοχες παρατηρήσεις στο M. D. Klemm, *Who's afraid of Sebastian Venable?*, <http://www.cinemaqueer.com/review%20pages%202/suddenlylastsummer.html>, σ. 1-13.

σάρκες, οι λιακάδες διαδέχονται τις βροχές σε ένα περιβάλλον άγονο και έρημο που δεν γεννά παρά μόνο την ακινησία του μίσους και της κακίας.⁶⁴ Έχει, λοιπόν, καταστεί σαφές ότι οι ήχοι της φύσης στο συγκεκριμένο έργο έχουν ένα μοναδικό ειδικό βάρος. Χωρίς αυτούς θα ήταν αδύνατο να ενεργοποιηθεί η φαντασία του θεατή να κοιτάξει πέρα από το σκηνικό κόσμο, στην αχανή έρημο που έχει στεγνώσει τις ψυχές των ανθρώπων, στα άγρια λαγωνικά που αν και ακούγονται σε απόσταση έχουν εκπαιδευτεί να εκμηδενίζουν τις αποστάσεις και να κατακρεουργούν χωρίς οίκτο τα ανθρώπινα σώματα. Είναι η δύναμη που παραπέμπει σε προϊστορικές εποχές όπου η ανθρώπινη παρουσία βρισκόταν συνέχεια σε διαλεκτική με τον υπαρκτικό κίνδυνο του αφανισμού. Ο *Ορφείας στον Άδη* είναι ένα έργο με απύσχα την τεχνολογική πρόοδο. Παραπέμπει στην εποχή όπου όλη η Δημιουργία διαλεγόταν με απλούς όρους· με τα δόντια και τα νύχια. Το ένστικτο ήταν αυτό που κυριαρχούσε στις πράξεις και όχι ο ορθολογισμός. Επιπλέον, η πόλη είναι γεμάτη νεκροζώντανους, πλάσματα που βρίσκονται εγκλωβισμένα στους αόρατους τοίχους ενός καθαρηρίου. Η Φύση σ' αυτό το αλλόκοτο μέρος αποδίδεται σουρεαλιστικά. Η βροχή δεν λειτουργεί ως ένα εξαγνιστικό υγρό, ούτε όμως και ο ήλιος καταστρέφει το Κακό. Τα γαβγίσματα παραπέμπουν σε ένα εφιαλτικό περιβάλλον αλλά και η σιωπή δεν συνεπάγεται ηρεμία.

Γίνεται, λοιπόν, σαφές ότι για ένα θεατρικό συγγραφέα που δεν ενδιαφέρεται μόνο να αφηγηθεί μια δραματική ιστορία, αλλά να περάσει ένα ολοκληρωτικό βίωμα στο θεατή, οι ήχοι σε σύζευξη με τις τιτάνιες δυνάμεις της Φύσης αποτελούν καθοριστική διάσταση του έργου. Ο συνδυασμός σιωπής και γαβγισμάτων, είναι η εναλλαγή του ζεστού με το κρύο, της ηρεμίας με τη φοβική, του θελκτικού

⁶⁴ Το μοτίβο παραπέμπει στις τεχνικές του θεάτρου της σκληρότητας. Κλασικό παράδειγμα ο τρόπος παρουσίασης των «Τσέντσι» του Shelley από τον Antonin Artaud. Βλ. χαρακτηριστικά A. Curtin, «Cruel Vibrations: sounding out Antonin Artaud's Production of *Les Cenci*», *Theatre Research International* 35/3 (2010) σ. 250-262: «In the playtext, Artaud makes special use of acousmatic sound, sound that has no visual referent, and links this abstracted sound to the mysterious powers and affective force of Cenci, whose actions are meant to elicit the unconscious impulses that are central to Artaud philosophy of cruelty and to his notion of the plague.... Act IV, sc. iii the mechanic sounds of the prison ("like a busy factory") where Beatrice is set on a Catherine wheel, for which Désormière and Artaud used sounds made by anvils, screw nuts, files, winches and other metal objects». (Στο σενάριο της παράστασης ο Αρτώ κάνει ιδιαίτερη χρήση των ερεθισμάτων της ακοής, ήχων που δεν έχουν καμιά αναφορά στα τεχνητά κείμενα επί σκηνής και συνδέει τους αποσπασματικούς

αυτούς ήχους με τις μυστηριώδεις δυνάμεις που περιβάλλουν τον κόμη Τσέντσι, οι πράξεις του οποίου αναδεικνύουν τις ασυνείδητες ορμές που έχουν κεντρικό ρόλο στη φιλοσοφία του Αρτώ γύρω από την έννοια της σκληρότητας... Στην τέταρτη πράξη οι μηχανικοί ήχοι της φυλακής που ακούγονται παραπέμπουν σε ήχους μηχανημάτων εργοστασίου, ενώ η Βεατρίκη τοποθετημένη στον τροχό του μαρτυρίου της Αγίας Αικατερίνης εξυπηρετεί τον Αρτώ και τον Ντεσορμιέρ στο να συνοδεύσουν την εικόνα με ήχους μετάλλων που θραύουν άλλα αντικείμενα). Στον Ουίλιαμς το βασανιστήριο είναι περισσότερο ψυχολογικό παρά σωματικό. Η εντύπωση της βίαιης θραύσης των οστών στον Αρτώ είναι λιγότερο φοβική σε σχέση με το μαρτύριο του Βαλ που κατατρώγεται από την κόλαση έτσι όπως αυτή προεκτείνεται στους ήχους των σκυλιών που αλυχτούν και στην αλληλουχία των καιρικών φαινομένων που ωστόσο αφήνουν το κλίμα αναλλοίωτο. Η βροχή δεν φέρνει ανακούφιση από την κάψα της λιακάδας και ο ήλιος δεν στεγνώνει τη διαβρωτική υγρασία της μπόρας.

περιβάλλοντος με την παγίδα που κρύβεται πίσω από αυτό.⁶⁵ Σε τελική ανάλυση, ίσως και ο ίδιος ο Ουίλιαμς, ως αριστοτέχνης της ψυχολογικής και συναισθηματικής χειραγώγησης,⁶⁶ να μετέρχεται μεθόδους των σαρκοβόρων πλασμάτων της φύσης για να κατασπαράξει την αθωότητα και την χαρίεσσα διάθεση η οποία χαρακτηρίζει το θεατή που έχει φτάσει στη θεατρική αίθουσα, έχει καθίσει ανέμελος και αναμένει να αρχίσει το έργο για να περάσει λίγη ώρα ανώδυνης ψυχαγωγίας!

⁶⁵ Ο Ουίλιαμς παρέχει όλα τα εφόδια στο σκηνοθέτη για να παρουσιάσει ένα σκηνικό αποτέλεσμα με δραματουργική αρτιότητα. Το κείμενο εισάγει από μόνο του στη θεατρική πράξη. Βλ. για το θέμα: Α. Sidiropoulou, *Authoring Performance. The Director in Contemporary Theatre*, New York 2011· Α. Σιδηροπούλου, «Η πατρότητα του δραματικού κειμένου και η ηθική της παράστασης: Κάποιες σκέψεις πάνω

στην εύθραυστη σχέση συγγραφέα-σκηνοθέτη στο σύγχρονο θέατρο», *Θεατρικά Νέα* 51 (Απρίλιος 2010), σ. 18-22.

⁶⁶ Για την εφιαλτική ατμόσφαιρα στα έργα του βλ. Konkle, *Paranoia*, σ. 51 «T. E. Kalem described him as “the nightmare merchant of Broadway”» (Ο Κάλεμ τον περιέγραψε ως πωλητή εφιαλτών του Broadway).

ΙΩΑΝΝΗΣ Μ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ

ΟΤΑΝ Ο ΚΡΟΝΟΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕ ΤΗ ΓΗ:
Ο ΑΡΧΑΙΟΣ ΚΟΣΜΟΛΟΓΙΚΟΣ ΜΥΘΟΣ ΣΤΗ ΒΙΟΧΗΜΕΙΑ
ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΜΑΤΕΣΙ*

Ο Παύλος Μάτεσις (1933-2013) αποτελεί ιδιόμορφη περίπτωση στο νεοελληνικό θέατρο.¹ Διεκδικεί επάξια τον τίτλο του πιο «ποιητικού» δραματουργού μας – έστω και αν ο ίδιος σε συνέντευξή του έχει διατυπώσει επιφυλάξεις έναντι του όρου «ποιητικό θέατρο».² Ο Μάτεσις είναι γνήσιος ποιητής της σκηνης, όχι με την κλασική έννοια της συγγραφής δραμάτων σε στίχο (κατά το πρότυπο π.χ. του T. S. Eliot ή του Christopher Fry), αλλά από άποψη νεωτερική και πιο περιπλοκή. Τα θεατρικά έργα του προσφέρονται για να τα διαβάσουμε και να τα ερμηνεύσουμε σαν μοντέρνα ποιήματα, σύμφωνα με τους ιδιότυπους κανόνες που διέπουν τη δημιουργία της ποίησης στον σύγχρονό μας κόσμο.³ Δεν προσφέρουν καμιά ευθύγραμμη ακολουθία νοημάτων, κανένα νήμα σκέψης που να ξετυλίγεται ολόισια μέσα από καλοφτιαγμένη και εύλογη αλληλουχία γεγονότων. Δεν υπάρχει εδώ η εύτακτη αριστοτελική πλοκή που εξελίσσεται κατά το εικόν ή αναγκαίον. Καθένα από τα δράματα του Μάτεσι μοιάζει μάλλον με συμπαγή μάζα από ισχυρά φορτισμένη γλώσσα, καθοδηγητικά μοτίβα τοποθετημένα σε μουσικούς σχηματισμούς, και εντυπωσιακές σκηνηκές εικόνες οι οποίες αλληλοσυμπληρώνονται νοηματικά ή υπονομεύουν ειρωνικά η μία την άλλη. Το όλον συνδέεται και ενοποιείται από θεματικές συνάψεις και συνειρμικές συνδέσεις που θυμίζουν τις συνθετικές τεχνικές της πρωτοποριακής μοντερνιστικής ποίησης. Εν τέλει, ο Μάτεσις γράφει με τον τρόπο που εμείς οι άλλοι ονειρευόμαστε. Γι' αυτό και τα προϊόντα της γραφής του αναδίνουν τόσο συχνά την αίσθηση του ονείρου ή του εφιάλτη. Στις θεατρικές του δημιουργίες η δράση εκτυλίσσεται σαν τα ακανόνιστα, αλλοπρόσαλλα και διαρκώς μεταβαλλόμενα οράματα μιας ψυχής βυθισμένης στο ενύπνιον.

Από διαφορετική οπτική γωνία, ο Μάτεσις μπορεί επίσης να χαρακτηριστεί ο πιο «αριστοφανικός» από τους σύγχρονους Έλληνες θεατρογράφους. Ο ίδιος

* Είμαι ευγνώμων στον ανώνυμο κριτή της *Παραβάσεως* για τις πολύτιμες παρατηρήσεις του. Ευχαριστώ επίσης θεομά τον καθηγητή κ. Θεόδωρο Στεφανόπουλο και τη συνάδελφο κ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, που μου προμήθευσαν χρήσιμο βιβλιογραφικό υλικό.

¹ Η ιδιαιτερότητα αυτή επισημάνθηκε από αρκετά νωρίς: βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Οί ειρωνικές τραγωδίες του Μάτεσις», *Η Λέξη* 122 (1994), σ. 409-411· Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Παύλος Μάτεσις, ένας Έλληνας “ευρωπαϊός” θεατρικός συγγραφέας», *Η Λέξη* 122 (1994), σ. 412-413.

² Βλ. σχετική δήλωσή του στο Α. Φωσιέρης – Θ. Νιάρχος, «Μιά συνομιλία του Παύλου Μάτεσι με τον Άντώνη Φωσιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», *Η Λέξη* 122 (1994), σ. 489.

³ Ο ίδιος ο Μάτεσις, στην προαναφερθείσα συνέντευξη, ορίζει παρόμοια την «ποιητικότητα» στη θεατρική γραφή: «“Ποιητικότητα” τό θεατρικό έργο αποχτάει όχι με την φιλόπτωχο σύμπραξη τής ποίησης, αλλά μόνον όταν ή σκηνηκή εικόνα δρά, με ύπηρετη τόν λόγο» (Φωσιέρης – Νιάρχος, «Μιά συνομιλία», σ. 489).

υπήρξε παραγωγικός και δημιουργικός μεταφραστής της αρχαίας κωμωδίας. Απέδωσε στη νεότερη γλώσσα μας οκτώ έργα του Αριστοφάνη με επιδεικτική σχεδόν γλωσσική ευφυΐα, επιστρατεύοντας εκπληκτικό πλούτο λεκτικών ευρημάτων. Οι περισσότερες από τις μεταφράσεις του παραστάθηκαν με επιτυχία στο θέατρο της Επιδαύρου και σε άλλα θερινά φεστιβάλ ανά την Ελλάδα.⁴ Οι αριστοφανικές εκδοχές του Μάτεσι είναι σκανδαλωδώς ελεύθερες: πολύ συχνά προσφέρουν το ακριβές αντίθετο της λεγόμενης «φιλολογικής ακρίβειας». Ο δημιουργός τους φαίνεται να έχει υιοθετήσει με πλήρη συνείδηση το παλαιό ιταλικό απόφθεγμα «traduttore, traditore» ως θεμέλιο λίθο και ακροκέραμο συνάμα της μεταφραστικής του πρακτικής. Παρ' όλα αυτά, οι μεταφράσεις του Μάτεσι, στις καλύτερες στιγμές τους, συλλαμβάνουν με τρόπο αξιοθαύμαστο το εορταστικό πνεύμα της αριστοφανικής ποίησης, και ακόμη περισσότερο: πετυχαίνουν να το μεταμορφώσουν σε πανηγύρι και γιορτινό συμπόσιο της σύγχρονης μας γλώσσας.⁵

Η μακρά και γόνιμη ενασχόληση του Μάτεσι με το αριστοφανικό θέατρο είχε αναπόφευκτα συνέπειες και για τη δημιουργική του παραγωγή ως συγγραφέα. Πολλά από τα εμβληματικά χαρακτηριστικά της δραματουργίας του, τα οποία έχουν επισημανθεί από την πρόσφατη κριτική, βρίσκουν αντιστοιχίες στο αθηναϊκό κωμικό δράμα του 5ου αιώνα π.Χ. Τέτοια γνωρίσματα είναι η ρευστότητα και ευλυγισία του δραματικού χώρου και χρόνου· η άφθονη χρήση στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού και παραμυθιακών μοτίβων· η σκηνική αλληλεπίδραση των ανθρώπινων προσώπων με υπερβατικά ή φανταστικά πλάσματα· η χαλαρή επεισοδιακή δομή, όπου αραδιάζονται παρατακτικά λίγο-πολύ αυτόνομες σκηνές,

⁴ Βλ. Β. Πούγγερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 23-24, 246-247, 255-257, 260, 262, 265-266, 268-271, 273-275, 278, 285-286, για αναλυτικό κατάλογο και πληροφορίες σχετικά με τις παραστάσεις.

⁵ Η υποδοχή των αριστοφανικών μεταφράσεων του Μάτεσι έχει γνωρίσει μεγάλες διακυμάνσεις. Οι κριτικές τους στον τύπο κάλυψαν ολόκληρο το φάσμα από την πλήρη απόρριψη (π.χ. Θ. Κρητικός, Δ. Καγγελάρη) μέσω των επιφυλάξεων και του συγκρατημένου ελαίνου (π.χ. Τ. Λιγνάδης, Λ. Πολενάκης) έως το απερίφραστο εγκώμιο (π.χ. Γ. Βαρθέλης, Κ. Γεωργουσόπουλος, Α. Μαργαρίτης). Ανάλογα ισχύουν και για την επιστημονική μελέτη. Απορριπτική διάθεση και δομικές επικρίσεις εκφράζει η Τ. Καραγεωργίου, *Οι νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο 1998, σ. 291-293 (πρβλ. της ίδιας, «Νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη», Θ. Γ. Παπτάς – Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία:*

Πρόσωπα και προσεγγίσεις, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 850). Αντιθέτως, θετική αποτίμηση προσφέρει η Β. Μαντέλη, η οποία αναδεικνύει τη γλωσσική δημιουργικότητα και την υφολογική ευελιξία του Μάτεσι με διεισδυτικές αναλύσεις πολυάριθμων χωρίων: βλ. Β. Μαντέλη, *Η απόδοση των Αχαρνών στη νεοελληνική σκηνή: Μετάφραση & παράσταση*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2007, σ. 28-73, 105-163, 180-181, 186, 208, 212-214, 241-285, 294-296, 301-303, 315, 341-347, 356-357, 382. Ο Μάτεσις εκθέτει το μεταφραστικό του πιστεύω στο Π. Μάτεσις, «Αριστοφάνους Έπίσκεψις», Έ. Πατριζίου (επιμ.), *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου*, Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί», Αθήνα 1998, σ. 233-241· πρβλ. τις δηλώσεις του στο Μαντέλη, *Η απόδοση των Αχαρνών*, σ. 433-452. Διδακτορική διατριβή με θέμα το σύνολο των αριστοφανικών μεταφράσεων του Μάτεσι εκπονείται τώρα από την κ. Σοφία Κουτέρη στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, υπό

καθεμία τους χτισμένη γύρω από ορισμένο κωμικό εύρημα ή σκηνική τελετουργία κ.λπ.⁶ Όλα αυτά αποτελούν επίσης διακριτικά γνωρίσματα της ποιητικής του Αριστοφάνη. Μερικά από τα παραπάνω στοιχεία έχουν ερμηνευθεί ως καινοτόμοι πειραματισμοί του Μάτεσι, οι οποίοι συνδέουν τη γραφή του με διεθνή πρωτοποριακά κινήματα του σύγχρονου δράματος, όπως το λεγόμενο «θέατρο του παράλογου» ή διάφορες μορφές «performance».⁷ Κοντά σε αυτά, ίσως αξίζει να σημειωθεί πως οι απώτερες ρίζες τέτοιων δραματικών τεχνασμάτων ανακαλύπτονται στις αρχαίες αριστοφανικές κωμωδίες – εκείνα ακριβώς τα έργα που ο Μάτεσις μελετούσε διά βίου, συμβάλλοντας έμπρακτα στη σκηνική αναβίωσή τους.⁸

Ο ίδιος ο συγγραφέας είχε επίγνωση αυτής της μακρινής καταγωγής, όπως μαρτυρεί η ακόλουθη δήλωσή του από συνέντευξη σε λογοτεχνικό περιοδικό. Ο Μάτεσις αναπτύσσει εδώ τις απόψεις του γύρω από το «εφιαλτικό» και το «παράλογο» στη θεατρική δημιουργία, περιγράφοντας σκηνικές τεχνικές τις οποίες αγαπάει πολύ στα έργα του:

«Όσο για τό εφιαλτικό, αυτό κατασκευάζεται από τόν τεχνίτη θεατροποιό πολύ άπλά: μέ τήν διόγκωση τών “φυσιολογικών” μορφών, δηλαδή τήν καταστρατήγηση τού παραδεδεγμένου μέτρου, μέ τήν ελάχιστη μετατόπιση μιάς “φυσιολογικής” μορφής από τή θέση όπου τήν έχουμε συνηθίσει και άκνητοποιήσει. Φυσικά, έχουμε ήδη άρχισει εδώ νά άναφερόμαστε και στό λεγόμενο “παράλογο”, τό όποιο ύπάρχει στη Λογοτεχνία τουλάχιστον άπό τήν έποχή τού Άριστοφάνη».⁹

Ακολουθώντας ίσως την πρόσφατη τότε μελέτη του Paul Cartledge,¹⁰ ο Μάτεσις αναγορεύει τον αρχαίο κωμικό σε πρόδρομο του θεάτρου του παράλογου. Για να παραφράσουμε τη γνωστή παραδοξολογία του Cocteau σχετικά με τον

την εποπτεία της συναδέλφου καθηγήτριας κ. Ελένης Γκαστή και με τη δική μου συνεργασία. Όταν η μελέτη αυτή ολοκληρωθεί, ελπίζουμε ότι θα προσφέρει καθολική και εμπειριστατωμένη αξιολόγηση της συμβολής του Μάτεσι όσον αφορά τη μετάφραση του αρχαίου δράματος.

⁶ Για αυτά τα χαρακτηριστικά της δραματουργίας του Μάτεσι βλ. τη θεμελιώδη μελέτη του Πούχνεφ, *Ο μαγικός κόσμος*, σ. 15-18, 21-22, 122-123. Πρόκειται για τη μοναδική έως τώρα συνολική και εποπτική εξέταση της δραματικής παραγωγής του συγγραφέα. Η οφειλή μου προς αυτό το βιβλίο διακρίνεται σε κάθε σελίδα του παρόντος άρθρου.

⁷ Βλ. Πούχνεφ, *Ο μαγικός κόσμος*, σ. 26-27, 32, 39-40, 45, 48, 111, 184· Γ. Π. Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 204.

⁸ Εν γένει, οι αριστοφανικές απηχήσεις και επιδράσεις στη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία προσελκύουν έντονα το ενδιαφέρον των ερευνητών. Βλ. π.χ. προκειμένου για τον

Ιάκωβο Καμπανέλλι: Γ. Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 86, 95-106· Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Από τον Αριστοφάνη στον Καμπανέλλι: Εναλλαγές και παραλλαγές του κωμικού», *Περί τραγωδίας & τρυγωδίας: Οκτώ διαδρομές στο τραγικό & το κωμικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007, σ. 291-330. Γενικότερα βλ. Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τα αποτυπώματα του Αριστοφάνη στη νεοελληνική δραματουργία», Θ. Πυλαρινός (επιμ.), *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία. Πρακτικά*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Ιστορίας, Κέρκυρα 2009, σ. 79-95 με περαιτέρω αναφορές.

⁹ Βλ. Φωστιέρης – Νιάρχος, «Μιά συνομιλία», σ. 489.

¹⁰ Βλ. P. Cartledge, *Aristophanes and His Theatre of the Absurd*, Bristol Classical Press, London 1990 (ελληνική μετάφραση: *Ο Αριστοφάνης και το θέατρο του παράλογου*, μετ. Λ. Ταχμαζίδου, επιμ. Μ. Κεχροπούλου, Ενάλιος, Αθήνα 2006).

Feydeau και τον Kafka: Αν οι Γάλλοι έχουν στη γλώσσα τους τον Ionesco και οι Ιρλανδοί τον Beckett, εμείς έχουμε τον Αριστοφάνη.

Για την ακρίβεια, οι απηχίσεις από τεχνικές και μοτίβα της αρχαίας κωμωδίας γίνονται αισθητές ήδη από την πρόωμη φάση της δραματοουργίας του Μάτεσι, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές εκείνης του '70: με άλλα λόγια, κάπου οκτώ ή εννέα χρόνια πριν από τη δημόσια παράσταση της πρώτης του αριστοφανικής μετάφρασης (τούτη ήταν ο *Πλούτος*, που παρουσιάστηκε το 1978 από το Αμφι-Θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου). Αυτό δεν θα έπρεπε να μας ξενίζει. Μία από τις ελάχιστες γνωστές βιογραφικές πληροφορίες σχετικά με τον Μάτεσι είναι πως υπήρξε γιος φιλόλογου. Ο πατέρας του σταδιοδρόμησε ως καθηγητής φιλολογικών μαθημάτων στη Μέση Εκπαίδευση, υπηρετώντας σε διάφορα σχολεία της δυτικής Πελοποννήσου.¹¹ Την εποχή εκείνη (δεκαετίες του '30 και του '40) το λειτούργημα αυτό σήμαινε κατεξοχήν τη διδασκαλία της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και γραμματείας. Ο μικρός Παύλος πρέπει να μεγάλωσε σε περιβάλλον όπου η επαφή με τα αρχαιοελληνικά κείμενα ήταν συνεχής και έντονη. Η εξοικείωση με τους αρχαίους συγγραφείς θα αποτελούσε, ούτως ειπείν, τμήμα του παιδικού του κόσμου και συστατικό του οικογενειακού του υποβάθρου. Η πλατιά συγγραφική του παραγωγή μαρτυρεί πως ο Μάτεσι απέκτησε εκτεταμένη και βαθιά γνώση τουλάχιστον των βασικών κλασικών συγγραφέων. Αυτή του στάθηκε ασφαλώς χρήσιμη, όταν κατατιάστηκε να μεταφράσει τον Αριστοφάνη σε ωριμότερη ηλικία.

Κατά την πρόωμη δημιουργική φάση του Μάτεσι, η αριστοφανική οπτική χρωματίζει συχνά την πρόσληψη και την εκμετάλλευση αρχαίων μύθων. Ο συγγραφέας αντλεί μοτίβα και σχήματα από την αρχαιοελληνική μυθολογία, αφομοιώνοντάς τα στην ιδιαίτερη σκηνική μυθοπλασία του. Τα μυθολογικά παραδείγματα, όμως, διυλίζονται μέσα από το φίλτρο της αριστοφανικής ποιητικής· μεταπλάθονται σύμφωνα με τεχνικές παρωδίας ή μεθόδους δραματοποίησης που θυμίζουν τις παρατραγικές συλλήψεις του αρχαίου κωμικού. Αυτή η ιδιότυπη χρήση του μυθικού υλικού αποτελεί πολλές φορές την προσωπική, πρωτότυπη συμβολή του Μάτεσι εντός ενός δραματοουργικού πλαισίου που εν γένει αναπαράγει τη θεματική και την τεχνοτροπία του καλούμενου «θεάτρου του παράλογου».

Τούτο το τελευταίο είδος θεατρικής γραφής ήταν ο κυρίαρχος συρμός στο πρωτοποριακό θέατρο κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70. Σε ολόκληρο τον δυτικό κόσμο οι νέοι διανοούμενοι και οι καινοτόμοι καλλιτέχνες συναρπάζονταν από αυτό.¹² Ο ίδιος ο Μάτεσι αναμίχθηκε ενεργά στην εισαγωγή της νεωτεριστικής αυτής μορφής στην αθηναϊκή θεατρική ζωή της εποχής. Από το 1969 και μετά μετέφρασε μακριά σειρά έργων των Pinter, Ionesco, Arrabal, Mrozek, Vitrac και άλλων στυλοβατών της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, κυρίως για παραστάσεις στο Θέατρο Τέχνης.¹³ Η πρωτότυπη δραματική του παραγω-

¹¹ Βλ. τη νεκρολογία του Μάτεσι από τον συντοπίτη του Σωτήρη Σωτηρόπουλο στο ιστολόγιο αυτού του τελευταίου: http://sotirissotiropoulos.blogspot.gr/2013/01/blog-post_20.html.

¹² Η κλασική μελέτη είναι του M. Esslin, *The*

Theatre of the Absurd, third edition, Vintage Books, New York 2001.

¹³ Για λεπτομερή κατάλογο βλ. Πούγχερ, *Ο μαγικός κόσμος*, σ. 231-256.

γή δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη: από το πρώτο του έργο, την *Τελετή* του 1966, μέχρι και το *Μικρο-αστικό Δίκαιο* στις αρχές της δεκαετίας του '80, τα έργα του Μάτεσι εμφανίζουν συντριπτικές επιρροές από το θέατρο του παράλογου. Ο δραματουργός μιμείται πιστά τα θέματα, τη δομική κατασκευή, τις συνθετικές μεθόδους, ακόμη και συγκεκριμένα σκηνικά τεχνάσματα του Beckett, του Ionesco και άλλων συγγραφέων ανάλογης τεχντροπίας. Η μίμηση δεν συνεπάγεται βέβαια στείρα αντιγραφή: κατά κανόνα ο Μάτεσις μεταφύτευει τα δάνεια στοιχεία στις ιδιαίτερες συνθήκες της σύγχρονης του ελληνικής αστικής κοινωνίας, ιδίως όπως αυτή διαμορφωνόταν υπό το ζοφερό καθεστώς της επταετίας.¹⁴

Εν πάση περιπτώσει, ακόμη και αυτά τα πρώιμα έργα δεν περιορίζονται απλώς να αναπαράγουν ή να επικαιροποιούν επιφανειακά τις μορφές του θεάτρου του παράλογου. Στις καλύτερες εκφάνσεις του, ο Μάτεσις εμποτίζει τον καμβά της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας με ζωνρά προσωπικό και (θα τολμούσαμε να πούμε) γνήσια ελληνικό χρώμα και ύφος. Τούτο επιτυγχάνεται με διάφορους τρόπους. Ίσως ο πιο εύχρηστος και εμβληματικός είναι η παρωδιακή αναπαράσταση εθίμων και τελετουργιών που χαρακτηρίζουν τη νεοελληνική κοινωνική ζωή (όπως συμβαίνει π.χ. στην *Τελετή*, την *Καθαίρεση*, το *Φάντασμα του Κυρίου Ραμόν Νοβάρο* και το *Μικρο-αστικό Δίκαιο*). Κοντά σε αυτήν την τεχνική, απαντά εξίσου οφθαλμοφανής η χρήση αρχετυπικών συμβόλων του ελληνικού πολιτισμού, σε ολόκληρο το φάσμα της διαχρονικής του εξέλιξης: από τον Μέγα Αλέξανδρο έως τους Αρχαγγέλους της ορθόδοξης εικονογραφίας και την εικονοποιία του ζωγράφου Θεόφιλου (βλ. π.χ. το *Λύκε*, *Λύκε* και την *Ποδοσφαιρική Βραδιά της Μεγαλειωτάτης*). Συναφής προς τούτη την τελευταία μέθοδο είναι και η ανάπλαση αρχαιοελληνικών μυθικών σχημάτων, τα οποία επίσης αντανakλώνται στον γκροτέσκο παραμορφωτικό καθρέφτη της παρωδίας. Έξοχο παράδειγμα αυτής της διαδικασίας προσφέρει η *Βιοχημεία*, πιθανώς το αριστούργημα της πρώιμης περιόδου του Μάτεσι. Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά το 1970 και αναθεωρήθηκε τελειωτικά για δημοσίευση το 1997.¹⁵

Η *Βιοχημεία* παρουσιάζει επί σκηνής μια καταθλιπτική, στην κυριολεξία ασφυκτική δυστοπία, τοποθετημένη σε απροσδιόριστο μέλλον. Η γη υποτίθεται πως έχει υποστεί ολοκληρωτική οικολογική καταστροφή. Οι θάλασσες έχουν αποξηρανθεί, αφήνοντας πίσω τους πελώριους αδειανούς κρατήρες, γεμάτους απολιθωμένα κοράλλια με σκελετούς ψαριών να κρέμονται πάνω τους. Το οξυγόνο έχει γίνει τρομακτικά σπάνιο στην ατμόσφαιρα και πλέον διανέμεται στον πληθυσμό από το κράτος με δελτίο, σε αυστηρά μετροημένες μερίδες, συσκευασμένο σε μπουκάλια. Οι πολίτες είναι υποχρεωμένοι να φορούν αντιασφυξιογόνες μάσκες κατά τη διάρκεια του ύπνου και κατά τις μετακινήσεις τους εκτός σπιτιού. Εν μέσω αυτής της περιβαλλοντικής Αποκάλυψης, η ανθρώπινη κοινωνία έχει εξελιχθεί σε εφιάλτη αυταρχικής δικτατορίας, όπου κυριαρχούν

¹⁴ Βλ. Πεφάνης, *Θέματα*, σ. 204, 209-210· Πούχνης, *Ο μαγικός κόσμος*, σ. 32, 39-40, 45, 106-107, 110.

¹⁵ Για το κείμενο βλ. Π. Μάτεσις, *Βιοχημεία. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997.

η πολιτική καταπίεση, η στρατιωτική επιβολή της τάξης και η ακραία απανθρωπιά.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο Μάτεσις συγκεντρώνει και προσφέρει πανόραμα μοτίβων που μοιάζουν να έχουν ανθολογηθεί από τα πιο διάσημα έργα δυστοπικής μυθοπλασίας του 20ού αιώνα. Σε κάθε διαμέρισμα υπάρχει υποχρεωτικά μια συσκευή τηλεόρασης, που μένει αδιάκοπα ανοιχτή. Μέσω αυτής η κυβέρνηση παρακολουθεί στενά τις δραστηριότητες και τις συνομιλίες των ενοίκων. Είναι εμφανής εδώ η αναφορά στο *Χίλια Εννιακόσια Ογδόντα Τέσσερα* (1949) του George Orwell, όπου το κυβερνών κόμμα της Ωκεανίας χρησιμοποιεί τηλεοθόνες εγκατεστημένες στα διαμερίσματα για τη συνεχή παρακολούθηση της καθημερινής ζωής των πολιτών. Περαιτέρω, στον κόσμο της *Βιοχημείας* κάθε άτομο επιτρέπεται να φτάσει μέχρι την ηλικία των 65 ετών. Όσοι ξεπερνούν αυτό το όριο, υποχρεούνται να παρουσιαστούν στο αρμόδιο κυβερνητικό υπουργείο, προκειμένου να θανατωθούν με ασφυξία κατ' αλφαβητική σειρά. Το μοτίβο θυμίζει κάπως τον *Θαναμαστό Καινούργιο Κόσμο* (1932) του Aldous Huxley, όπου οι πολίτες πεθαίνουν υποχρεωτικά όταν συμπληρώσουν το εξηκοστό τους έτος. Φυσικά, ο θάνατος από ασφυξία και η όλη γραφειοκρατική οργάνωση της διαδικασίας φέρνουν στον νου, με παγερό ρίγος, τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως των Ναζί. Περαιτέρω, τα θλιβερά συναισθήματα, η λύπη και τα δάκρυα απαγορεύονται από το κράτος, καθώς θεωρούνται αντιδραστικές εκδηλώσεις. Το ίδιο συμβαίνει στη μηχανοποιημένη Alphaville, στην ομώνυμη μελλοντολογική ταινία του Jean-Luc Godard, η οποία προβλήθηκε το 1965, λίγα χρόνια πριν από τη συγγραφή της *Βιοχημείας*. Τα παιδιά της νέας κοινωνίας στο έργο του Μάτεσι παραμένουν καθηλωμένα στην κούνια τους, δεμένα χειροπόδαρα με ταινίες και αλυσίδες, μέχρι τα δέκα τους χρόνια. Σε όλο αυτό το διάστημα τροφοδοτούνται με οξυγόνο και ορό αληθείας από ειδικές μπουκάλες που διανέμονται στους γονείς τους. Θυμόμαστε πάλι το φανταστικό μέλλον στο μυθιστόρημα του Huxley, όπου τα μωρά παράγονται εργαστηριακά σε ειδικά εκβιομηχανισμένα εκκολαπτήρια, και κατόπιν ανατρέφονται με κατάλληλες χημικές ουσίες και εκπαιδεύονται με τη μέθοδο της υπνοπαιδείας. Όπως αποκαλύπτεται από την εξέλιξη της δράσης στη *Βιοχημεία*, οι νεότερες γενιές μαθαίνουν μια καινούργια γλώσσα, την οποία η κυβέρνηση προβάρει σε εθνικές επετείους, προετοιμάζοντας την επικράτησή της ως επίσημο γλωσσικού οργάνου στο μέλλον. Οι πρεσβύτεροι, ωστόσο, αδυνατούν να την καταλάβουν. Η εκπρωματική επίσημη «Νεομιλία» («Newspeak») στην Ωκεανία του Orwell δεν απέχει πολύ από τούτη τη σύλληψη.

Με τέτοια στοιχεία, ο Μάτεσις συμμορφώνεται προς τα συγκαιρινά του πρότυπα της δραματοουργίας του παράλογου. Αυτή η τελευταία αγαπούσε να τοποθετεί τις μυθοπλασίες της σε παρόμοιους δυστοπικούς κόσμους με αλλοτριωτικές δομές, αυταρχική οργάνωση ή φυσικές καταστροφές αποκαλυπτικών διαστάσεων. Το *Τέλος του Παιχνιδιού* του Beckett διαδραματίζεται σε τοπίο που έχει υποστεί ολοκληρωτικό περιβαλλοντικό χαλασμό, σαν να έχει προηγηθεί πυρηνικός όλεθρος ή παγκόσμια θεομηνία. Ο *Ρινόκερος* και τα *Παιχνίδια Σφαγής* του Ionesco εκτυλίσσονται σε βίαιο κοινωνικό περιβάλλον, όπου ανεξήγητες

εξωπραγματικές επιδημίες θερίζουν τους κατοίκους, δηλητηριάζοντας ή αποθηριώνοντας την ανθρώπινη συμβίωση.¹⁶

Η προσωπική κατάθεση του Μάτεσι στο παραπάνω συνονθύλευμα είναι εμπνευσμένη από τον αρχαίο ελληνικό μύθο της διαδοχής των θεών κατά τις απαρχές του κόσμου. Αυτή η παλαιά κοσμογονική μυθοπλασία απηχείται τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος του έργου, περιβάλλοντας την κυρίως δράση με κυκλική σύνθεση επικού χαρακτήρα (ring composition). Ο μύθος είναι κατεξοχήν γνωστός από τη *Θεογονία* του Ησίοδου (στ. 154-184, 453-506). Περιλαμβάνεται επίσης στη *Βιβλιοθήκη* του Απολλόδωρου (κεφ. 1.1-2.1), την πιο περιεκτική από τις σωζόμενες μυθολογικές συνόψεις της αρχαιότητας. Η ιστορία αποτελούσε μία από τις πιο διαδεδομένες συλλήψεις της αρχαιοελληνικής φαντασίας. Κατά τους κλασικούς και μεταγενέστερους χρόνους την διηγήθηκαν ξανά πάμπολλοι ποιητές και μυθολογικοί, και σήμερα την βρίσκει κανείς σε όλα τα εγχειρίδια και τις μυθολογικές εγκυκλοπαίδειες, ως πάγια έκφραση της αρχαιοελληνικής θεογονίας και κοσμογονίας.¹⁷

Σύμφωνα με τον μύθο, κατά την αρχή της δημιουργίας ο Ουρανός ζευγάρωσε με τη Γη (στο αρχαϊκό επικό ύφος του Ησίοδου χρησιμοποιείται ο ποιητικός τύπος «Γαῖα», αλλά οι κατοπινοί πεζογράφοι μεταχειρίζονται το κοινόχρηστο όνομα «Γῆ»). Μαζί απέκτησαν πολλά και φοβερά τέκνα: τους Τιτάνες, τους Κύκλωπες και τους Εκατόγχειρες. Ο Ουρανός, από φόβο για τη δύναμή τους, καταχώνιαζε τα παιδιά του στα έγκατα και δεν τα άφηνε να βγουν στο φως. Η Γη, όμως, θύμωνε και στέναζε με αυτήν την τακτική, ώσπου μηχανεύτηκε δόλιο τέχνασμα για να την σταματήσει. Κατασκεύασε μεγάλο κοφτερό δρεπάνι και κάλεσε τα παιδιά της να τιμωρήσουν με αυτό τον κακόβουλο πατέρα τους. Όλοι δέιλιασαν, και μόνο ο Κρόνος, ο νεαρότερος των Τιτάνων, δέχτηκε την αποστολή. Η Γη τού έβαλε στα χέρια το όπλο, τον δασκάλεψε στο δολερό της σχέδιο και τον έκρυψε για να στήσει καρτέρι. Όταν ο Ουρανός πλησίασε τη σύζυγό του τη νύχτα, ο Κρόνος πετάχτηκε από την κρυψώνα του και τον ευνούχισε με το

¹⁶ Πρβλ. τις παρατηρήσεις του Πούχνερ, *Ο μαγικός κόσμος*, σ. 46-47, 49-51, 54-55.

¹⁷ Για επισκόπηση του μύθου και των αρχαίων πηγών του βλ. J. G. Frazer, *Apollodorus: The Library*, τόμ. 1, Harvard University Press, Cambridge MA-London 1921, σ. 2-11· T. Gantz, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1993, σ. 10-11, 41-48. Για τη γένεση του μύθου και τα ανατολικά του παραλληλία βλ. P. Walcot, *Hesiod and the Near East*, University of Wales Press, Cardiff 1966, σ. 1-49· M. L. West, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Clarendon Press, Oxford 1997, σ. 103-105, 276-286· N. Π. Μπεζαντάκος, «Ησίοδος και Ανατολή», N. Π. Μπεζαντάκος – X. K. Τσαγγάλης (επιμ.), *Μουσάων αρχώμεθα: Ο Ησίοδος και η αρχαϊκή*

επική ποίηση, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 55-82. Για την παρωδία αυτού του μύθου στην αρχαία κωμωδία βλ. I. M. Konstantakos, «My Kids For Sale: The Megarian's Scene in Aristophanes' *Acharnians* (729-835) and Megarian Comedy», *Λογείον* 2 (2012), σ. 142-146· I. M. Konstantakos, «Comedy in the Fourth Century I: Mythological Burlesques», A. C. Scafuro – M. Fontaine (επιμ.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford University Press, Oxford-New York 2014, σ. 168-169· I. M. Κωνσταντάκος, «Από τον μύθο στο γέλιο: Θαυμαστά μοτίβα και κωμικές στρατηγικές στη μυθολογική κωμωδία», M. Ταμιωλάκη (επιμ.), *Κωμικός Στέφανος: Νέες τάσεις στην έρευνα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας*, Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο 2014, σ. 80-81, 84-86.

δρεπάνι. Έτσι ο Ουρανός έχασε τη βασιλεία του σύμπαντος, και ο Κρόνος την κατέκτησε με τη βοήθεια της μητέρας του της Γης. Αργότερα ο Κρόνος έλαβε δυσοίωνη προφητεία από τη Γη και τον Ουρανό: του ήταν γραφτό να νικηθεί και να χάσει και ο ίδιος την εξουσία από δικό του παιδί. Π' αυτό ο Κρόνος κατέφυγε στο ακόλουθο στρατήγημα ασφαλείας: κάθε μωρό που του γεννούσε η σύζυγός του η Ρέα, εκείνος το έτρωγε και το κατέπινε. Ο μόνος που σώθηκε από τούτη τη μοίρα ήταν ο στερνός γιος του, ο Δίας. Όταν αυτός πλησίαζε να γεννηθεί, η Ρέα ζήτησε βοήθεια από τον Ουρανό και τη Γη για να τον σώσει. Εκείνοι την φυγάδευσαν στην Κρήτη, όπου η θεά γέννησε και έκρυψε το βρέφος σε βαθιά σπηλιά. Για να εξαπατηθεί ο Κρόνος, η Ρέα τού παρέδωσε μια μεγάλη πέτρα φασκωμένη σαν μωρό, και εκείνος την κατάπιε, θαρρώντας πως επρόκειτο για το νεογέννητο τέκνο του. Με τον καιρό το θεικό παιδί μεγάλωσε, πολέμησε τον πατέρα του τον Κρόνο και τον εκθρόνισε, ρίχνοντάς τον στον Τάρταρο μαζί με τους λοιπούς Τιτάνες. Έτσι ο Δίας έγινε κυρίαρχος του κόσμου, εγκαινιάζοντας τη νέα τάξη που διαρκεί έκτοτε, την κοινή εποχή όπου εκτυλίσσεται η ζωή της ανθρωπότητας όπως την γνωρίζουμε.

Στο κείμενο του Μάτεσι, αυτός ο αρχέγονος κοσμολογικός μύθος μεταλλάσσεται σε σειρά γκροτέσκων σκηνών που εκτυλίσσονται σε ένα κοινότυπο διαμέρισμα της δυστοπικής πολιτείας. Εκεί κατοικούν ο Άντρας και η Γυνάικα, το ανώνυμο ζευγάρι των πρωταγωνιστών. Λίγο μετά την αρχή του έργου εμφανίζεται και τρίτο πρόσωπο: ο Πατέρας του Άντρα, ο οποίος παίζει τον ρόλο του τεκνοφάγου Κρόνου. Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, ο Πατέρας φαίνεται να είναι πολύ προχωρημένης ηλικίας («Ογδοντάρης»), πλην όμως αφύσικα υγιής, στητός και αποφασισμένος. Η εξωπραγματική για την ηλικία του δύναμη και ζωντάνια τού προσδίδει σχεδόν υπερφυσικό, δαμμονικό χαρακτήρα, που ταιριάζει στον αρχετυπικό του ρόλο: ο αφύσικα δυνατός γέρος θα ενσαρκώσει τον απέθαντο Κρόνο, τον πανάρχαιο μυθικό βασιλιά του σύμπαντος. Ο Πατέρας μπαίνει στη σκηνή κουβαλώντας μαζί του πλήρη εξάρτυση χασάπη. Κρατεί τεράστια μάχαιρα (κάπου 80 πόντοι η λεπίδα κατά τη σκηνική περιγραφή, τουτέστιν σχεδόν ένα μέτρο μακριά μαζί με τη λαβή). Φέρνει επίσης ένα εξίσου γιγαντιαίο τσιγκέλι με τρία άγκιστρα. Αργότερα θα προσκομίσει και κούτσουρο του χασάπη, από αυτά που μεταχειρίζονται οι σφαγείς για να αποκεφαλίζουν τα αρνιά. Για ποιον σκοπό χρειάζεται αυτά τα σύνεργα, ο Πατέρας το δηλώνει σχεδόν αμέσως με την είσοδό του: πρόθεσή του είναι να σφάξει και να φάει τον γιο του – ακριβώς όπως ο παιδοφάγος πατέρας του Δία κατά την αρχαία παράδοση.¹⁸

Τούτος ο γκροτέσκος απόηχος του προαιώνιου Κρόνιου μύθου πραγματώνεται θεατρικά με τρόπο γνήσια αριστοφανικό. Ο Μάτεσις χρησιμοποιεί μια τεχνική οικεία από την αρχαία κωμωδία: τη σκηνική υλοποίηση του μεταφορικού λόγου. Σύμφωνα με αυτήν τη θεατρική διαδικασία, κάποια συνηθισμένη μεταφορική έκφραση, λίγο-πολύ κοινόχρηστη στην καθημερινή γλώσσα, εκλαμβάνεται από τον κωμικό συγγραφέα εντελώς στην κυριολεξία και επιπλέον μετατρέπεται

¹⁸ Βλ. Μάτεσις, *Βιοχημεία*, σ. 12-14, 98.

σε ορατό θέαμα πάνω στη σκηνή. Οι σωζόμενες αριστοφανικές κωμωδίες περιέχουν πολλά παραδείγματα. Επιλέγονται εδώ τρία ενδεικτικά: (1) Ο Πέρσης επιτετραμμένος στους *Αχαρνές* (στ. 91-97), «ὄφθαλμὸς τοῦ βασιλέως» σύμφωνα με τον παραδοσιακό τίτλο του αξιώματός του, φέρει κυριολεκτικά ένα πελώριο μάτι στο προσωπίο του. Η μεταφορική ονομασία («μάτι» με την έννοια του επόπτη ο οποίος επιθεωρεί τις επαρχίες για λογαριασμό του μονάρχη) μετατρέπεται σε κυριολεξία και απεικονίζεται με αισθητό τρόπο στη θεατρική εμφάνιση του αντίστοιχου ηθοποιού. (2) Οι ριζοσπάστες δημαγωγοί, όπως ο Κλέων, παρομοίαζαν τους εαυτούς τους ρητορικά με «φύλακες σκύλους» της Αθήνας ή του λαού της, για να τονίσουν τη συμβολή τους στην προστασία των δημοκρατικών θεσμών. Γι' αυτό στους *Σφήκες* οι δύο αντίπαλοι πολιτικοί (Κλέων και Λάχης) παριστάνονται σαν πραγματικοί σκύλοι στο σπιτικό του πρωταγωνιστή, που μαλώνουν για ένα κλεμμένο κεφάλι τυρί (στ. 835-994).¹⁹ (3) Στην αρχαία αττική ομιλία το ρήμα σταθμῶ ή σταθμῶμαι («ζυγίζω») χρησιμοποιούνταν και με τη μεταφορική έννοια «εκτιμῶ, αποτιμῶ». Κατά συνέπεια, στους *Βατράχους* ο Διώνυσος φέρνει στη σκηνή αληθινή ζυγαριά και ζητεί από τους ποιητές να τοποθετήσουν τους στίχους τους πάνω στις πλάστιγγές της, για να τους αξιολογήσει (στ. 1378-1410).²⁰

Σε αυτήν την κωμική στρατηγική βασίζει και ο Μάτεσις τη θεατρική ανάπτυξη του μύθου της τεκνοφαγίας, ο οποίος αντηχεί πίσω από τη γκροτέσκα μορφή του Πατέρα. Ο τελευταίος, για να αιτιολογήσει τις κανιβαλικές ορέξεις του, παραθέτει επί λέξει το κείμενο κάποιου νόμου, ο οποίος ισχύει στη φανταστική κοινωνία του έργου. Σύμφωνα με τη νομική διατύπωση: «Ὁ γυιὸς ὀφείλει νά συντηρεῖ τὸν πατέρα του. Ὅφειλε νά θρέφει τὸν πατέρα του. (...) Νά θυσιάζεται γιὰ τὸν πατέρα του».²¹ Τέτοιες εκφράσεις θα ερμηνεύονταν παραδοσιακά ως μεταφορές στο πλαίσιο οποιασδήποτε πολιτισμένης κοινωνίας. Κάθε γιος φυσικά υποχρεούται να «συντηρεί» και να «θρέφει» τον ηλικιωμένο γονιό του, δηλαδή να τον στηρίζει υλικά και οικονομικά: να παρέχει στον πατέρα του τα μέσα για την καθημερινή διατροφή και επιβίωσή του, δαπανώντας τους απαιτούμενους πόρους με προσωπικό του κόστος. Αυτή η αρχή αποτελούσε ανέκαθεν έναν από τους στυλοβάτες της πολιτισμένης ζωής, καθ' όλη την ιστορία της ανθρωπότητας.

Στον φανταστικό κόσμο της *Βιοχημείας*, εντούτοις, ο Πατέρας εκλαμβάνει την παραπάνω έκφραση στην πλήρη κυριολεκτική σημασία της. Επιμένει ότι ο

¹⁹ Βλ. σχετικά Ι. Μ. Κωνσταντάκος, *Ἀκίχαρος: Ἡ Δύγηση τοῦ Ἀκίχαρο στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα*, τόμ. 2, Στιγμή, Αθήνα 2008, σ. 126-127, με περαιτέρω αναφορές.

²⁰ Βλ. Ι. Μ. Κωνσταντάκος, «Ἡ ἀβάσταχτη ελαφρότητα τῶν στίχων: Παιχνίδια γρίφων στὸν ποιητικὸ ἀγὼνα τῶν *Βατράχων* τοῦ Ἀριστοφάνη», Σ. Τσιτσιρίδης (επιμ.), *Παραχορήγημα: Μελετήματα για τὸ ἀρχαίὸ θέατρο πρὸς τιμὴν τοῦ καθηγητῆ Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 318-319

με περαιτέρω αναφορές. Εν γένει για ἀνάλυση αὐτῆς τῆς τεχνικῆς καὶ περισσότερα παραδείγματα βλ. H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes*, C. H. Beck, München 1957· J. Taillardat, *Les images d'Aristophane: Études de langue et de style*, Les Belles Lettres, Paris 1965, σ. 65-67, 337-338, 430-431, 504-506· P. Thiery, *Aristophane: Fiction et dramaturgie*, Les Belles Lettres, Paris 1986, σ. 103-119.

²¹ Βλ. Μάτεσις, *Βιοχημεία*, σ. 13.

γιος πρέπει να θυσιαστεί στην πραγματικότητα: να σφαχτεί σαν ζώο πάνω στο κρεατοκούτσουρο και κατόπιν να θρέψει τον Πατέρα του με τις ίδιες του τις δι-αμειλισμένες σάρκες. Η υλοποίηση αυτής της μεταφοράς επιδεικνύεται ορατά κατά την παράσταση μέσω των σκηνικών αντικειμένων και της ζωντανής δρά-σης. Ο Πατέρας κουβαλάει μπροστά στα μάτια μας τα σύνεργα του σφαγέα και του χασάπη· τακτοποιεί στο κατάλληλο μέρος το τσιγκέλι, τοποθετεί σε πλήρη θέα το κούτσουρο της σφαγής. Σε επόμενες σκηνές θα τον δούμε να τροχίζει και να ακονίζει τη μάχαιρά του, προετοιμάζοντας την αιματηρή θυσία.²²

Για κάποιο διάστημα, ο Άντρας και η Γυναίκα του κατορθώνουν να απο-φύγουν αυτή τη μακάβρια αναβίωση της Κρόνιας τεκνοφαγίας κλειδώνοντας τον Πατέρα σε διπλανό δωμάτιο.²³ Τούτη η αυτοσχέδια φυλακή αντιστοιχεί, στο πλαίσιο της παρωδίας, προς τον φοβερό Τάρταρο – τη ζοφερή άβυσσο στα έγκατα του Άδη, όπου ο Δίας έκλεισε τον πατέρα του τον Κρόνο κατά τη μυ-θική παράδοση, αφού τον νίκησε και ξέφυγε από τη θανάσιμη καταπίνα του. Σε ολόκληρη την παραπάνω σκηνή η παρωδία λειτουργεί με τον χαρακτηριστικό τρόπο της αριστοφανικής κωμωδίας: βασίζεται στην τεχνική του υποβιβασμού, εισάγοντας κοινότοπα στοιχεία από την καθημερινή πραγματικότητα μέσα στο μυθολογικό πρότυπο.²⁴ Έτσι η μυθική τεκνοφαγία του Κρόνου σκηνοθετείται με εξοπλισμό κοινού κρεοπωλείου. Παρόμοια, το μανταλωμένο δωμάτιο μικροαστι-κού διαμερίσματος αντικαθιστά την τρομακτική θεική φυλακή του μύθου.

Στο έργο του Μάτεσι, πάντως, η μετάπλαση των μυθολογικών μοτίβων σε συ-νηθισμένα υλικά της καθημερινότητας δεν αποσκοπεί τόσο στη διακωμώδηση του παραδοσιακού μύθου ή των σοβαρών λογοτεχνικών εκφάνσεών του, όπως συνέβαινε στο αρχαίο κωμικό θέατρο. Τώρα η διαδικασία λειτουργεί μάλλον αντίστροφα και σαφώς πιο απειλητικά. Πίσω από τις τραγελαφικές καταστάσεις του μικροαστικού βίου, ο συγγραφέας μάς καθοδηγεί να διακρίνουμε πανάρχαια και φρικώδη αρχέτυπα που ξεπροβάλλουν από τα βάθη του χρόνου. Η ηχώ εκεί-νων των προαιώνιων δυνάμεων προσδίδει στα τετριμμένα αντικείμενα του οικεί-ου μας κόσμου την αίσθηση του τρόμου. Τα σύνεργα του χασάπη παραπέμπουν στη φρίκη της πρώτης παιδοκτονίας και του αλληλοσπαραγμού των θεών κατά

²² Βλ. Μάτεσις, *Βιοχημεία*, σ. 12, 14, 53, 98-99.

²³ Βλ. Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 16-17, 47-48, 52-54, 85, 97.

²⁴ Για την τεχνική της παρωδίας στον Αριστοφά-νη βλ. κυρίως P. Rau, *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, C. H. Beck, München 1967· H. Hofmann, *Mythos und Komödie: Untersuchungen zu den Vögeln des Aristophanes*, Georg Olms, Hildesheim-New York 1976, σ. 72-137· K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1972, σ. 30-33, 72-77· M. S. Silk, «Aristophanic Paratragedy», A. H. Sommerstein – S. Halliwell – J. Henderson – B. Zimmermann (επιμ.), *Tragedy, Comedy and the*

Polis, Levante Editori, Bari 1993, σ. 477-504· E. Degani, *Filologia e storia: Scritti di Enzo Degani*, τόμ. 1, Georg Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2004, σ. 497-509, 517-525· S. Tsitsiridis, «On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques», Σ. Τσιτσιρίδης (επιμ.), *Παραχορήγημα: Μελετή-ματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του κα-θηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 359-382. Για συγκρίσιμη χρήση των αριστοφανικών τεχνικών παρωδίας από τον Καμπανέλλη βλ. Διαμαντά-κου-Αγάθου, «Από τον Αριστοφάνη στον Κα-μπανέλλη», σ. 309-310.

τις απαρχές του μυθικού σύμπαντος. Μια κλειδωμένη κάμαρα πολυκατοικίας μπορεί να κρύβει μέσα της τον ζόφο και την άβυσσο του Τάρταρου.

Στο τέλος της δεύτερης πράξης, ο γέρο-Πατέρας διεκδικεί και πάλι τα δικαιώματά του. Επιτακτικά φωνάζει από μέσα και απαιτεί από τον γιο του να του ανοίξει. Αμέσως μόλις ελευθερώνεται, βάζει σε τάξη τα χασάπικα εργαλεία του και ολοκληρώνει τη θυσία του γιου του, σφάζοντάς τον πάνω στο κούτσουρο, όπως είχε προβλεφθεί εξαρχής. Ο γιος δεν προβάλλει αντίσταση: αποδέχεται υπάκουα τη μοίρα του ως τμήμα της φυσικής τάξης. Ακόμη περισσότερο: προτού υποκύψει στη μάχαιρα του Πατέρα, δολοφονεί ο ίδιος το καθηλωμένο στην κούνια αρσενικό παιδί του, κόβοντας τον σωλήνα παροχής του οξυγόνου. Το έργο ουσιαστικά καταλήγει με τούτη τη μακάβρια τελετουργία παιδοκτονίας, με το τελειωτικό χτύπημα του πατριικού μαχαιριού και το κοφτό μουγκρητό του σφαγμένου Άντρα που ξεψυχάει.²⁵ Η αναβίωση του αρχέγονου κοσμολογικού μύθου ξεκίνησε σαν φαρισική αριστοφανική παρωδία, αλλά τελειώνει με διαφορετικό τόνο – με μια σκηνή αιματηρής φρίκης, συγκρίσιμη προς τα πιο αιματοβαμμένα τραγικά φινάλε (πρβλ. π.χ. το τέλος του αισχύλειου *Αγαμέμνονα* ή της ευριπίδειας *Εκάβης*). Ο συνδυασμός του γκροτέσκου με το τρομερό, του γελοίου μαζί με το φοβιστικό, είναι ένα από τα ιδιάζοντα χαρακτηριστικά της χρήσης αρχαίων μύθων από τον Μάτεσι. Ο συγγραφέας θα συνεχίσει να το καλλιεργεί σχεδόν μέχρι το τέλος της θεατρικής πορείας του, έως τις περίπλοκες μυθολογικές συλλήψεις της *Βουής* και του *Προς Ελευσίνα*. Κατά κάποιον τρόπο, αυτός ο αλλόκοτος συνδυασμός φαίνεται να συνιστά την προσωπική εκδοχή του Μάτεσι για την εμπειρία της θεατρικής κάθαρσης.

Οι αριστοφανικοί απόηχοι στα παραπάνω επεισόδια της *Βιοχημείας* ενισχύονται από ένα ακόμη αξιοσημείωτο στοιχείο: το κούτσουρο του χασάπη, το οποίο αποκτάει μεγάλη βαρύτητα ως σκηνικό αντικείμενο στην τελική πράξη της θυσίας. Ο Πατέρας το φέρνει και το αποθέτει σε περίοπτη θέση επί σκηνής. Πάνω στο κούτσουρο ακουμπάει το κεφάλι του ο Άντρας (προφανώς γονατίζοντας), και επ' αυτού τελείται η θυσιαστήρια σφαγή. Τούτο φέρνει στο μυαλό ένα πολύ παρόμοιο θεατρικό αντικείμενο που χρησιμοποιείται με ανάλογο τρόπο σε διάσημη ακολουθία σκηνών της αριστοφανικής κωμωδίας. Εννοείται φυσικά το περίφημο «κούτσουρο του χασάπη» (ἐπίξηνον) στους *Αχαρνές*. Εκεί ο κωμικός πρωταγωνιστής Δικαιόπολις έχει να αντιμετωπίσει τον εξοργισμένο Χορό των φιλοπόλεμων Αχαρνέων, οι οποίοι του επιτίθενται με άγριες διαθέσεις επειδή τόλμησε να κλείσει ειρήνη με τους εχθρούς. Για να τους καταφέρει να τον ακούσουν, ο Δικαιόπολις τούς προτείνει παράξενη συμφωνία: δέχεται να βγάλει λόγο με το κεφάλι του ακουμπισμένο πάνω στο κρεατοκούτσουρο, έτοιμος για να αποκεφαλιστεί. Έτσι, εάν τα επιχειρήματά του δεν φανούν πειστικά στους Αχαρνείς, αυτοί θα μπορούν να του κόψουν τον λαϊμό ευθύς και επιτόπου (στ. 317-318, 355-365). Τωόντι, ο ήρωας βγάζει από μέσα από το σπίτι του ένα τέτοιο

²⁵ Βλ. Μάτεσις, *Βιοχημεία*, σ. 97-101. Για διαφορετική ανάγνωση των συγκεκριμένων σκηνών,

με έμφαση στο μοτίβο της τελετουργικής θυσίας, βλ. Πούχνερ, *Ο μαγικός κόσμος*, σ. 55-56.

κούτσουρο, το στήνει στον χώρο της παράστασης (στην ορχήστρα ή στο προσκήνιο, στ. 366), και ακουμπάει πάνω το κεφάλι του την ώρα που ξεκινάει τον μακρό λόγο του προς τον Χορό (στ. 485-497). Ευτυχώς, μέχρι να τελειώσει η ομιλία του Δικαιοπόλι, το ένα ημιχόριο έχει πειστεί οριστικά από τις εξηγήσεις του σχετικά με τον πόλεμο και την ειρήνη και μπαίνει μπροστά δυναμικά για να τον υπερασπιστεί. Τοιουτοτρόπως, ο κίνδυνος του αποκεφαλισμού ξεχνιέται.

Το κρεατοκούτσουρο της *Βιοχημείας*, που χρησιμοποιεί ομοίως για τη σφαγή ανθρώπινου θύματος, μοιάζει να εμπνέεται από το έπιξηνον των *Αχαρνέων*. Το σκηνικό θέαμα είναι σχεδόν πανομοιότυπο και στα δύο έργα. Ο Άντρας του Μάτεσι θα ακουμπήσει εν τέλει το κεφάλι του πάνω στο ξύλο, όπως και ο Δικαιοπόλις, αν και με πολύ πιο οδυνηρό αποτέλεσμα. Η διακεκομμένη σχέση προς την αριστοφανική κωμωδία γίνεται ακόμη πιο εμφανής αν ληφθούν υπόψη δύο πρόσθετοι παράγοντες. Πρώτον, το αριστοφανικό επεισόδιο, όπως και εκείνο της *Βιοχημείας*, παρωδεί μυθολογικό πρότυπο: την ιστορία του Μυσού ήρωα Τήλεφου, και συγκεκριμένα την τραγική δραματοποίησή της στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Δεύτερον, τόσο στους *Αχαρνές* όσο και στο κείμενο του Μάτεσι η θεατρική χρήση του χασάπικου κούτσουρου εμπεριέχει τη σκηνική υλοποίηση μιας γλωσσικής μεταφοράς.

Πώς λειτουργεί η τεχνική αυτή στην περίπτωση της *Βιοχημείας*, αναλύθηκε παραπάνω. Η σφαγή πάνω στο κούτσουρο ανήκει στα δραματικά μέσα για την κυριολεκτική πραγμάτωση των εκφράσεων «ο γιος θρέφει τον πατέρα» ή «θυσιάζεται για τον πατέρα του». Στους *Αχαρνές*, από την άλλη πλευρά, οι σκηνές με το έπιξηνον μετατρέπουν σε απτή δράση και ορατό θέαμα μια ρητορική παρομοίωση που χρησιμοποιούσε ο Τήλεφος στην τραγωδία του Ευριπίδη. Κατά το τραγικό δράμα, ο βασιλιάς των Μυσών κατέφτανε στο Άργος μεταμφιεσμένος, προκειμένου να βρει γιατροιά για την αθεράτευτη πληγή του. Για τον σκοπό αυτό προσπαθούσε να διαπραγματευτεί με τον Αγαμέμνονα και να του εκθέσει το αίτημά του. Σε κάποια στιγμή της τραγωδίας ο Τήλεφος εμποδιζόταν να μιλήσει ή αισθανόταν να απειλείται από το εχθρικό πλήθος των Αχαιών. Τότε ξεσπούσε και διεκδικούσε το δίκιο του με μια ρητορική υπερβολή: «Αγαμέμνονα, ακόμη και αν βαστούσε κάποιος στα χέρια του πελέκι, έτοιμος να το καταφέρει στον σβέρο μου απάνω – όχι, και τότε ακόμη εγώ δεν θα σωπάσω, γιατί έχω τα δίκια μου να αποκριθώ».²⁶ Για τον Ευριπίδειο ήρωα αυτό ήταν απλώς σχήμα λόγου, μια συγκινησιακά φορτισμένη παρομοίωση από τον χώρο του μη πραγματικού, με σκοπό να δώσει έμφαση στο δίκαιο των λόγων του. Ο πρωταγωνιστής του Αριστοφάνη, όμως, παίρνει πάλι τη μεταφορά κατά γράμμα και την με-

²⁶ Ευριπίδης, *Τήλεφος* απ. 706: Ἀγάμεμον, οὐδ' εἰ πέλεκυν ἐν χερσὶν ἔχων / μέλλοι τις εἰς τράχηλον ἐμβαλεῖν ἐμὸν, / σιγήσομαι δίκαιά γ' ἀντιπεῖν ἔχων (R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, τόμ. 5.2, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004, σ. 694). Βλ. επίσης E. W. Handley – J. Rea, *The Telephus of Euripides*, University

of London, Institute of Classical Studies, London 1957, σ. 34· C. Collard – M. J. Cropp – K. H. Lee, *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, τόμ. 1, Aris & Phillips, Warminster 1995, σ. 18, 20, 30-31, 46· C. Preiser, *Euripides: Telephos. Einleitung, Text, Kommentar*, Georg Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2000, σ. 88-89, 323, 379-385.

ταμορφώνει σε οφθαλμοφανή σκηνική θέα: φέρνει το χασάπικο κούτσουρο επί σκηνης, ακουμπάει το κεφάλι του εκεί πάνω, και έτσι ο αποκεφαλισμός προβάλλει ως κίνδυνος άμεσος και πραγματικός. Αν τα λόγια του Δικαιοπόλι δεν πείσουν τον Χορό, το πελέκι θα πέσει αληθινά πάνω στον σβέρκο του, που αναμένει σκυμμένος και έτοιμος επί του ξύλου της σφαγής.²⁷

Ότι το αριστοφανικό εύρημα του κούτσουρου μεταλλάθει κωμικά το ευριπίδειο χωρίο, αποτελεί κοινό τόπο της έρευνας ήδη από τον 19ο αιώνα. Όλες οι φιλολογικές και υπομνηματισμένες εκδόσεις των *Αχαρνέων*, πρόσφατες και παλαιότερες, παραθέτουν το απόσπασμα του Ευριπίδη· οι πιο πολλές σχολιάζουν κιάλας πώς ο Αριστοφάνης υλοποιεί σκηνικά το ρητορικό σχήμα του τραγικού ήρωα.²⁸ Είναι λοιπόν πολύ πιθανό ότι ο Μάτεσις γνώριζε το ευριπίδειο πρότυπο από κάποια τέτοια έκδοση και συνεπώς αντιλήφθηκε τόσο την παρατραγωδία όσο και την κωμική πραγμάτωση της γλωσσικής μεταφοράς στο παραπάνω αριστοφανικό επεισόδιο. Γι' αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία που η *Βιοχημεία* περιλαμβάνει το κρεατοκούτσουρο στον χασάπικο εξοπλισμό του Πατέρα – δηλαδή στο πλαίσιο μιας ακολουθίας σκηνών οι οποίες παρωδούν μυθικό πρότυπο (ακριβώς όπως τα υπό συζήτηση τμήματα των *Αχαρνέων*) και μεταχειρίζονται την εμβληματικά αριστοφανική τεχνική της σκηνικής υλοποίησης του μεταφορικού λόγου (και πάλι όπως οι σκηνές με το έπιξηνον στους *Αχαρνές*). Το κούτσουρο του χασάπη, ως μοτίβο εμφανώς αριστοφανικής εμπνεύσεως, δείχνει ότι ο Μάτεσις συνδιαλέγεται συνειδητά με τον Αριστοφάνη στα εν λόγω επεισόδια της *Βιοχημείας*. Γνωρίζει ότι εκμεταλλεύεται χαρακτηριστικές μεθόδους του αρχαίου κωμωδιογράφου (παρωδία μύθου, θεατρική οπτικοποίηση μεταφορών) και το παραδέχεται υπαινικτικά, εισάγοντας στη δική του μυθοπλασία ένα μοτίβο από διάσημη αριστοφανική σκηνή όπου αναπτύσσονταν ακριβώς οι συγκεκριμένες κωμικές μέθοδοι. Το κούτσουρο της σφαγής, από αυτήν την άποψη, είναι αντικείμενο με ισχυρή διακειμενική και μεταθεατρική φόρτιση. Κουβαλώντας το επί σκηνης, ο συγγραφέας αυτοσυστήνεται ως συνεχιστής και εκσυγχρονιστής της αριστοφανικής ποιητικής.²⁹

²⁷ Για την παρωδία του ευριπίδειου προτύπου εδώ και τη σκηνική υλοποίηση της παρομοίωσης βλ. Handley – Rea, *The Telephus of Euripides*, σ. 24· Newiger, *Metapher und Allegorie*, σ. 123-124· Rau, *Paratragodia*, σ. 27· S.D. Olson, *Aristophanes: Acharnians*, Oxford University Press, Oxford 2002, σ. Iviii, 160-161.

²⁸ Εκτός από την έκδοση του Olson, που μνημονεύεται στην προηγούμενη υποσημείωση, βλ. π.χ. J. van Leeuwen, *Aristophanis Acharnenses*, A. W. Sijthoff, Leiden 1901, σ. 57-58· W. J. M. Starkie, *The Acharnians of Aristophanes*, Macmillan, London 1909, σ. 72, 250· W. Rennie, *The Acharnians of Aristophanes*, Edward Arnold, London 1909, σ. 135-136· C. E. Graves,

Aristophanes: The Acharnians, Cambridge University Press, Cambridge 1967, σ. 74. Ιδίως η έκδοση του Starkie ήταν εξαιρετικά δημοφιλής μεταξύ των λογίων μέχρι και τη δεκαετία του 1980. Ο Μάτεσις έχει δηλώσει ότι συμβουλευεται τις σχολιασμένες εκδόσεις των αριστοφανικών κωμωδιών από ξένους μελετητές: βλ. Μαντέλι, *Η απόδοση των Αχαρνέων*, σ. 433.

²⁹ Καθώς φαίνεται, ο Μάτεσις αγάπησε πολύ την τεχνική της σκηνικής οπτικοποίησης των γλωσσικών μεταφορών, την οποία διδάχτηκε από τον Αριστοφάνη. Την χρησιμοποιεί συχνά και σε άλλα έργα του: βλ. Πούχνερ, *Ο μαγικός κόσμος*, σ. 42, 108-109, 143, 174-175.

Το μυθολογικό υπόβαθρο της *Βιοχημείας* δεν εξαντλείται εδώ. Περιλαμβάνει ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο. Κοντά στους αποήχους του τεκνοφάγου Κρόνου, η Γη είναι επίσης παρούσα, όπως και στον ησιόδειο μύθο. Προς το τέλος της δεύτερης πράξης, ακούγεται ξαφνικά βρόντος και τράνταγμα πολύ ισχυρό. Το έδαφος υποτίθεται πως αρχίζει να τρέμει και να παίρνει αφύσικη λοξή κλίση. Σύμφωνα με τις σκηηνικές οδηγίες, οι δύο πρωταγωνιστές, Άντρας και Γυναικά, πρέπει να καταστήσουν το φαινόμενο ορατό στην παράσταση με τη σωματική τους στάση και συμπεριφορά: κινούνται λοξά, σαν να έχει γείρει το πάτωμα του διαμερισμάτος τους και να έχει αλλάξει θέση το σκηηνικό. Επίσης γλιστρούν συνεχώς, τρεκλίζουν και πέφτουν κάτω στα τέσσερα· αγωνίζονται να σηκωθούν και να στηριχθούν όρθιοι, αλλά δυσκολεύονται και κουτρουβαλούν ο ένας πάνω στον άλλον.³⁰

Σύντομα, μια ανακοίνωση από την τηλεοπτική οθόνη εξηγεί τις αιτίες για αυτήν την αλλοπρόσαλλη κατάσταση. Όπως ανακαλύφθηκε, ο πλανήτης Γη δεν είναι νεκρό σώμα ή άστρο καμωμένο από άψυχη ύλη. Στην πραγματικότητα είναι ζωντανός οργανισμός, ένα είδος θηρίου με εξαιρετικά χοντρή επιδερμίδα, που οι άνθρωποι το πέρασαν κατά λάθος για πλανήτη και το μεταχειρίστηκαν ως κατοικία. Τούτο το αρχέγονο αστρικό τέρας αποκαλείται με το όνομα Γη (με κεφαλαίο αρχικό στο κείμενο του έργου), ακριβώς όπως η θεότητα της γης κατά τους αρχαίους ελληνικούς μύθους. Τώρα το θηρίο Γη ξύπνησε, βρήκε ξανά τις αισθήσεις του και αρχίζει να σαλεύει με δική του πρωτοβουλία. Κινείται και βρυχάται, βγάζει φτερά και πετάει, εξ ου και οι αναταράξεις και οι βρόντοι σε ό,τι ο θνητοί εκλαμβάνουν ως «έδαφος». Και δεν είναι μόνο αυτό: το τέρας εγκαταλείπει την τροχιά του στο ηλιακό μας σύστημα και απομακρύνεται μέσα στο διάστημα προς άγνωστη κατεύθυνση – φυσικά κουβαλώντας πάνω του την ανθρωπότητα. Οι ανακοινώσεις από την τηλεόραση δίνουν οδηγίες στους πολίτες να παραμένουν εντελώς ακίνητοι, καθηλωμένοι στις θέσεις τους, χωρίς τον παραμικρό θόρυβο. Το θηρίο δεν πρέπει να αντιληφθεί την παρουσία και την κίνηση ανθρώπων πάνω στο δέρμα του, αλλιώς θα τους αποτινάξει. Ισόβια σιωπή και ακινησία μοιάζει να είναι η μοναδική ελπίδα σωτηρίας για το ανθρώπινο γένος.³¹

Στις τελευταίες στιγμές του έργου, η νέα πορεία της αφυπνισμένης Γης συμπλέκεται με την Κρόνια θυσιαστήρια τελετή. Καθώς ο Πατέρας ετοιμάζεται να σφάξει τον γιο του, η τηλεόραση αναγγέλλει ότι η Γη πρόκειται εντός ολίγων λεπτών να βγει έξω από τα όρια του ηλιακού συστήματος· γι' αυτό όλοι καλούνται να ρίξουν ένα τελευταίο, αποχαιρετιστήριο βλέμμα στον ήλιο. Αμέσως μετά το πέρας της θυσίας, ο Πατέρας παρατηρεί πως έχει σκοτεινιάσει, αν και είναι ακόμη δύο η ώρα καταμεσήμερο. Έτσι η Κρόνια τεκνοφαγία συγχρονίζεται προς το ζωντανέμα της Γης και την ανεξέλεγκτη πορεία της μέσα στο διαστημικό κενό.³²

Τούτη η τελική εχθρική επανάσταση της Γης δεν είναι απλή οικολογική αλληγορία. Συνιστά και αυτή άμεσο απόηχο του αρχαίου κοσμολογικού μύθου, κατά

³⁰ Βλ. Μάτεσις, *Βιοχημεία*, σ. 82-84.

³² Βλ. Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 98-101.

³¹ Βλ. Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 93-98.

τον οποίο η θεότητα Γη εμφανιζόταν στο πλευρό του Κρόνου ως μητέρα, μόνιμη σύντροφος και βοηθός του. Στο έργο του Μάτεσι η παμπάλαια ησιόδεια ιστορία αντιστρέφεται και συγχρόνως αποκορυφώνεται: βρίσκει την τέλεια και πρόπουσα ολοκλήρωσή της, η οποία είχε παρεμποδιστεί στην αρχαία μυθολογική παράδοση. Αυτή τη φορά ο Πατέρας Κρόνος πετυχαίνει να αφανίσει το σύνολο των παιδιών του: σφάζει και (υποθέτουμε, σύμφωνα με τη δεδηλωμένη αρχική του πρόθεση) καταναλώνει τον μοναδικό γιο του, ο οποίος προηγουμένως έχει εξολοθρεύσει το δικό του τέκνο. Οι νεότερες γενιές εκμηδενίζονται ολοκληρωτικά. Κανένα από τα μέλη τους δεν ξεφεύγει, σε αντίθεση με τον Δία, το βρέφος που γλύτωνε στον πρωταρχικό μύθο. Στο τέλος απομένει μόνο ο Πατέρας Κρόνος, που ξεκινάει ταξίδι μέσα στο σκοτεινό χάος, πάνω στη ράχη της Γης, της προαιώνιας μητέρας και οδηγητριάς του.

Ο πανάρχαιος μύθος της Γης ζωντανεύει και αυτός με απτό θεατρικό τρόπο, καθώς οι κινήσεις των ηθοποιών αποδίδουν σκιηκρά τις δονήσεις του εδάφους και τον εκτροχιασμό του ζωντανού πλανήτη. Περαιτέρω, στη χρήση του μυθολογικού αυτού υλικού διακρίνεται μία ακόμη παράμετρος που ο Μάτεσις την εμπνεύστηκε πιθανώς από την αρχαία κωμωδία: η συγχώνευση του παραδοσιακού μύθου με μοτίβα παραμυθιακής προέλευσης. Η όλη περιγραφή για το ξύπνημα και τις αντιδράσεις της Γης θυμίζει πολύ γνωστό τύπο παραμυθιών, που είναι διαδεδομένος ήδη από τα αρχαία χρόνια σε διάφορα μέρη του κόσμου. Πρόκειται για την ιστορία του πελώριου ψαριού ή θαλάσσιου κήτους, που η ράχη του εξέρχεται από την επιφάνεια της θάλασσας και είναι τόσο μεγάλη σε μέγεθος, ώστε να μοιάζει με νησί. Οι θαλασσινοί που πλέουν σε εκείνα τα μέρη περνούν όντως το ακίνητο κήτος για στεριά ή νησίδα: συνεπώς, αράζουν τα πλοία τους κοντά του και αποβιβάζονται πάνω στη ράχη του, για να την εξερευνήσουν ή για να φάνε και να ξεκουραστούν. Με τα πολλά, ωστόσο, οι κινήσεις των ανθρώπων ενοχλούν και αφυπνίζουν το πελώριο τέρας, το οποίο σαλεύει, αναδύεται, και εν τέλει καταδύεται στον βυθό. Οι άτυχοι ναυτικοί παρασύρονται και πνίγονται, ή κατορθώνουν μόλις και μετά βίας να διαφύγουν με το καράβι τους.

Το παραμύθι αυτό απαντά ήδη σε αρχαίες πηγές, ελληνικές και ανατολικές (τη λεγόμενη *Μυθιστορία του Αλέξανδρου*, τον αλεξανδρινό *Φυσιολόγο*, το *Βαβυλωνιακό Ταλμούδ* των Εβραίων και την ιερή *Αβέστα* των Ζωροαστριτών Περσών). Κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους ενσωματώθηκε στις αραβικές περιπέτειες του Σεβάχ του Θαλασσινού και στον λατινικό θρύλο του Αγίου Μπρεντάνου, που γνώρισαν μεγάλη απήχηση για αιώνες. Σήμερα κυκλοφορεί ως ναυτικός θρύλος ή ως χιουμοριστική ψευδολογική αφήγηση (tall tale) σε ποικίλους λαούς ανά τον κόσμο, από την Ισλανδία και τη Σκανδιναβία έως την Ινδία και την Ινδονησία.³³

³³ Για την παραμυθολογική κατάταξη της διήγησης βλ. τα μοτίβα J1761.1 και J1761.1.1 στο S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, τόμ. 4, Indiana University Press, Bloomington 1957, σ. 143· πρβλ. τον τύπο ATU 1960B (H.-J. Uther, *The Types of International Folktales: A Classification*

and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson, τόμ. 2, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 2004, σ. 500). Για την παγκόσμια διάδοση της ιστορίας βλ. J. Runeberg, «Le conte de l'île-poisson», *Mémoires de la Société Néo-Philologique Helsingfors* 3 (1902), σ. 343-395·

Ο Μάτεσις δανειζεται τον αφηγηματικό σκελετό αυτού του παραμυθιού για να εντάξει τη μυθική μορφή της θεάς Γης στη θεατρική του μυθοπλασία. Οι αντιστοιχίες είναι εμφανείς, τόσο στη γενικότερη πλοκή όσο και σε λεπτομέρειες. Σαν το πελώριο κήτος της λαϊκής φαντασίας, η Γη της *Βιοχημείας* είναι ζωντανός οργανισμός που περιέπεσε για κάποιο διάστημα σε ακινησία και λήθαργο. Οι άνθρωποι την εξέλαβαν κατά λάθος ως έδαφος για να εγκατασταθούν, όπως οι θαλασσινοί του παραμυθιού παίρνουν τη ράχη του ψαριού για στεριά και αποβιβάζονται πάνω της. Το τεράστιο ψάρι βυθίζεται εν τέλει στην άβυσσο του ωκεανού καταποντίζοντας τους ναυτικούς μαζί του· παρόμοια η Γη χάνεται στο χάος του διαστήματος παρασύροντας τους ανθρώπους πάνω της. Κατά τις παραμυθιακές εκδοχές, οι κινήσεις και οι δράσεις των ναυτικών πάνω στο σώμα του τέρατος εξεγείρουν τελικά τούτο το τελευταίο και το αναγκάζουν να σαλέψει. Αντίστροφα, στη *Βιοχημεία* οι άνθρωποι καλούνται να παραμείνουν απολύτως ακίνητοι για να μην αντιληφθεί την ύπαρξή τους το πλανητικό θηρίο και τους αποτινάξει. Ο συγγραφέας έχει προσαρμόσει το παμπάλαιο θαλασσινό παραμύθι στα δεδομένα της διαστημικής εποχής.

Τέτοιος συνδυασμός μύθου και λαϊκού παραμυθιού είναι τρόπος χαρακτηριστικός της αρχαίας κωμικής ποιητικής. Διάσημο παράδειγμα προσφέρει η αριστοφανική *Ειρήνη*, όπου ο τραγικός μύθος του Βελλεροφόντη συγχωνεύεται με μια λαϊκή ιστορία από το αισωπικό corpus, σχετικά με το σκαθάρι που πέταξε ίσαμε τον ουρανό και τον θρόνο του Δία. Σαν άλλος Βελλεροφόντης στη ράχη του Πήγασου, ο ήρωας της κωμωδίας σχεδιάζει να ανυψωθεί έως την κατοικία των θεών, να τους συναντήσει και να τους μεμφθεί για την άθλια κατάσταση του κόσμου. Όμως το μέσο που διαλέγει για την πτήση του δεν είναι το θαυμαστό φτερωτό άλογο του μύθου αλλά το ταπεινό σκαθάρι της λαϊκής μυθοπλασίας. Κατοπινού κωμικοί ποιητές μπόλιασαν παρόμοια τη δραματοποίηση παραδοσιακών μύθων με μοτίβα από δημοφιλή παραμύθια.³⁴ Είναι και αυτή μία από τις στρατηγικές που μοιάζει να διδάχτηκε ο Μάτεσις από τη μαθητεία του στον Αριστοφάνη.

C. C. Coulter, «The “Great Fish” in Ancient and Medieval Story», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 57 (1926), σ. 32-50· W. Hansen, *Ariadne’s Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature*, Cornell University Press, Ithaca-London 2002, σ. 180-181· F. Iannello, «Il motivo dell’*aspidochelone* nella tradizione letteraria del *Physiologus*. Considerazioni esegetiche e storico-religiose», *Nova Tellus* 29 (2011), σ. 159-196. Για τα αρχαία δείγματα βλ. τις δικές μου συμβολές: I. M. Konstantakos, «Once Upon a Time: The Archaeology of Folktales and the Popular Narrative Traditions of the Ancient World» (διάλεξη στο Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Σεμινάρια Ελληνικής Γραμματείας και Πολιτισμού, Ιούλιος 2013, διαθέσιμη ηλεκτρονικά στο <https://uoaa.academia.edu/IoannisKonstantakos/Talks>)· I. M. Konstantakos,

«The Island that Was a Fish: An Ancient Folktale in the *Alexander Romance* and in Other Texts of Late Antiquity», C. Ruiz-Montero (επιμ.), *Orality and Greek Literature in the Roman Empire*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2016 (υπό δημοσίευση).

³⁴ Για ανάλυση της τεχνικής και περαιτέρω παραδείγματα βλ. I. M. Konstantakos, «Ephippos’ *Geryones*: A Comedy Between Myth and Folktale», *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 51 (2011), σ. 223-246· Κωνσταντάκος, «Από τον μύθο στο γέλιο», σ. 96-98. Πρβλ. όσα γράφει ο Μάτεσις, «Αριστοφάνους Έπισκεψις», σ. 237-239 για το φανταστικό στοιχείο στην αριστοφανική κωμωδία, βασισμένος εν πολλοίς στον C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard University Press, Cambridge MA 1964, ιδίως σ. 21-58, 259-280.

Στη *Βιοχημεία*, φυσικά, αντιστρέφεται η αυθεντική έκβαση του μύθου σχετικά με τη Γη και τον Κρόνο. Τούτο υπογραμμίζει ταιριαστά την οριστική καταστροφή του κόσμου μας. Κατά την αρχαία κοσμολογική διήγηση, η αποτυχία του Κρόνου να καταβροχθίσει ολόκληρη τη γενιά των τέκνων του σηματοδοτούσε το ξεκίνημα της οικείας μας παγκόσμιας ιστορίας, τη δημιουργία του κόσμου όπως τον ξέρουμε, υπό την εξουσία του Δία και του Δωδεκαθέου ως εγγυητών και φυλάκων της συμπαντικής τάξης. Η Γη τότε βοήθησε τον Δία να διαφύγει και με τον καιρό να εκθρονίσει τον Κρόνο, εγκαινιάζοντας έτσι την εποχή των ανθρώπων, τον χρόνο όπου αναπτύχθηκε και κυριάρχησε ο δικός μας πολιτισμός. Στο δράμα του Μάτεσι παρακολουθούμε την πλήρη ανατροπή αυτού του αρχέγονου προτύπου. Ο Πατέρας, ως αναβιωμένος Κρόνος, κατορθώνει να εξολοθρεύσει τελειωτικά τους απογόνους του· και τούτο σημαίνει κατ' αναλογία το τέλος της δημιουργίας, την καταστροφή του ανθρώπινου κόσμου που γνωρίζαμε, τον θάνατο του γήινου πολιτισμού. Ο γονιός σφάζει το παιδί του· το μυθικό παρελθόν εξαλείφει κάθε ίχνος του μέλλοντος.

Όπως και στη μυθική διήγηση, η Γη προΐσταται πάλι στην αλλαγή της ηγεσίας του σύμπαντος. Εκείνη είχε παροτρύνει τον Κρόνο να εκτοπίσει τον πατέρα του τον Ουρανό και να γίνει κυρίαρχος του κόσμου. Η ίδια κατόπιν συνέδραμε τον Δία να επιτελέσει το ίδιο έργο ενάντια στον Κρόνο. Όμως η βασιλεία του Δία έφερε μαζί της την απάισια εποχή των ανθρώπων, που σπατάλησαν αλόγιστα όλους τους γήινους πόρους και διαστρέβλωσαν το νόημα της ύπαρξης μέσα στις διεφθαρμένες κοινωνίες τους. Η Γη, απαυδισμένη από αυτήν την περίοδο της ανωμαλίας, ξεγείρεται τελικά ενάντια στην εξουσία των ανθρώπων και επιστρέφει στον πρωταρχικό γόνο της, τον Κρόνο, τον αρχετυπικό εδεστή της ζωής. Σπάζοντας τα δεσμά της, η Γη εκσφενδονίζεται αυτοβούλως προς το εξώτερο διάστημα, παίρνοντας μαζί της μονάχα τον αγαπημένο της Κρόνο, σε αναβίωση της άχρονης εποχής προ ανθρωπότητας.

Έτσι το έσχατο μέλλον ενώνεται με το απώτατο προϊστορικό παρελθόν, και η πορεία του κόσμου κλείνει τον κύκλο της. Η Γη και ο Κρόνος εγκαινίασαν την ιστορία του σύμπαντός μας, και τώρα χοροστατούν από κοινού κατά το τέρμα της. Η ανθρώπινη ύπαρξη δεν ήταν παρά μια παρένθεση ανάμεσα σε δύο κοσμικών διαστάσεων τελέσεις της μυθικής τεκνοφαγίας: ένα μάλλον ατυχές διάλειμμα, στη διάρκεια του οποίου η μάνα Γη πήρε έναν υπνάκο. Στο τέλος η αρχέγονη θεότητα της γης ξυπνάει, ο γιος της ο Κρόνος φέρνει ξανά σε πέρας την οικεία του τελετουργία της ανάλωσης των απογόνων, και τα πράγματα επιστρέφουν στην πρωταρχική τους τάξη του χάους, απαλλαγμένα επιτέλους από το ανθρώπινο είδος. Η σύλληψη του Μάτεσι διορθώνει τον πασίγνωστο στίχο του T. S. Eliot («This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper»).³⁵ Να πώς τελειώνει ο κόσμος, και με λυγμό και με κρότο: τον λυγμό του σφαγμένου γιου, τον κρότο του εκτροχιασμένου πλανήτη.

³⁵ Από την ποιητική σύνθεση «Οι κούφιοι άνθρωποι» («The Hollow Men»): T. S. Eliot, *Collected*

Poems 1909-1962, Faber and Faber, London-Boston 1963, σ. 92.

Αυτή η τολμηρή κυκλική εφαρμογή του αρχαίου κοσμολογικού μύθου προσδίδει στην πλοκή του έργου βαθιά αρχετυπική αντίληψη και μεταμορφώνει τη δραματική σημασία της. Αλλιώς, η *Βιοχημεία* θα παρέμενε απλώς μία ακόμη δυστοπική μυθοπλασία επιστημονικής φαντασίας, ή ένα αξιοπρεπές δείγμα θεάτρου του παράλογου με μετα-αποκαλυπτική θεματική. Όμως το μυθικό στοιχείο ανυψώνει την κατακλείδα του έργου σε τραγικό στοχασμό συμπαντικών διαστάσεων γύρω από το τέλος της ανθρωπότητας. Σε αυτό το πλαίσιο, τα άφθονα φαρσικά στοιχεία της δράσης, γνήσιες δόσεις μαύρου χιούμορ που κάνουν το γέλιο να παγώνει στο λαρύγγι μας, λειτουργούν σαν γκροτέσκο αντίβαρο ή φόντο, πάνω στο οποίο προβάλλει πιο φρικτή η τελειωτική πορεία προς τον αφανισμό. Σαν τα ιλαρά ντερλούδια που διανθίζουν εδώ και εκεί τις αρχαίες τραγωδίες, το κωμικό υλικό σε τούτο το δράμα αναδεικνύει αντιθετικά τον τρόπο και την οδύνη της καταληκτικής καταστροφής.

Ο Μάτεσις θα συνεχίσει να επεξεργάζεται αρχαίους μύθους με παρόμοιο τρόπο σε όλη τη θεατρική πορεία του. Το αριστοφανικό μπρίο και η τραγική αίσθηση του θανάτου συμπλέκονται τακτικά στις μυθολογικές αυτές μεταπλάσεις.³⁶ Η *Βιοχημεία* εγκαινιάζει εντυπωσιακά την εν λόγω τάση, προσφέροντας έναν σκηνικό εφιάλτη περικυκλωμένο από μυθικές δομές. Το σημειώσαμε και στην αρχή: ο Μάτεσις γράφει με τον τρόπο που ονειρευόμαστε. Ποιος θα τολμήσει, σαν τον τρελό πρίγκιπα της Δανιμαρκίας, να αναλογιστεί τι λογής όνειρα μπορεί να έρθουν;

³⁶ Για παράδειγμα, ο Ψυχοπομπός Ερμής στον *Περικουπή Φιντών*, με την κωμικά γραφειοκρατική και υπαλληλική στάση του, φαίνεται να εμπνέεται από τον Ερμή της αριστοφανικής *Ειρήνης*: και εκείνος έχει απομείνει πίσω στο επουράνιο σπιτικό,

για να φυλάει τα κουζινικά σκεύη και τα καθημερινά συμπράγκαλα των θεών, σαν κοινός θυρωρός ή επιστάτης (στ. 200-202). Η συγκριτική εξέταση αυτών των δύο μορφών αξίζει ξεχωριστή μελέτη.

ΕΛΕΝΗ ΒΕΛΕΓΡΑΚΗ

ΠΤΥΧΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ
ΤΟΥ Β. ΖΙΩΓΑ: ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΕΙΟ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ
ΩΣ ΤΙΣ ΧΡΩΜΑΤΙΣΤΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ

Οι σχέσεις ανάμεσα στις έννοιες «θέατρο» και «φύση» δεν είναι εύκολα ορατές και ανιχνεύσιμες. Με μια πρώτη προσέγγιση, καθετί που είναι φυσικό δημιουργημένο, δεν μπορεί να είναι θεατρικό κατασκευάσμα. Παρόλα αυτά, οι σχέσεις ανάμεσα στις δυο έννοιες (άλλοτε απλές και άλλοτε πιο σύνθετες) είναι δυνατό να αποτυπώνονται στη δραματική και σκηνική ατμόσφαιρα ενός θεατρικού έργου. Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι να δείξει τον τρόπο με τον οποίο η θεματική στη δραματουργία του Βασίλη Ζιώγα αναπτύσσεται πάνω στη διείσδυση του φυσικού στο θεατρικό κόσμο και αντίστροφα. Στο πλαίσιο αυτής της σύντομης εργασίας επιλέξαμε ενδεικτικά τα έργα: *Το προξενικό της Αντιγόνης, οι Κάφροι, η Κομωδιά της μύγας, οι Γάμοι και οι Χρωματιστές Γυναίκες*. Μάλιστα, στο εν λόγω άρθρο υποστηρίζεται η άποψη ότι στα συγκεκριμένα έργα οι έννοιες «θέατρο» και φύση ενοποιούνται και συμπλέκονται σε τέτοιο βαθμό, ώστε στα κείμενα αυτά να αρθρώνεται ένας φιλοσοφικός σκεπτικισμός γύρω από τον πραγματικό κόσμο, που να οδηγεί σε άρνηση των αξιώσεων για την αλήθεια αλλά και να αποτυπώνονται οι ιδιότητες της ίδιας της θεατρικής τέχνης.

Ο Ζιώγας ανήκει στις πιο ιδιότυπες μορφές της μεταπολεμικής δραματουργίας.¹ Δεν εντάσσεται στο κύριο ρεύμα της μεταπολεμικής δραματουργίας, η οποία σε μεγάλο βαθμό κινείται στο ρεαλισμό ή έστω στον ποιητικό ρεαλισμό, περνώντας από μια περίοδο που για πολιτικούς λόγους κυριάρχησε η παράλογη φόρμα.² Ο Γεωργουσόπουλος αναλύει τη φυσιολογία της γραφής του συγγραφέα ως εξής: «Ο Ζιώγας είναι ποιητής, γιατί έχει δικό του όραμα του κόσμου και το όραμά του νοείται μόνο μέσα σε μια “άλλη” πραγματικότητα, καθόλου λιγότερο πραγματική από τη δική μας [...]. Το θέατρο του Ζιώγα είναι υπέρ-λογο και υπερρεαλιστικό».³ Ο Πεφάνης σημειώνει ότι ο Ζιώγας υπερβαίνει και τα όρια του υπερρεαλισμού⁴ ενώ πολλοί μελετητές του αποδίδουν το χαρακτηρισμό «μεταφυσικός», διότι στη θεματολογία του εντοπίζονται στοιχεία φιλοσοφικού στοχασμού και στοιχεία που υπερβαίνουν την πραγματικότητα.⁵ Στις δεσπόζουσες θεματικές

¹ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και Κώδικες του Θεάτρου*, τ. 2, Εστία, Αθήνα 1994, σ. 194.

² Κυριακή Πετράκου, «Ο Βασίλης Ζιώγας και το fin de siècle», *Θεατρολογικά Miscellanea*, Δί-αυλος, Αθήνα 2004, σ. 353.

³ Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και Κώδικες του Θεάτρου*, σ. 195.

⁴ Πώργος Πεφάνης, *Κείμενα και νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Σόκολη, Αθήνα 2005, σ. 85.

⁵ Εύη Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματουργία του Βασίλη Ζιώγα*, αδημ. διδακτ. διατρ., Πανεπιστήμιο Πατρών/Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2010, σ. 20.

του συγγραφέα ανήκουν η ελευθερία, η ικανοποίηση της ζωτικής ορμής, η ένωση με τη μήτρα, τη φύση, το μύθο.⁶

Το προξενικό της Αντιγόνης, «κωμωδία πάνω σε ένα θεατρικό θέμα» είναι το πρώτο πιο ολοκληρωμένο έργο του Ζιώγα.⁷ Γράφτηκε το 1958. «Ήδη ο τίτλος κρύβει μια άστοχη παραπομπή στην τραγική τραγωδία του Σοφοκλή αλλά εδώ πρόκειται για μια πεθαμένη κόρη και βαμμένη μούμια».⁸ Το μονόπρακτο αυτό, περιγράφει μια κωμικοτραγική ιστορία, μέσα από την οποία διακρίνεται ο πόνος και το παράλογο της ανθρώπινης ζωής: Οι γονείς της Αντιγόνης αδυνατούν να δεχτούν το θάνατο της κόρης τους. Διατηρούν επί δεκατρία χρόνια το σκελετό της και προσπαθούν, αν και νεκρή να την παντρέψουν με ένα δάσκαλο, ο οποίος δεν αντέχει άλλο τη μοναξιά και είναι έτοιμος να αυτοκτονήσει σε περίπτωση που η κοπέλα αρνηθεί. Εμείς παρακολουθούμε τη σκηνή του προξενιού. Τη θέση της νύφης, όμως, καταλαμβάνει ο σκελετός της ντυμένος με νυφικό και πέπλο. Το τέχνασμα της μεταμφίεσης αποκαλύπτεται. Τα μόνα που έχουν απομείνει από την Αντιγόνη, είναι το κρανίο της και ένα μπαλόνι, το οποίο περικλείει την τελευταία της ανάσα, την ψυχή της, όπως ισχυρίζονται οι δικοί της. Ο γαμπρός αισθάνεται ξαφνικά σαν τράγος που πρέπει να τρέξει στα λιβάδια για να σωθεί από το αυτό το γάμο-παρωδία.

Στο μονόπρακτο αυτό, το θεατρικό στοιχείο της νύφης-σκελετού και ο επικείμενος γάμος της συμβολίζει την άρνηση του θανάτου ή αλλιώς την επιθυμία για την παράταση της ζωής, επιθυμία που εκ των πραγμάτων δεν μπορεί να υλοποιηθεί. Η νεκρή και ως εκ τούτου ανέραστη Αντιγόνη του έργου μοιάζει με μια κούκλα, όπως αυτές ίσως που χρησιμοποιούνται στο χώρο του θεάτρου (κουκλοθέατρο, θέατρο μαριονέτας), η οποία όπως και εκείνες μπορεί να έχει μια ζωή, που, όμως, ορίζεται από τη βούληση και την επιθυμία του κουκλοπαίχτη. Στην προκειμένη περίπτωση, το ρόλο αυτό τον διαδραματίζουν οι συγγενείς της νεκρής Αντιγόνης, οι οποίοι, επί δεκατρία χρόνια αντιμετωπίζουν το σκελετό ως ζώσα ύπαρξη.

Στρατηγός: Εμείς σας μιλάμε για μια ολόκληρη ζωή γεμάτη πόνους και βάσανα και εσείς μας μιλάτε για τις τρίχες σας; [...] Φυλάμε αυτήν την κόρη χρόνια ολόκληρα, για να την παραδώσουμε στα βρωμερά σας χέρια και εσείς ξύνεστε στις γωνιές του σπιτιού μας; Μια ολόκληρη ζωή πίστης και ελπίδας την πετάτε στα σκουπίδια με το έτσι θέλω; Δεν ακούτε, λοιπόν, τους χτύπους της καρδιάς της; Δεν αισθάνεστε τη ζωή να δονεί το ελαστικό του μπαλονιού; Εμείς τόσα χρόνια με αυτή τη χαρά ζούμε;

Δάσκαλος: Μα, αυτοί είναι οι χτύποι της δικής μου καρδιάς!

Στρατηγός: Είστε ένας εγωιστής άνευ προηγούμενου.

Ο «ηλίθιος», όπως είχε αυτοχαρακτηριστεί αρχικά ο δάσκαλος, μόνο ηλίθιος δεν αποδεικνύεται, αφού αρνείται να συνάψει έναν τέτοιο αφύσικο γάμο, ανε-

⁶ Πετράκου, «Ο Βασίλης Ζιώγας και το fin de siècle», σ. 354.

⁷ Βάλτερο Πούχγερο, *Ποίηση και Μύθος στα θε-*

ατρικά έργα του Β. Ζιώγα, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σ. 95.

⁸ Πούχγερο, *ό.π.*, σ. 96.

πηρέαστος και από το δέλεαρ της προίκας. Στο υπερρεαλιστικό περιβάλλον του έργου η ειλικρινής πίστη του δασκάλου στη δύναμη της ζωής και στην αληθινή ένωση. Τον κάνει να νιώθει ότι είναι τράγος, να συνυπάρχει με άλλα ζώα,⁹ να εκμηδενίζει τη μοναξιά και την ατομικότητα του μέσα από την ένωση του με τη φύση. Ο δάσκαλος επιλέγει τη φύση ως σύνθεση ύλης και πνεύματος και αποτελεί την προνύμφη των δραματικών προσώπων που θα αναπτύξει στα επόμενα έργα του ο Ζιώγας, ως πρότυπα ενσωμάτωσης με τη φύση.¹⁰

Αντίθετα, το θεατρικό κατασκευάσμα ενός τόσο παράξενου προξενιού στο εν λόγω κείμενο συνδέεται με την μικροαστική υποκρισία και ανασφάλεια. Μια υποκρισία που μόνο ψυχολογική φθορά μπορεί να προκαλέσει, όπως φαίνεται και στα λόγια του Πατέρα:

Πατέρας: Αυτός ο γάμος πρέπει να γίνει. Πάρτε την, πετάξτε την στα σκονιπιάδια, κάντε τη ό,τι θέλετε, πρέπει να καταλάβετε ότι δε βαστάμε άλλο! Η Αντιγόνη πρέπει να φύγει από μας! Να φύγει! Να φύγει!

Υπό αυτές τις συνθήκες, η νεκρή Αντιγόνη, όχι μόνο με το γαμπρό δε δύναται να ενωθεί αλλά ούτε με κάποιο άλλο πλάσμα του φυσικού κόσμου.¹¹ Οι συγγενείς καταπατούν τους φυσικούς νόμους, αρνούνται την πραγματικότητα και επιλέγουν να ζουν σε ένα περιβάλλον όπου κυριαρχεί ο θάνατος (άψυχες φωτογραφίες της άλλοτε ζωντανής Αντιγόνης, οι καθημερινές τελετουργίες περιποίησης του κρανίου και των οστών, ο καθωσπρεπισμός τους και η πίστη τους σε απολιθωμένες ιδέες όπως η κοινωνική επιτυχία και η ψυχική λύτρωση μέσα από τη νέα πραγματικότητα που προσφέρει ο γάμος).¹²

Στο *Προξενίο της Αντιγόνης*, επομένως, το θέατρο και η φύση φαίνονται ως αντιθετικές και ασυμβίβαστες έννοιες. Η επιλογή, όμως, του συγγραφέα να ταυτίσει το γαμπρό με ταύρο δημιουργεί ίσως ένα διαφορετικό ενδεχόμενο, σύμφωνα με το οποίο ο θεατρικός και ο φυσικός κόσμος αποτελούν τις δυο όψεις του ίδιου νομίσματος. Ο παραλληλισμός του γαμπρού με ταύρο συνδέεται με την αλήθεια, τη φύση, τη ζωή και τη σεξουαλικότητα (αφού είναι δεδομένη σεξουαλική ενέργεια του συγκεκριμένου ζώου). Στην πράξη, όμως, η *πορεία προς τον τράγο*¹³ μόνο ως βιωμένος ρόλος μπορεί να υλοποιηθεί, χωρίς αυτό να του στερεί την αλήθεια του. Επομένως, κατά τη γνώμη μας, στο μονόπρακτο αυτό του Ζιώγα, ο συγκεκριμένος ρόλος οδηγεί στη φύση ή αντίστροφα. Η πραγματικότητα αποκτά

⁹ Με την ίδια λογική, ο δάσκαλος μπορεί να συμβιώνει άνετα με τη σαρανταποδαρούσα κολλημένη πάνω του.

¹⁰ Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου*, σ. 97.

¹¹ Βλέπουμε ότι η σαρανταποδαρούσα επιστρέφει μέσα στο παντελόνι του γαμπρού όταν εκείνος την εναποθέτει ως δώρο στα πόδια της μούμινας-Αντιγόνης.

¹² Μαρίκα Θωμαδάκη, *Θεατρολογικοί προβλη-*

ματισμοί, Paulos, Αθήνα 1996, σ. 89: «Ο Πατέρας για παράδειγμα στο *Προξενίο της Αντιγόνης* αποτελεί δυνητικά φερέφωνο της κοινωνίας, συνώνυμο δηλαδή του Πομπού, ο οποίος υπαγορεύει, στη συγκεκριμένη περίπτωση, τον προκείμενο γάμο.

¹³ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παγανά και αναδενδράδες», εφημ. *Τα Νέα*, 9/2/87, www.nt-archive.gr.

νόημα για όποιον έστω και με θεατρικό τρόπο βιώνει τον παλμό της ζωής και αισθάνεται αναπόσπαστο τμήμα του φυσικού κόσμου.

Οι Κάφροι ή Η αληθινή ιστορία του Μενελάου και της Ελένης γράφτηκαν το 1964. Αναπλάθουν την «ευριπίδεια εκδοχή του μύθου της Ελένης, σύμφωνα με τον οποία η ωραία Τυνδαρίδα βρέθηκε στην Αίγυπτο (Χώρα των Κάφρων) και όχι στην Τροία».¹⁴ Ο βασιλιάς των Κάφρων Θεοκλύμενος, πολιορκεί ερωτικά την Ωραία Ελένη, η οποία όμως είναι πάντα πιστή στον άνδρα της. Ο Θεοκλύμενος οργανώνει μια ειδική δοκιμασία (τελετή των λουλουδιών) προκειμένου να την κερδίσει.

Η Αφροδίτη και η Ήρα έχουν στήσει ένα παιχνίδι στην Ελένη. Η πρώτη τη θέλει άπιστη, η δεύτερη πιστή. Ο Μενέλαος είναι μεταμορφωμένος από τις δυο θεές σε ελάφι. Ζει εν αγνοία του με το ομοίωμα της Ελένης και φτάνει στην Αίγυπτο όπου και συναντάται με την αληθινή χωρίς να αναγνωρίσουν ο ένας τον άλλο. Η μάντισσα Θεονόη, αδελφή του Θεοκλύμενου, αποκαλύπτει στην Ελένη το παιχνίδι των δυο θεών, όπως και την προσωρινή τους απόφαση τους να ενώσουν την πραγματική Ελένη με το Μενέλαο, ο οποίος όμως θα παραμείνει ελάφι. Τα πράγματα παίρνουν αυτήν την τροπή και οι δυο τους ζουν τον έρωτά τους, μέχρι τη στιγμή που οι θεές βαριούνται τα παιχνίδια. Ο Μενέλαος, τότε, αναγνωρίζει στο είδωλο την Ελένη που αγαπά. Ξαναγίνεται άνθρωπος και φεύγει με το ομοίωμα για τη Σπάρτη ενώ η αληθινή Ελένη πηγαίνει στο Θεοκλύμενο που στο μεταξύ έχει βγάλει κέρατα.

Όπως αναφέρεται στο τίτλο της έκδοσης το έργο είναι μια «κωμωδία φλυάκων»,¹⁵ θεατρικό είδος που παρωδεί την αρχαία τραγωδία.¹⁶ Επίσης, στο σκηνικό (σύμφωνα με τις οδηγίες του Ζιώγα) υπάρχει το άγαλμα του θεού-Πρωτέα, του θεού των μεταμορφώσεων. Ήδη, αυτά τα δυο δεδομένα οδηγούν σε μια ερμηνεία του έργου που στηρίζεται στη θεατρικότητα, μια θεατρικότητα που στην πορεία του έργου στοιχειοθετείται ως εξής:

1. Πρώτα, πρώτα είναι το παιχνίδι των μεταμορφώσεων και των πολλών πραγματικοτήτων που στήνουν οι δυο θεές. Υπάρχουν δυο Ελένες (η αληθινή και το είδωλο της), ο Μενέλαος από ελάφι γίνεται άνθρωπος, ο Θεοκλύμενος που στο τέλος μοιάζει με κερασφόρο ζώο, τα αδέρφια της Ελένης που αποκτούν μια παράξενη ταυτότητα καθώς γίνονται *γαλαξιακοί άνθρωποι και Διόσκουροι*.
2. Έπειτα εντοπίζουμε τη θεατρικότητα στην τελετή των λουλουδιών, μια μυητική διαδικασία από την οποία ο Θεοκλύμενος παρουσιάζεται αναγεννημένος μέσα από το αβγό ενώ η *νωχελική στον έρωτα Ελένη*, παραδίδεται στη ζωώδη

¹⁴ Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Πολιτισμικά μορφώματα στο θέατρο του Βασίλη Ζιώγα», *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 142.

¹⁵ Βασίλης Ζιώγας, *Οι Κάφροι ή Η αληθινή ιστορία του Μενελάου και της Ελένης (κωμωδία Φλυάκων)*, Ερμής, Αθήνα 1996.

¹⁶ «Όσο αυτό που χρησιμοποιεί ο Ζιώγας ως έτοιμη φόρμα δεν είναι η κωμωδία των Φλυάκων –για την κωμική της υπόσταση δε γνωρίζουμε πολλά πράγματα–, αλλά η επιθεώρηση». Βλ. Πούχνης, *Ποίηση και Μύθος*, σ. 107-108.

ορμή του έρωτα, που παρουσιάζεται μετωνυμικά στο έργο με την εμφάνιση του Μενέλαου ως ελάφι.

3. Ο Ζιώγας εξακολουθεί να εμβολιάζει το κείμενο του με αναφορές στη θεατρική παράδοση της τραγωδίας και της κωμωδίας. Έτσι, ο τελετουργικός βηματισμός των Κάφρων, όπως και το χορικό που ακολουθεί, αποτελούν σαφώς παρωδία της αρχαίας τραγωδίας ενώ η γλώσσα, που χρησιμοποιούν, με τις καινούριες ταχυλέξεις μιμείται τις τεράστιες λέξεις του Αριστοφάνη.¹⁷
4. Το στοιχείο της θεατρικής μίμησης ως αναπόσπαστο μέρος της ζωής, μια αντίληψη που διαποτίζει τελικά όλο το έργο, προοικονομείται στα λόγια της Ελένης κατά την πρώτη της εμφάνιση:

Ελένη: Όλο το παν σ' αυτόν τον κόσμο είναι η υπόληψη. Την έχεις δεν την έχεις, είναι όμως σίγουρο ότι πάντα τη χάνεις. Τίποτα δεν είναι πιο απαραίτητο κι εξίσου πιο αμφίβολο από την υπόληψη. Και πόσο μάλλον όταν είσαι όμορφη και άθελα σου απατάς τον άνδρα σου στα όνειρα των αρσενικών. Πάρτε για παράδειγμα εμένα και το Μενέλαο. Σαν βασιλιάς δεν μπορούσε να κάνει τον ανήξερο – όπως αρκετοί κερατάδες από σας, μα το διαλάλησε αδιάντροπα παντού και ξεσήκωσε ολόκληρη Ελλάδα [...]. Και επειδή το κέρατο του ήταν τόσο μεγάλο που έφτανε ως την Τροία, πήγαν εκεί να το θαυμάσουνε σε όλο το μήκος του. Τα κάνανε γυαλιά καρφιά για να με βρούνε, μα εγώ ήμουνα εδώ στην Αίγυπτο κι όχι στην Τροία. Τόσοι γενναίοι, τόσοι ημίθεοι πήγανε χαμένοι, για μια υπόληψη που είχε χαθεί έτσι και αλλιώς. Κι εντούτοις εγώ του έμεινα πιστή.

Ο Μενέλαος, δηλαδή, ξεκίνησε έναν ολόκληρο πόλεμο μόνο και μόνο για να υποστηρίξει την αντίληψη που οι άλλοι είχαν σχηματίσει για εκείνον. Ως βασιλιάς δεν επιτρέπεται να ανεχθεί συμβάντα που αμαυρώνουν την τιμή του. Τα λόγια της Ελένης δεν εστιάζουν στην ιδέα της τιμής, αλλά στην αντίληψη που ένα άτομο αποκατά για τον εαυτό του και οι άλλοι για εκείνο, ως αποτέλεσμα της εικόνας του.

Ως βασιλιάς, ο Μενέλαος δεν μπορεί να ενεργήσει όπως οι άλλοι κερατάδες. Η αναγκαιότητα για προάσπιση της τιμής του, ουσιαστικά προκύπτει από την αναγκαιότητα να διατηρήσει την εικόνα του ακολουθώντας τις νόρμες που συνοδεύουν το αξίωμα του. Οι πεποιθήσεις είναι εκείνες που διαμορφώνουν την πραγματικότητα, ακόμη και αν αυτή απέχει πολύ από την αλήθεια, κάτι που στο έργο αποδεικνύει περίτρανα η ματαιότητα του Τρωικού πολέμου, εφόσον η Ελένη ήταν πάντα πιστή. Παρόλα αυτά, ο πόλεμος έγινε. Ήταν απίστευτα σκληρός και η Ελένη απέκτησε στο διηνεκές τη φήμη της άπιστης.

Οι διαφορετικές όψεις της πραγματικότητας είναι το θεμελιώδες θέμα που πραγματεύεται το έργο. Υπάρχουν δυο Ελένες (η πραγματική και το είδωλο της). Και οι δυο βιώνουν με τη σειρά τους τη δική τους αλήθεια. Η μία επιθυμεί να επιστρέψει στο Μενέλαο και στη Σπάρτη ενώ βρίσκεται στην Αίγυπτο και αντιστέκεται στη ερωτική πολιορκία του βασιλιά Θεοκλύμενου. Η Ελένη-είδωλο ζει με τον Μενέλαο, ενώ η πραγματική δεν τον αναγνωρίζει. Ο Μενέλαος, πάλι, απο-

¹⁷ Πούγγερ, ό.π., σ. 115.

δέχεται το ομοίωμα της Ελένης και θεωρεί την αληθινή όνειρο. Στο τέλος, η Ελένη διαλέγει τον Θεοκλύμενο, του οποίου η μορφή αλλάζει.

Οι διαθλάσεις αυτές του πραγματικού, προκύπτουν μέσα από την ανάμιξη της φύσης με το όνειρο, το οποίο, μάλιστα, εκλαμβάνεται ως το απαραίτητο μέσο για την ερμηνεία και τη διαχείριση του κόσμου.

Θεονόη: Ότι λες δεν πρέπει να τ' ακούς κι ότι βλέπεις δεν πρέπει να το θεωρείς πραγματικό. Τα δέντρα, τα πουλιά και τους ανθρώπους θα τους ξεχάσεις όπως ήξερες. Ο Θεός μας δεν έδωσε τη φύση για να είναι πάντα η ίδια, ούτε επειδή του κάνει αντοννού έτσι, μας βολεύει εμάς. Μας έδωσε όμως παραμάσχαλα από ένα όνειρο, για να φτιάχνουμε τον κόσμο στο προσωπικό μας γούστο.

Ο Θεοκλυμένος φαίνεται να αμφισβητεί την πεποίθηση αυτή της Θεονόης και τη σατιρίζει προσπαθώντας (σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες) να μεταμορφωθεί σε παγώνι, αλλά στο τέλος καταλήγει να αποκτήσει μια μορφή μεταξύ παγωνιού και βατράχου. Η Θεονόη έρχεται αμέσως μετά, να επισημάνει τον τρόπο που λειτουργεί το όνειρο στη διαμόρφωση της πραγματικότητας και προτρέπει το Θεοκλύμενο να ακολουθήσει τις οδηγίες της.

Θεονόη: [...] Τ' όνειρο είναι ένα αβγό, που εκκολάπτεται κάτω από την αριστερή σου μασχάλη. Αν η θερμοκρασία είναι λίγο πιο πάνω ή λίγο πιο κάτω από το μέσο όρο, τότε ανάλογα το όνειρό σου παραλλάσει [...] Μόλις μπεις στο όνειρο, όλα θα φωτιστούνε.

Στην πορεία του έργου διαπιστώνουμε ότι η φύση όχι μόνο δε μένει απαράλλακτη, αλλά με τις μεταβολές της συμβάλλει στη διαμόρφωση του ονείρου, δηλαδή τη μη ρεαλιστική, την κατασκευασμένη πραγματικότητα, που, ωστόσο, είναι απαραίτητο στοιχείο της ζωής. Όλες σχεδόν οι μεταμορφώσεις που παρακολουθούμε στο έργο, έχουν σημείο αναφοράς το φυσικό κόσμο: Ο Μενέλαος από ελάφι γίνεται άνθρωπος, ο Θεοκλύμενος αποκτά κέρατα στο τέλος του έργου, η *νωχελική στον έρωτα* Ελένη, αμέσως μόλις μυρίσει τα τεράστια λουλούδια μετά την τελετή των λουλουδιών, ερωτεύεται το Μενέλαο-Ελάφι. Η «φύση» των προσώπων αλλάζει μέσα από την απελευθερωτική δύναμη της ίδιας φύσης.

Παρόλα αυτά, οι ίδιοι οι ήρωες αποφασίζουν ποιο όνειρο ή ποια πραγματικότητα θα επιλέξουν ή μάλλον ποια θα διαμορφώσουν, ανεξάρτητα από τις δεδομένες συνθήκες που στην συγκεκριμένη περίπτωση καθορίζουν οι δυο θεές, καθιστώντας τη θεατρικότητα ως αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής.

Θεονόη: Όταν οι δυο θεές βαρέθηκαν το παιχνίδι τους το παρότησαν, ανολοκλήρωτο ανάμεσα σε δυο πραγματικότητες.

Τότε, η Ελένη επιστρέφει στο Θεοκλύμενο (που έχει αποκτήσει κέρατα) και ο Μενέλαος ως άνθρωπος πια, διαλέγει το ομοίωμα της Ελένης και φεύγει μαζί του. «Εδώ στην παραλλαγή της ονειρικής ύπαρξης του προσώπου που είναι τελικά αυτό το οποίο εκλαμβάνεται από τους άλλους (ο προβληματισμός της κοινωνικής ταυτότητας στον Πιραντέλο), ο Ζιώγας εισάγει ένα νέο μοτίβο στα έργα του: στο βαθμό που είμαστε σε θέση να επέμβουμε στα όνειρα μας, είμαστε σε θέση

να διαμορφώσουμε τη ζωή μας όπως θέλουμε».¹⁸ Οι κάφροι του Ζιώγα έχουν να κάνουν με το μυστήριο της ταυτότητας. Με την ακόρεστη γοητεία που αυτό ασκεί καθώς και την αδυναμία των ανθρώπων να μαθαίνουν την αλήθεια, αλλά και τη δύναμη που έχουν να δημιουργούν μια καινούρια.

Η κωμωδία της μύγας γράφτηκε το 1967. Είναι το πρώτο άρτιο έργο του συγγραφέα.¹⁹ Εδώ, παρακολουθούμε μια ανάκριση προκειμένου να γίνει η εξιχνίαση μιας δολοφονίας. Στην πορεία της ανάκρισης, οι πληροφορίες που δίνονται είναι διφορούμενες, αφήνοντας να εννοηθεί τόσο ότι πρόκειται για το φόνο μιας γυναίκας όσο και για το φόνο μιας μύγας. Τελικά, μέσα από διαδοχικές ενδεχόμενες αναπαραστάσεις για τον τρόπο που έγινε το έγκλημα, διαπιστώνεται ότι όντως πρόκειται για το φόνο μιας μύγας.

Ο τίτλος του έργου αναφέρεται ταυτόχρονα στο θεατρικό και στο φυσικό κόσμο, κάτι που συμβαίνει και με τα πρόσωπα του έργου: ο κλόουν που παρουσιάζεται ως κλητήρας είναι ένα πρόσωπο που συμβολίζει το κωμικό στοιχείο,²⁰ επίσης, η γραμματέας η οποία μεταμφιέζεται αρχικά σε ένα τέρας *αριστοφάνειας φαντασίας*²¹ προσπαθώντας να αποδώσει τις συνθήκες του εγκλήματος, έπειτα σε ινδή Σακουντάλα και στο τέλος σε μύγα.

Ο γάμος του ήρωα με μια μύγα δεν είναι παράδοξο για το συγγραφέα, ο οποίος ενδιαφέρεται για τα ζητήματα τα ύπαρξης και όχι αποκλειστικά της ανθρωπίνης²² και αντιμετωπίζει όλα τα όντα ως ισότιμα μέρη του σύμπαντος και της φύσης. Εξάλλου, ο ίδιος ο ήρωας ομολογεί ότι έζησε έναν κεραυνοβόλο έρωτα με τη μύγα, ότι το αίσθημα τους αναπτύχτηκε, ότι έκανε έρωτα με την γυναίκα του όπως την αποκαλεί, ότι και ο ίδιος τρέφεται με ζάχαρη και νερό αποκλειστικά (όπως έκανε και εκείνη) και αποκαλύπτει ότι δεν άφησε τίποτα που να μην το ξεσηκώσει από αυτήν – αναφερόμενος στην δική του αγάπη για το φως, ως αποτέλεσμα της φωτοφιλίας της μύγας.

Το έργο είναι μια παρωδία των ανακρίσεων και των βασανιστηρίων που γίνονταν στη διάρκεια της χούντας, όμως προχωρά και πέρα από αυτό. Σε προσωπική του συνέντευξη ο συγγραφέας είχε δηλώσει ότι: «Στη μύγα αντιμετωπίζεται ο άνθρωπος που κάποια στιγμή έκανε τον προσωπικό του φόνο (μικρό ή μεγάλο δεν έχει σημασία). Περιγράφεται όμως σε όλες του τις διαστάσεις. Σε σχέση με τη φύση, σε σχέση με τον κοινωνικό περίγυρο, σε σχέση με την εξουσία κτλ. Από το χαρακτήρα που έχει, θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο άνθρωπος αυτός δε θα κατάφερνε ποτέ να λειτουργήσει στο περιβάλλον του, αλλά είναι τόσο βιωμένος ο προσωπικός του μύθος, που καταφέρνει τελικά να ανατρέψει τους κανόνες».²³

Ο ήρωας δολοφονεί τη μύγα όταν εκείνη κατέληξε να είναι ανυπόφορη (εξαιτίας του θορύβου της, των φτυσιμάτων και του γαργαλητού της) και αναγνωρίζει την ουσία των πραγμάτων: *Δεν είναι κακό να είναι κάποιος ένοχος, όπως δεν*

¹⁸ Πούχγεο, *Ποίηση και Μύθος*, σ. 119.

¹⁹ Πούχγεο, *ό.π.*, σ. 120.

²⁰ Πούχγεο, *ό.π.*, σ. 157.

²¹ Πούχγεο, *ό.π.*, σ. 160.

²² Πετράκου, «Ο Βασίλης Ζιώγας και το fin de siècle», σ. 353.

²³ Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου*, σ. 114.

είναι κακό να είναι κάποιος ανακριτής. Ο «φόνος» της μύγας είναι μια απόλυτα συνειδητή πράξη που οδηγεί στην αποδέσμευση από την καταπίεση μιας συμβατικής συμβίωσης, όπως κατέληξε να είναι ο πολλά υποσχόμενος γάμος του μαζί της. Έτσι, ο ήρωας αφού έχει σκοτώσει τη μύγα μια φορά, δεν διστάζει να το κάνει ούτε στην αναπαράσταση, όπου εξολοθρεύει με τη διπλωμένη εφημερίδα τη γραμματέα-μύγα, *μολονότι ήταν μια μεγάλη ανάπαυλα στη μοναξιά του*.

Οι διαδοχικές θεατρικές αναπαραστάσεις των συνθηκών του φόνου, τις οποίες ο δολοφόνος δεν αποδέχεται ως σωστές, συμβάλλουν στο να αναδειχθεί όλη αυτή η πορεία του δολοφόνου προς την αυτογνωσία, και η ισχυρή του θέληση να κοινοποιήσει την ταυτότητα του, μιας ταυτότητας που βρίσκεται πέρα από την άμεσα αντιληπτή πραγματικότητα και βρίσκει την ολοκλήρωσή της στο δάσος.

Το δάσος που αναφέρει ο αποκαλούμενος δολοφόνος διαδραματίζει έναν ιδιαίτερο ρόλο. Η φράση *μπήκα στο δάσος*, επαναλαμβάνεται πολλές φορές. Είναι ο χώρος στον οποίο συναντάται με το Είναι του. «Η επιθυμία της επιστροφής στο δάσος μπορεί να παραλληλιστεί με την ανάγκη του τράγου δασκάλου από το *Προξενικό της Αντιγόνης* να τρέξει στα λιβάδια να ξυστεί. Είναι η ανάγκη του να ξεφύγει από τους ανθρώπους-μύγες με την περιορισμένη τους όραση».²⁴

Το δάσος μέσα στο έργο είναι ένα σύμβολο, το οποίο δεν υπάρχει μόνο στα λόγια του ήρωα. Υφίσταται ως εικαστική αναπαράσταση στο παραβάν που η γραμματέας μεταμφιέζεται για τους ρόλους της και υπάρχει και ως ηχητική αποτύπωση σε κασέτες προκειμένου να επιτευχθεί η αληθοφάνεια της ανάκρισης. Με τον τρόπο αυτό, το δάσος ενώνει αξεδιάλυτα το θεατρικό με το φυσικό χώρο. Είναι και οι δυο χώροι αυτοπραγμάτωσης και ελευθερίας. Στο έργο, η περιδιάβαση στον έναν γίνεται μέσω του άλλου.

Δολοφόνος: Κάποιος έφτιαξε έναν ολόκληρο κόσμο και δεν το ξέρει. Περνάω την ώρα μου όπως, όπως. Μπαινοβγαίνω στη φύση. Πηγαينوέρχομαι στο χρόνο. Σπάω πλάκα.

Αντίθετα ο ανακριτής, ο υπηρέτης του συστήματος, δυσκολεύεται να κατανοήσει την ουσία, και αγωνίζεται μόνο για την ανώφελη διατήρηση της σωστής σειράς των πραγμάτων και της ανάκρισης. Ο αποκαλούμενος δολοφόνος γνωρίζει πολύ καλά την αλήθεια που αγνοεί ο ανακριτής, που εμμένει μόνο σε θέματα που έχουν να κάνουν με την επιφάνεια.

Δολοφόνος: Η ζωή δεν πάει με τη σειρά. Αν ρίξεις μια ματιά στον ουρανό, θα τινάξεις το ρούχο σου από την ακαταστασία του Θεού (...).

Ο δολοφόνος μπορεί να ερωτεύεται έντομα, να συμβιώνει μαζί τους, να απαλλάσσεται από αυτά, όταν νιώθει ότι εγκλωβίζεται, να πηγαينوέρχεται στο δάσος τυλιγμένος σε μια μπάλα σκόνης, να σπάει πλάκα με την υπόσταση και παράλληλα να επιδιώκει να τον πάρουν στα σοβαρά, γιατί όντως, το ζήτημα της διεκδίκησης της ελευθερίας της ύπαρξης που θίγεται από το δολοφόνο είναι σοβαρό, ακόμα και αν διατυπώνεται μέσα σε μια κωμωδία.

²⁴ Πούχνης, *Ποίηση και Μύθος*, σ. 164.

Οι Γάμοι γράφτηκαν το 1970. Μια ηλικιωμένη γυναίκα μετά το θάνατο των παιδιών και του άνδρα της ετοιμάζει του γάμους της με ένα νεαρό φοιτητή, με τον οποίο είναι πολύ ερωτευμένη. Στο έργο αυτό ο γάμος ταυτόχρονα σημαίνει το θάνατο και τη μετουσίωση της γυναίκας σε δέντρο. Η καμαριέρα της τη βοηθάει με τις ετοιμασίες, ενώ ο γιατρός της την παρακολουθεί και ελέγχει τις αλλαγές στο σώμα της, ώστε να οδηγηθεί σε αυτόν τον παράξενο γάμο-θάνατο-μεταμόρφωση σε δέντρο. Τελικά ο γάμος συντελείται στο δάσος με την παρουσία λιγοστών οικείων. Η γυναίκα κάθεται στη ρίζα ενός δέντρου και σιγά σιγά αλλά συνειδητά μετατρέπεται σε ιτιά. Ο νεαρός γαμπρός ξαπλώνει στις ρίζες της και αγκαλιάζει τον κορμό της.

«Το έργο αρχίζει, όταν η κυρία Βορρεάδου έχει ήδη ενσωματωθεί με το Μύθο και ετοιμάζεται για την τελειωτική πραγμάτωση, τη μεταμόρφωση. Στην πορεία αυτή υπάρχουν τρεις οργανικές ενότητες: Δοκιμασία ζωής-Κάθαρση-Ταύτιση. Η δοκιμασία της ζωής είναι προετοιμασία για τους γάμους της με ένα νέο που έχει αγαπήσει υπό την επιρροή της μεταμόρφωσης της».²⁵

Η τωρινή της ηλικία της δίνει ένα επίπεδο συνειδητότητας που δεν το είχε ως νέα.

Κυρία: Αποφεύγω να θυμάμαι τη νεανική μου ζωή. Μου κάνει αφάνταστο κακό. Ένα ξύλο απελέκητο ήμουνα. Ένα κύμβαλο αλλαλάζον [...] Είναι μεγάλη κακομοιριά η νεότητα. Δε σε εκτιμάει κανείς.

Καμαριέρα: Ενώ τώρα σας εκτιμούνε όλοι. Κανείς δεν τολμά να σας βάλει χέρι. Στο πέρασμα σας σκορπάτε γοητεία και άρωμα όντος!

Τώρα η γυναίκα ηλικιωμένη καθώς είναι, με παιδιά και άνδρα νεκρούς, βιώνει μια πρωτόγνωρη πληρότητα απαλλαγμένη από τις απαιτήσεις της συζυγικής ζωής και της μητρότητας.

Κυρία: Μια πανύψηλη σκάλα προς το φως ήταν για μένα αυτοί η θάνατοι. Εκεί που ήμουν ολότελα απελπισμένη, ολομόναχη και ρημαγμένη απ' τα γεράματα, ξάφνου αισθάνθηκα έναν εωθινό ιδρώτα να με περιλούζει –όπως η ζάχαρη πάνω στα τσουρέκια– κι όλα μονομαίς άλλαξαν. Σαν την ιστορία του Πινόκιο. Έγινα άνθρωπος!

Το παράδοξο είναι ότι η κυρία αντιλαμβάνεται την ανθρωπινή της υπόσταση ακριβώς τη στιγμή που γίνεται σαφές ότι τη χάνει. Στη σκηνή του λουτρού που έχει προηγηθεί, ο Ζιώγας κάνει σαφή την ομοιότητα του σώματος της κυρίας με δέντρο με τις εξής σκηνικές οδηγίες: (*Βγαίνοντας από το λουτρό με το αραχνοῦφαντο πενιούαρό, που αφήνει να διαφαίνεται διακριτικά η γύμνια της, το κορμί της μοιάζει κυριολεκτικά με κορμό δέντρον και πρέπει να γίνει κάθε δυνατό να τονιστεί αυτό*). Εξάλλου, και η ίδια η κυρία αντιλαμβάνεται ως δέντρο το σώμα της, όταν ρωτά την καμαριέρα: *Ζηλεύεις αυτό το γέρικο δέντρο;*

Η διαδικασία της ιδιαίτερης μεταμόρφωσης έχει αρχίσει, όπως και ο προσωπικός μύθος της γυναίκας, καθώς εκείνη ταυτίζεται ολοένα και περισσότερο με τη βαθύτερη φύση της, που έχει ανακαλύψει στα σκοτάδια των επιθυμιών της.

²⁵ Βασίλης Ζιώγας, *Οι Γάμοι*, Ερμής, Αθήνα 1987.

Ο μύθος για το συγγραφέα είναι πορεία και σκοπός.²⁶ Η διαδρομή της ολοκλήρωσής της διαγράφεται, καθώς εκείνη προχωρά σε έναν λυτρωτικό θάνατο, που κατά παράδοξο τρόπο εμπεριέχει τη ζωή.

Πατρός: [...] *Έχετε πετύχει θαυμαστή βιολογική πρόοδο. Έχετε εγκλωπωθεί το περιβάλλον σας. Οικειοποιηθήκατε το θάνατο.*

Κυρία: [...] *Η διαμόρφωση συντελείται λίγο λίγο χωρίς απρόβλεπτα. Το καθετί το έχω σχεδιάσει με το νου μου και το εφαρμόζω την κατάλληλη στιγμή. [...] Ζω νοητικά. Δεν έχω φοβίες. Έχω τέλεια γνώση του περιβάλλοντος.*

Ο Ζιώγας εξηγεί και αλλού την αντίληψή του για το μύθο ως εξής: «Από την ένωση με τη Φύση γεννιέται ο Μύθος που είναι η μοναδική αλήθεια, η ζωή».²⁷ Ο μύθος λοιπόν υλοποιείται καθώς η γυναίκα σταδιακά μεταμορφώνεται σε δέντρο. Ουσιαστικά η γυναίκα διαγράφει και υλοποιεί μια πορεία μετενσάρκωσης όπως την αντιλαμβάνεται ο Ινδουισμός και εμπεριέχει την έννοια της επιστροφής στη φύση. Η θεωρία αυτή εμφανίζεται για πρώτη φορά στην *Κωμωδία της μύγας*.²⁸

Η μετουσίωση αυτή περικλείει κατά τη γνώμη μας ορισμένα θεατρικά στοιχεία. Αρχικά η μεταμόρφωση σε δέντρο πραγματοποιείται μέσα από τη σωματική αναπαράσταση – το σώμα της μοιάζει με δέντρο σύμφωνα με λόγια της κυρίας και τις οδηγίες του συγγραφέα. Στην αναπαράσταση αυτή συμβάλλει, επίσης, το νυφικό της, δηλαδή, στην πραγματικότητα ένα θεατρικό κοστούμι. Ο Ζιώγας εξηγεί: *Στο φόρεμα της υπάρχουν ήδη μερικά κλωνιά. Κάνει κινήσεις εξαγριωμένες να στρώσει το φόρεμα πάνω της. Μοιάζει με δέντρο που το φυσάει ο άνεμος. Προσπαθεί με τις κινήσεις της να δώσει όσο πιο πιστή εικόνα του δέντρου. Το θεατρικό κοστούμι, εδώ, αντανακλά την αλλαγή στο DNA της που την ενώνει με τη φύση μετατρέποντας τη σε φύση.*

Επίσης, στο συγκεκριμένο έργο ο Ζιώγας υιοθετεί την τελετουργία ως θεατρικό πρότυπο και αισθητική έκφραση.²⁹ Πράγματι, στο έργο διαδραματίζεται μια ιδιότυπη γαμήλια τελετή στην οποία υπάρχουν οι θεατές, ο γιατρός στο ρόλο του ιερέα – ο οποίος κατευθύνει σιγά σιγά τη γυναίκα στη μνητική διαδικασία, αφού πρώτα απαλλάξει τη σκέψη της από όποιον περιορισμό έχει βιώσει: Τη μάνα της, τη συζυγική ζωή, τον ανεκπλήρωτο αιμομικτικό έρωτα με το θείο της, την αμφιβολία για την έκβαση της διαδικασίας και το φόβο του ίδιου του θανάτου. Υπάρχουν και άλλα τελετουργικά στοιχεία, όπως η θυσία του παγωνιού, ο ήχος των κρουστών η επανάληψη των *μαγικών λέξεων* από την κυρία, το χορικό της καμαριέρας και του νέγρου.

Ο Ζιώγας ονομάζει Κάθαρση τη συνέχεια της πορείας της στο δάσος που γίνεται η τελετή του γάμου. Η έννοια της Κάθαρσης παραπέμπει στην τραγωδία. Αν στην τραγωδία η Κάθαρση συνδέεται με την αποκατάσταση της κοινωνικής

²⁶ Ο ίδιος αναλύει με αυτόν τον τρόπο την άποψή του για το Μύθο, τον οποίο επίσης χρησιμοποιεί για να δείξει την αντίθεσή του με το αδιέξοδο που εκφράζει το θέατρο του παραλόγου. Βλ. Ζιώγας, *Οι Γάμοι*, σ. 11.

²⁷ Πούχχερ, *Ποίηση και Μύθος*, σ. 187.

²⁸ Πούχχερ, *ό.π.*, σ. 181.

²⁹ Πούχχερ, *ό.π.*, σ. 172.

δικαιοσύνης και της ψυχικής ανάτασης που βιώνει ο θεατής μέσα από τον Έλεο και το Φόβο, στο Ζιώγα η Κάθαρη συνδέεται με την πίστη στην αέναη πορεία της ζωής. «Ο ποιητής ανάγει τη ζωή στην κυτταρική σύστασή της, ανασυγκροτεί τα στοιχεία απάνω στην αξία του κυτταρικού ρυθμού και καταργεί τον ατομικό θάνατο μέσα από την αποθέωση της αέναης ροής του ζωτικού ρευστού».³⁰ Η κάθαρη του Ζιώγα οδηγεί στην Ταύτιση όπως περιγράφεται από τον ίδιο, η τρίτη ενότητα των γάμων με την μετουσίωση της γυναίκας σε δέντρο και τον ταυτόχρονο γάμο της με το νεαρό. Και πάλι γίνεται σαφές από τις διδασκαλίες του συγγραφέα ότι πρόκειται για την οπτικοποίηση, για τη σκηνοθεσία αυτής της παράδοξης κατάστασης (γάμου, θανάτου, αναγέννησης) προσδίδοντάς της έτσι μια θεατρική διάσταση. Ο φοιτητής που κάθεται στα πόδια της κυρίας όπως θα έκανε σε ένα δέντρο. Δέχεται ένα βατόμουρο στο στόμα από το γιατρό και ετοιμάζεται για τη γαμήλια ένωση βυθιζόμενος σταδιακά σε ύπνο, ενώ τα λόγια του γιατρού, επαναλαμβάνουν εν χορώ η καμαριέρα και ο νέγρος: *Γάμος, Ροή χυμών, Ευφορία*.

Οι Χρωματιστές Γυναίκες γράφτηκαν το 1981. Η υπόθεση εκτυλίσσεται κάπου σε ένα ελληνικό νησί, όμως το περιεχόμενο δεν είναι ηθογραφικό.³¹ Δύο αδελφές, η Έλλη και η Άννα, έρχονται ξανά σε επαφή μετά από αρκετά χρόνια απουσίας της δεύτερης. Προσπαθούν να επανασυνδεθούν και να συνυπάρξουν αποτινάσσοντας τους ίδιους μηχανισμούς καταπίεσης που όμως τις έκαναν να ακολουθήσουν δυο τελείως διαφορετικούς τρόπους ζωής. Η Έλλη καθιλωθήκε στην κλειστή κοινωνία του νησιού. Από την άλλη πλευρά η Άννα, μολονότι έζησε μια περιπετειώδη ζωή μακριά από το στερεοτυπικό τρόπο ζωής του τόπου της, έζησε «άγωνα».

Ο ίδιος ο συγγραφέας επισημαίνει ότι: «το έργο είναι επηρεασμένο από τον Ηρόκλειτο (η ύπαρξη βασίζεται στο ναι και στο όχι, το συν και το πλην, την ύπαρξη-μη ύπαρξη, το άνθρωπος-μη άνθρωπος και αυτά πάνε πάντα μαζί).³² Όλα στο έργο είναι ρευστά. Τα πρόσωπα είναι και δεν είναι. Η πραγματικότητα που ζουν υπάρχει και δεν υπάρχει. Επομένως, η διάκριση ανάμεσα στην αλήθεια και στη διάψευσή της είναι αδύνατη. Οι ηρωίδες δεν δρουν με τη συμβατική έννοια του όρου. Περιγράφουν τον τρόπο που αντιλαμβάνεται η κάθε μια τον εαυτό της και την πραγματικότητα της άλλης μέσα από φανταστικές επινοήσεις-αναιρέσεις του πραγματικού, που κατά ένα παράδοχο τρόπο, ταυτόχρονα, μπορεί και να το υπαινίσσονται.

Στη σύλληψη των δυο ηρωίδων στις *Χρωματιστές γυναίκες* θα μπορούσαμε επίσης να εντοπίσουμε πολλές ομοιότητες με τον τρόπο που ο Ζενέ δημιούργησε την Κλαίρη και τη Σολάνζ στις *Δούλες*.³³ Γι' αυτό, η αρχική εντύπωση ότι τόσο η

³⁰ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Οι λυτρωτικοί εφιάλτες του Ζιώγα», *Πρόγραμμα* της πρώτης παράστασης των *Γάμων*, Εθνικό Θέατρο, Νέα Σκηνή, 1987, www.nt-archiv.gr.

³¹ Πούχνερ, *Ποίηση και Μύθος*, σ. 266.

³² Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 265.

³³ Η Αγγελική Ρόζη σημειώνει σχετικά: «Εξε-

τάζοντας τη διαδικασία του θεατρικού παιχνιδιού μπορεί κανείς να ανιχνεύσει κάποιο κοινά στοιχεία με τις δούλες του Ζενέ, αυτά κυρίως που αφορούν στο επίπεδο της διπλής διάστασης, της *σύγχυσης* μεταξύ των δυο επιπέδων: αυτού που αναφέρεται στην υποθετική αλήθεια του δραματικού μύθου του συγγραφέα και αυ-

Ἐλλη όσο και η Ἄννα έχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ανατρέπεται από τις ίδιες, καθώς εκείνες επιδίδονται σε μια διαδικασία αναίρεσης του Είναι τους και ταυτόχρονης αναζήτησης μιας νέας ταυτότητας. Η στοιχειοθέτηση αυτή της νέας ταυτότητας αντανακλά την προσωπική φιλοσοφία του συγγραφέα σύμφωνα με την οποία η ύπαρξη πρέπει να στηρίζεται στη δημιουργία του προσωπικού μύθου.

Εφόσον για τις δυο αδελφές ο στόχος είναι η συνύπαρξη, ο μύθος αυτός θα πρέπει να είναι κοινός. Έτσι, στην προκειμένη περίπτωση δεν παρακολουθούμε δυο παράλληλες «μυθολογίες», μολονότι τα δυο πρόσωπα φαίνεται ότι διαφέρουν σημαντικά, αλλά την κατασκευή μιας ενιαίας που προκύπτει σταδιακά. Η κατασκευή αυτή προκύπτει από το θεατρικό παιχνίδι, τη διαδοχική αλλαγή των προσωπείων που δημιουργούνται καθώς η μία διεισδύει μέσα στην άλλη, καθώς η Ἐλλη αφομοιώνει τα χαρακτηριστικά της Ἄννας και αντίστροφα.

Ο κόσμος της Ἐλλης είναι συγκεκριμένος και αμετάβλητος. Αντιλαμβάνεται τη στασιμότητα και την υπακοή της στους νόμους του πατρικού δικαίου ως τη μόνη δυνατή επιλογή. Έτσι, η φθορά και η καταστροφή της ζωτικής ορμής εκλαμβάνονται ως αναπόφευκτες συνέπειες.

Ἐλλη: [...] Οι γλάστρες στην αυλή οι γυναίκες στο σπίτι τους.

Ἄννα: Έστω. Και τι κάνουν;

Ἐλλη: Ριζώνουν και στοιχειώνουν... Στην γωνιά τους... Πιάνουν και σκιάζονται, σκιάζονται όλο και πιο πολύ, ώστε να γίνουν ένα με το σπίτι.

Από την άλλη πλευρά, η Ἄννα με τις επιλογές της αποκηρύσσει τη στασιμότητα και την υποταγή. Στην αρχή αρνείται τις προοπτικές της ζωής που διαμορφώνονται στο περιοριστικό οικογενειακό περιβάλλον, στο οποίο αργότερα επιστρέφει αρνούμενη τη στασιμότητα που προσφέρει η ζωή της πόρνης. Η αρχική επιλογή, παρά την ευτυχία που υπόσχεται, τελικά δεν επαληθεύεται. Στην αρχή τα έβλεπε όλα «χρωματιστά», σε αντίθεση με την αδελφή της που είχε πάντοτε «αχρωματωψία». Τώρα όμως είναι σε θέση, κάνοντας τον απολογισμό της, να διαπιστώσει ότι έζησε «άγονα». Επομένως, καμιά από τις δυο αδελφές δεν δικαιώθηκε. Η διαφορά τους όμως έγκειται στο ότι η Ἄννα έζησε, ενώ η Ἐλλη φυτοζωούσε.

Έτσι η Ἄννα, αντλώντας δύναμη από την τόλμη και την εμπειρία της, κατορθώνει πρώτη να διαταράξει το συντηρητικό κόσμο της αδελφής της και προσπαθεί να την παρασύρει σε μια πραγματικότητα όπου κυριαρχούν οι αισθήσεις, το χρώμα και η παρουσία του άνδρα. Η παρουσία όμως αυτή είναι οριοθετημένη και ελεγχόμενη, γιατί η μόνη αιτία που την καθιστά αναγκαία είναι η ερωτική εμπειρία. Η πρώτη απόπειρα διείσδυσης της Ἐλλης στη φροϋδική πραγματικότητα της αδελφής της έχει ήδη γίνει συμβολικά, καθώς η Ἄννα λερώνει με λικέρ το κατάλευκο φόρεμα της αδελφής της.

τού που αφορά στο χωροχρόνο του θεατρικού παιχνιδιού – μια σύνθετη εκδοχή του θεάτρου εν θεάτρω» στο «Βασίλης Ζιώγας, «Χρωματι-

στές γυναίκες: μία απόπειρα θεατρικής αποδόμησης της πατριαρχικής αντίληψης για τη γυναίκα», *Γράμματα και Τέχνες* 81 (1997), σ. 22-27.

Όμως, η Έλλη φαίνεται να μην έχει συνειδητοποιήσει την πρόθεση της Άννας. Ο ιδανικός τρόπος ζωής, όπως η ίδια τον αντιλαμβάνεται και τον προτείνει στην Άννα, παραπέμπει στον τρόπο ζωής των μελισσών. Τα λόγια της αφενός αντανακλούν τις απόψεις του ίδιου του Ζιώγα για το αίσθημα της πληρότητας και της ευτυχίας που προκαλεί η ένωση του ανθρώπου με τη φύση και αφετέρου εξεικονίζουν έναν κόσμο από τον οποίο εκλείπει το αρσενικό στοιχείο.

Έλλη: *Αν είχαμε δυο τρεις κνήμες για μελίτσια, θα φτιάχναμε το μέλι μόνες μας, Άννα [...]. Ξέρεις τι ωραίο είναι να μπορείς να φτιάχνεις κάτι με τα χέρια σου που είναι χρήσιμο; Να μπαίνεις στη μέση και να ελέγχεις τον κύκλο της ζωής. Αισθάνεσαι ένα με τη φύση.*

Για την Άννα όμως μια τέτοια αντίληψη είναι αδιανόητη. Η ίδια επιθυμεί, όπως και η αδελφή της, την κοινή τους πορεία, τη συνύπαρξη, αλλά με όρους που να δικαιολογούν σε κάποιο βαθμό την παρουσία του αρσενικού, η οποία είναι συνυφασμένη με τη χαρά της ζωής. Επινοεί, λοιπόν, ένα μμητικό παιχνίδι στο οποίο η ίδια απολαμβάνει τα θετικά της ανδρικής παρουσίας, χωρίς όμως να καθορίζεται από αυτήν.

Έτσι, υιοθετεί για τον εαυτό της το ρόλο της μητέρας, αποδεσμευόντάς τον από την ύπαρξη της συζυγικής ζωής. Από την άλλη πλευρά, χρεώνει στην Έλλη ένα σύζυγο. Υπαινίσσεται, όμως, ότι η αδελφή της δε γεύεται τον έρωτα και είναι πλήρως υποταγμένη στη βούληση του. Ο απαθής και συμβατικός ρόλος που επινοεί για την Έλλη, συνάδει με τη μέχρι τώρα πραγματικότητα της ηρωίδας έτσι όπως αυτή έχει γίνει αντιληπτή στην Άννα.

Η Έλλη εμπλέκεται στο παιχνίδι θέτοντας, όμως, τους δικούς της όρους. Δημιουργεί το δικό της προσωπικό ρόλο, σύμφωνα με τον οποίο όχι μόνο δεν υποτάσσεται στην ανδρική παρουσία, αλλά με ευκολία διαχειρίζεται ένα σύζυγο και δέκα αρσενικά παιδιά. Η διήγησή της αφήνει υπόνοιες στην Άννα ότι υπάρχουν και άλλοι άνδρες στη ζωή της, τους οποίους μάλιστα επιθυμούσε παλαιότερα εκείνη. Συνεπώς, η παθητική και ανέραστη Έλλη γίνεται τώρα *ανδρομάννα, ανδροφάγα, ανδροχωρίστρα*, ξεπερνώντας τις προσδοκίες της αδελφής της.

Η ίδια ενισχύοντας ακόμα περισσότερο το δυναμικό προσωπείο που μόλις δημιούργησε, αμφισβητεί την επιλογή της Άννας να είναι ανεξάρτητη και της αποδίδει ένα σύζυγο. Η Άννα αντιμετωπίζει την πρόκληση χωρίς να υπαναχωρήσει από τη θέση της για το ρόλο του αρσενικού. Έτσι, μετατρέπει το σύζυγο που της χρέωσε η Έλλη σε εραστή. Τελικά η συζήτηση καταλήγει με τη συμφωνία των δυο γυναικών όσο αφορά στην απαξίωση του ρόλου του αρσενικού:

Έλλη: *Τζων Σπάνιελ*
 Άννα: *Σπάνιος, Σπανός, Σπανιόλος.*
 [...]
 Άννα: *Κουλουράκι, κουραδάκι, τιποτάκι*
 Έλλη: *Τιποτάκι, τιπ-τιπ*

Το θεατρικό παιχνίδι συνεχίζεται πάλι με πρωτοβουλία της Άννας. Όμως, αυτή τη φορά οργανώνεται με βάση ένα περισσότερο αληθοφανές πλαίσιο. Η

Άννα τώρα στρέφει το παιχνίδι προς τη διαπραγμάτευση ενός άλλου θέματος: το αν η Έλλη διατηρεί ή όχι σχέσεις με τον κυνηγό, ο οποίος, εξαιτίας της ακαταμάχητης γοητείας του, κρίνεται ως ιδιαίτερα επικίνδυνος. Σε όλο το έργο παραμένει αβέβαιο αν υπάρχει πράγματι κυνηγός ή όχι.³⁴ Χάρη σε αυτήν την αβεβαιότητα συνεχίζεται η αλληλεπίδραση των δυο γυναικών και επιτυγχάνεται η ολοκλήρωση της κοινής μυθικής ταυτότητάς τους, με την οποία οι δυο γυναίκες μεταμορφώνονται σε αμαζόνες. Η συνέχεια του παιχνιδιού φτάνει μέχρι την εξόντωση του αόρατου κυνηγού.

Η Άννα ισχυρίζεται ότι ο κυνηγός επισκέπτεται την Έλλη κάθε βράδυ. Εκείνη το αρνείται λέγοντας, ότι πρόκειται είτε για το φάντασμα του πατέρα είτε για θορύβους που το ίδιο το σπίτι προκαλεί επειδή είναι παλιό. Η Άννα δεν πείθεται από αυτές τις δικαιολογίες, κάτι που όμως γίνεται απόλυτα κατανοητό από την αδελφή της.

Έλλη: Είσαι ξένη καημένη. Πώς θα ζήσεις εδώ;

Άννα: Για κουτορνίθι με περνάς;

Έλλη: Το καλό σου θέλω, μην αγριεύεις το στοιχειό.

Η Άννα τότε συνειδητοποιεί ότι και η Έλλη ζει στον ίδιο ανδροκρατούμενο κόσμο που ζούσε εκείνη, πριν επιστρέψει στο νησί.

Άννα: Λες και σας έχουν σπιτώσει σε μπουρδέλο όλους μαζί. Και τον ίσκιό σας φοβάστε.

Έλλη: Ή το δέχεσαι ή ξεκόβεις.

Η φορική αυτή συνειδητοποίηση από τη μεριά της Άννας την κάνει να μοιάζει με την Έλλη έτσι όπως εκείνη παρουσιάστηκε στην αρχή. Έτσι μεταβαίνει στο άλλο άκρο και προτείνει στην αδελφή της ένα μοντέλο συμβίωσης αντίστοιχο με αυτό που της είχε προταθεί πρωτίτερα από την αδελφή της και παρέπεμπε στις απαλλαγμένες από το αρσενικό στοιχείο μέλισσες.

Άννα: Θα μένουμε οι δυο μας.

Έλλη: Δε γίνεται.

Η επίμονη άρνηση της Έλλης ίσως είναι μια έμμεση παραδοχή εκ μέρους της ότι ο κυνηγός υπάρχει, τουλάχιστον σύμφωνα με τη δική της αντίληψη. Με τον τρόπο αυτό, η ηρωίδα υπονοεί την παρουσία ενός ανδροκρατούμενου κόσμου από τον οποίο, πάλι κατά την άποψή της, δεν υπάρχει δυνατότητα διαφυγής, γιατί μόνο μέσα σε αυτόν η ζωή μιας γυναίκας μπορεί να αποκτά κάποιο νόημα. Έτσι η Έλλη αρχίζει τώρα να μοιάζει στην Άννα, αφού η πεποίθησή της ότι: *σπίτι χωρίς άνδρα είναι ξέφραγο αμπέλι*, θυμίζει την αρχική άποψη της Άννας: *Αν υπήρχε εδώ μέσα ένας άνδρας θα μπορούσαμε να κάνουμε πολλά οι τρεις μας*. Από την άλλη πλευρά, η Άννα θυμίζει τώρα την Έλλη, αφού ζητά την εξάλειψη

³⁴ Πούχνερ, *Ποίηση και Μύθος*, σ. 273.

της ανδρικής παρουσίας η οποία ταυτίζεται με την απελευθέρωση που προσφέρει η ζωή στη φύση.

Έλλη: *Πώς θα ζήσουμε; Αγρίμια;*

Άννα: *Χίλιες φορές με αυγά και γάλα.*

Η Άννα, παρόλο που είναι συνηθισμένη να έχει άνδρες γύρω της, δεν μπορεί να ανεχθεί αυτή την κατάσταση που έχει δημιουργηθεί στο μυαλό της αδελφής της και ετοιμάζεται να φύγει. Ξαφνικά της έρχεται η ιδέα να φορέσει στο χέρι της έναν κρίκο κουρτινόξυλου και να παριστάνει την παντρεμένη. Με τον τρόπο αυτό μπορεί να είναι προστατευμένη από τις κακές γλώσσες, απόλυτα συμβιβασμένη με τους κανόνες που διέπουν το περιβάλλον και επομένως ευτυχισμένη. Είναι αβέβαιο, όμως, το αν η ηρωίδα με το νέο αυτό προσώπιο, της παντρεμένης, υιοθετεί την άποψη της αδελφής της ή τη χλευάζει.

Η Άννα επιτείνει το καθεστώς της αβεβαιότητας φτάνοντας να αμφιβάλει ακόμα και για την ίδια της την ύπαρξη. Είναι βέβαιο πώς η Έλλη έχει αδελφή; Όπως υποστηρίζει ο Πούχνερ, η Άννα είναι ρευστή σα νερό.³⁵ *Δεν πιάνεσαι πουθενά. Είσαι και δεν είσαι.*

Η Έλλη πάλι, αν και παραδέχεται ότι μένει προσκολλημένη στη μία και γνωστή πραγματικότητα: *Βλέπω αυτό που βλέπω...*, δεν διστάζει όπως και η Άννα, να την ανατρέψει δημιουργώντας μιαν άλλη. Η ηρωίδα όμως, δεν είναι περισσότερο συγκεκριμένη από την αδελφή της. Καμία τους δεν διευκρινίζει το αν υπάρχει κυνηγός ή όχι –αμφιβολία που διατηρείται ακόμα και τη στιγμή της εξόντωσής του– η οποία αποδίδεται με το άκουσμα μιας πραγματικής τουφεκιάς και τη μια μαύρη ορχιδέα που κρατά η Έλλη.

Τα στάδια της ενδοσκοπικής αλληλοπροσέγγισης των δυο αδελφών, από την αρχή της ως τη στιγμή που ενωμένες και ντυμένες αμαζόνες, δημιουργούν τη φαντασίωση ή ζουν πραγματικά την εξόντωση του αόρατου κυνηγού, που συνεπάγεται και την ελευθερία τους από την ανδρική εξουσία, δηλώνονται με γλάστρες που φέρνουν τότε η μια και τότε η άλλη. Τα είδη και τα χρώματα των λουλουδιών ποικίλουν. Από τον λευκό κρίνο που φέρνει η Άννα στην αρχή προχωρούμε στην κίτρινη τριανταφυλλιά, ακολουθεί η πορτοκαλιά μαργαρίτα, ο μπλε νάρκισσος και τέλος η μαύρη ορχιδέα. Τα χρώματα αλλάζουν και σκουραίνουν καθώς βαθαίνει ο βαθμός της επίγνωσης και της αυτογνωσίας των δυο γυναικών και καθώς κατακτούν σιγά σιγά, κυριολεκτικά συμβολικά την ελευθερία τους.

Στα προσώπια που επινόησαν –εκτός από το τελευταίο– υπήρχε μια σταθερότητα: Ο άνδρας είναι πάντα παρών ως νοηματοδότης της γυναικείας ύπαρξης. Θα μπορούσε, επομένως, να θεωρηθεί ότι όλα αυτά τα προσώπια λειτουργούν ως σύμβολα πραγματικής ταυτότητας της Έλλης και της Άννας, ως γυναικών που εξαρτώνται από το άλλο φύλο. Η συνειδητοποίηση αυτής της κατάστασης τις οδηγεί στην υιοθέτηση του τελευταίου τους ρόλου. «Έχοντας εξαντλήσει όλα τα προσώπια, έχοντας αγγίξει όρια κοντά στην ανυπαρξία, οι δυο γυναίκες έχουν

³⁵ Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 275.

μια μόνη διέξοδο, αυτή που θα τους επιτρέψει μια φανταστική επίθεση εναντίον του αρσενικού. Ο Ζιώγας ανατρέχει στη μυθολογία, στο μύθο των αμαζόνων». ³⁶ Η μεταμόρφωση αυτή συμβολικά σημαίνει την αποδέσμευση τους από την καταπίεση του ανδρικού φύλου. Από τον κόσμο των αμαζόνων αποκλείεται το αρσενικό. Η καταφυγή στο συγκεκριμένο αρχέτυπο είναι τελικά λυτρωτική. Επιπλέον, με τη συμβολική υιοθέτηση του αρχέγονου τρόπου ζωής αυτών των μυθικών οντοτήτων, οι ηρωίδες ουσιαστικά επαναπροσδιορίζουν τη σχέση τους με τη μητέρα φύση και μετουσιώνονται τη νέα τους ταυτότητα, σε πλήρη σύζευξη μαζί της.

Γεγονός είναι ότι οι ηρωίδες εισέρχονται σε αυτόν τον ελεύθερο και ιδανικό κόσμο με θεατρικό τρόπο: ενδύονται τα *αμαζονικά* τους, που στην προκειμένη περίπτωση είναι χρωματιστές ρόμπες. Όμως λίγο αργότερα η Άννα απεκδύεται τη ρόμπα της, πλησιάζει στη σκοτεινή γωνιά του τοίχου και γίνεται ένα με αυτόν, ενώ παράλληλα η Έλλη τη διαβεβαιώνει ότι τη βλέπει.

Στα έργα αυτά διαπιστώνουμε ότι η πορεία των μεταμορφώσεων δεν έχει τέλος, επιλογή που μάλλον επιβεβαιώνει δυο πράγματα. Πρώτον, την αντίληψη του συγγραφέα για την ίδια την ύπαρξη, η οποία δεν οριοθετείται αλλά μεταβάλλεται και επαναπροσδιορίζεται συνεχώς. Και δεύτερον, υπογραμμίζει το μέγεθος της σημασίας που αποδίδει στο μιμητικό-φανταστικό παιχνίδι. Το μιμητικό παιχνίδι, η επινόηση καταστάσεων και γεγονότων είναι ο μόνος ασφαλής τρόπος για την αποκάλυψη των ενδότερων πτυχών του εαυτού που συσκοτίζει η κοινή λογική. Πρόκειται για το μέσο χάρη στο οποίο τα πρόσωπα υπερβαίνουν τα στενά όρια του Είναι τους και φτάνουν στην πλήρη απελευθέρωση, καθώς αποκτούν τις νέες τους ταυτότητες και γίνονται αναπόσπαστο μέρος του υπερκοσμικού. ³⁷

Ο συγγραφέας κάνει λόγο για μια νέα ανθρωπολογία σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος βρίσκεται σε εναρμόνιση με τη φύση, εκλαμβάνει τον εαυτό του, τις ψυχικές και εγκεφαλικές λειτουργίες του, ως μέρος και έκφρασή της. ³⁸ Η θεώρηση του Ζιώγα είναι συμπαντική, μεταφυσική και στηρίζεται στην πίστη. ³⁹ Η πορεία των ηρώων στα εν λόγω θεατρικά κείμενα καθιστά σαφές το ότι η πίστη ενισχύει τα φαντασιακά-θεατρικά είδωλα και αντίστροφα εκείνα τροφοδοτούν την πίστη. Όλες σχεδόν οι μεταμορφώσεις που παρακολούθησαμε αφήνουν ανοιχτό

³⁶ Ρόζη, «Βασίλη Ζιώγα, Χρωματιστές γυναίκες: μία απόπειρα θεατρικής αποδόμησης της πατριαρχικής αντίληψης για τη γυναίκα», σ. 26.

³⁷ «Με την υπέρβαση των ορίων του Εγώ γίνονται ασαφή και τα σύνορα ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο»· βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, «Ο Β. Ζιώγας και ο υπερρεαλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Μια πρώτη προσέγγιση στο πρώιμο θεατρικό έργο του», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 441.

³⁸ Πούχγκερ, *Ποίηση και μύθος*, σ. 265.

³⁹ «Η ορατή φύση είναι μόνο ένα μέρος του συνόλου. Το μεγαλύτερο μέρος αυτού του συνόλου είναι έξω από την ανθρώπινη εμπειρία.

Και εκεί αρχίζουν οι δυσκολίες στο να παρακολουθήσει κανείς το Ζιώγα στο όψιμο έργο του: ενώ η φυσιολατρία και η αίσθηση της ενότητας με τη φύση είναι για πολλούς ανθρώπους επαληθεύσιμο βίωμα, στη διαστημική διάσταση, καθώς και στη διάσταση των μορίων και των ατόμων, δεν υπάρχει πια συναισθηματική επαλήθευση. Παρά μόνο πίστη και την πίστη δεν μπορείς να τη συζητήσεις [...]. Η μεταφυσική κοσμοθεωρία του Ζιώγα είναι οπωσδήποτε μια θρησκευτική σύλληψη, όχι με τη συμβατική έννοια της θρησκευτικότητας, αλλά με νεομυθολογική προσέγγιση στο Όλο που βασίζεται σε μια πίστη». Βλ. Πούχγκερ, *ό.π.*, σ. 281.

το ερώτημα, αν η πραγματικότητα υπάρχει μόνο και μόνο ως προϊόν νοητικής κατασκευής ή, αντιστρόφως, αν ό,τι είναι προϊόν του μυαλού μπορεί να εκληφθεί ως πραγματικά υπαρκτό.

Ο ίδιος ο συγγραφέας υπήρξε υποστηρικτής και δημιουργός του νοητικού θεάτρου⁴⁰ και προβάλλει το μοντέλο το *νοητικού ανθρώπου*.⁴¹ Όμως, κατά την άποψη μας, τα συγκεκριμένα έργα εκτός από την ξεχωριστή φιλοσοφία του δημιουργού, αντικατοπτρίζουν, κατά κάποιο τρόπο, πολλά από τα στοιχεία και τις ιδιότητες της ίδιας της θεατρικής τέχνης. Οι ήρωες δημιουργούν συνεχώς νέες αλήθειες, όπως και η ίδια η θεατρική τέχνη αρνείται τη μια και μόνη πραγματικότητα αφού (ανεξάρτητα από τις κατά καιρούς διατυπωμένες θεωρίες για το αν την αναπαριστά, αν την αντανακλά ή αν τη σημαίνει) στην πράξη δημιουργεί μιαν άλλη, μια διαφορετική από την υπαρκτή.

Επίσης, το θέατρο διευρύνει τα όρια τη προσωπικής ελευθερίας μέσα από την ποικιλία των σημείων που προσφέρει και την πολλαπλότητα των ερμηνειών που απορρέουν από αυτά. Έτσι και οι ήρωες στα έργα που εξετάσαμε «παίζουν με την υπόσταση» θυμίζοντας τις αλληπάλληλες μεταμορφώσεις ενός ηθοποιού. «Εξάλλου και ο ηθοποιός είναι ένα παράδοξο ον το οποίο λειτουργεί από μιαν ιδιάζουσα γενναιοδωρία εφόσον η δράση του δεν αποτυπώνεται ως σταθερό πλέγμα χωροχρονικής διάρκειας».⁴²

Ακόμη, τα πρόσωπα μέσα από την εναλλαγή των ρόλων καταλήγουν να υλοποιούν το δικό τους Μύθο. Έτσι και η θεατρική τέχνη έχει ως σκοπό τη σκηνική εξεικόνιση προσώπων και καταστάσεων, οι οποίες είτε επαναλαμβάνονται αυτούσιες είτε διαμορφώνονται εκ νέου, δίνουν υπόσταση σε μια μυθολογία.

Για το συγγραφέα, ο αρχαίος μύθος ή το λαϊκό παραμύθι είναι μόνο το κέλυφος για τη δημιουργία ενός μύθου, τελειώς προσωπικού: είναι ο μύθος της φύσης ως μητέρας των πάντων.⁴³ Η αντίληψη αυτή του συγγραφέα παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο γεννήθηκε το θέατρο. Οι πρωτόγονοι μύθοι οδήγησαν στις τελετουργίες για την εξήγηση της λειτουργίας του φυσικού κόσμου, οι οποίες με τη σειρά τους αποτέλεσαν την απαρχή του θεάτρου. Επομένως, η φύση είναι μητέρα και του θεάτρου ως καλλιτεχνικού φαινομένου. Στην πρωταρχική αυτή

⁴⁰ Ο ίδιος ο Ζιώγας σημειώνει: «Η καινούρια θέση που έχει κατακτήσει ο άνθρωπος με το ίδιο του το μυαλό είναι μια αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα, αρκεί να τα καταφέρει να τα διατηρήσει υπό συνεχή έλεγχο. Και για να μπορεί ν' ασκεί αυτό τον έλεγχο με σιγουριά, πρέπει ν' απαντηθεί τις κατώτερες αισθήσεις του και να λειτουργεί μόνο με τις νοητικές αισθήσεις [...]. Έτσι γεννιέται πλέον το νοητικό θέατρο» στο Ρόζη, «Βασίλη Ζιώγα, *Χρωματιστές γυναίκες*», σ. 23.

⁴¹ Σε συνέντευξή του ο συγγραφέας στην εφημερίδα *Αυγή* στις 24 Οκτωβρίου 1984 εξηγεί: «Πιστεύω ότι οι σημερινές κοινωνίες τείνουν στη

δημιουργία ενός άλλου μοντέλου ανθρώπου, αν και δεν το έχουν ακόμα τελειοποιήσει, που θα μπορούσε να ονομασθεί "*νοητικός άνθρωπος*". Σ' αυτόν, το ένστικτο έχει γίνει μια απλή απόφυση, έχει συνδεθεί με το μυαλό και τη σκέψη και όλα μαζί λειτουργούν σαν νόηση. Είναι ένα ολικό πράγμα, που θα μπορούσα να περιγράψω λέγοντας ότι ο άνθρωπος είναι σαν να σκέφτεται και να υπάρχει με όλο του το σώμα» Πούχνεο, *Ποίηση και Μύθος*, σ. 265.

⁴² Μαρίκα Θωμαδάκη, *Θεατρικός Αντικατοπτρισμός. Εισαγωγή στην Παραστασιολογία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 21.

⁴³ Πούχνεο, *Ποίηση και Μύθος*, σ. 173.

περίοδο της ανθρώπινης πνευματικής και καλλιτεχνικής έκφρασης φύση, μύθος και θέατρο διαπλέκονται δρώντας απελευθερωτικά για την ανθρώπινη ύπαρξη, δημιουργώντας ταυτόχρονα μια εμπειρία μυστικιστική. Σε αυτό το αρχικό στάδιο παραπέμπουν τα έργα που μελετήσαμε καθώς τα δραματικά πρόσωπα προχωρούν προς ένα μεταφυσικό Όλο μέσα από το μύθο, τη θεατρική δημιουργία, την ένωση με τη φύση.

Βιβλιογραφία

- Γεωργουσόπουλος Κ., *Κλειδιά και Κώδικες του Θεάτρου*, Εστία, Αθήνα 1994, τ. 2.
- Γεωργουσόπουλος, Κ., « Παγανά και αναδενδράδες», εφημ. *Τα Νέα*, 9/2/87, www.nt-archive.gr.
- Γεωργουσόπουλος Κ., «Οι λυτρωτικοί εφιάλτες του Ζιώγα», *Πρόγραμμα πρώτης παράστασης των Γάμων*, Εθνικό Θέατρο, Νέα Σκηνή, 1987, www.nt-archive.gr.
- Ζιώγας Β., *Χρωματιστές γυναίκες*, Ερμής, Αθήνα 1984.
- Ζιώγας Β., *Οι Γάμοι, το Βουνό*, Ερμής, Αθήνα 1987.
- Ζιώγας Β., *Οι Κάφροι ή Η αληθινή ιστορία του Μενελάου και της Ελένης (κωμωδία Φλυάκων)*, Ερμής, Αθήνα 1996.
- Ζιώγας Β., *Το προξενό της Αντιγόνης – Η κωμωδία της μύγας*, Ερμής, Αθήνα 1996.
- Θωμαδάκη Μ., *Θεατρολογικοί προβληματισμοί*, Paulos, Αθήνα 1996.
- Θωμαδάκη Μ., *Θεατρικός Αντικατοπτρισμός. Εισαγωγή στην Παραστασιολογία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ., «Πολιτισμικά μορφώματα στο θέατρο του Βασίλη Ζιώγα», *Κανόνες και Εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.
- Πετράκου Κ., «Ο Βασίλης Ζιώγας και το fin de siècle», *Θεατρολογικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004.
- Πεφάνης Γ., *Κείμενα και νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Σοκόλη, Αθήνα 2005.
- Πούγγεο Β., *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέλεκτα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.
- Πούγγεο Β., *Ποίηση και Μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004.
- Προύσαλη Ε., *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, αδημ. διδακτ. διατρ., Πανεπιστήμιο Πατρών/Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2010.
- Ρόζη Α., «Βασίλη Ζιώγα Χρωματιστές γυναίκες: μία απόπειρα θεατρικής αποδόμησης της πατριαρχικής αντίληψης για τη γυναίκα», *Γράμματα και Τέχνες* 81 (1997), σ. 22-27.
- Σαμαρά Ζ., *Ποιητική και μεταφυσική. Το θέατρο μέσα στο θέατρο* <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi2-3/2-3.samara.pdf>.

ΤΑΝΙΑ ΝΕΟΦΥΤΟΥ

Η ΓΚΟΛΦΩ ΤΟΥ ΠΕΡΕΣΙΑΔΗ ΚΑΙ ΟΙ ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΣΙΜΟΥ ΚΑΚΑΛΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΡΑΘΑΝΟΥ:
ΦΥΣΗ, ΦΩΣ ΚΑΙ ΣΚΟΤΟΣ

Η *Γκόλφω* του Σπύρου Περεισιάδη είναι ένα πεντάπρακτο δραματικό ει-
δύλλιο που εκτυλίσσεται στη φύση, σε ένα αγροτικό τοπίο, όπου περι-
γράφονται ειδυλλιακές σκηνές ενός βουκολικού κόσμου: δυο φτωχοί νέοι, η
Γκόλφω και ο Τάσος, δίνουν όρκο αγάπης «παρά τα Αρσάνεια όρη των Καλα-
βρύτων», κοντά στο Χελμό.¹ Ο Κίτσος, ο ανιψιός του αρχισέλιγκα, ζητά από τη
Γκόλφω να τον παντρευτεί, όμως εκείνη αρνείται. Τότε, ο Κίτσος στέλνει προξε-
νητή το θείο του στον Τάσο και του προτείνει να παντρευτεί την κόρη του, τη
Σταυρούλα που έχει μεγάλη προίκα. Ο Τάσος αψηφά τον όρκο του και δέχεται
να παντρευτεί την πλούσια νέα. Όταν μετανιώνει είναι ήδη πολύ αργά. Η Γκόλ-
φω που έχει πάρει δηλητήριο πεθαίνει στην αγκαλιά του και εκείνος αυτοκτονεί
δίπλα της. Το μελόδραμα του Περεισιάδη, με την αισθητική της φουστανέλας και
τη γραφικότητα του χωριού και του λόγγου, γνώρισε μεγάλη επιτυχία, ταυτίστηκε
με την ελληνική παράδοση και ταυτότητα και χάραξε μια μακρά επιτυχημένη πο-
ρεία, ώστε να θεωρείται ένα από τα δημοφιλέστερα έργα του νέου ελληνικού λαϊ-
κού θεάτρου. Ο Βάλτερ Πούχγκερ σημειώνει ότι «δεν είναι υπερβολή να πούμε πως
η ιστορία της πρόσληψης ανέδειξε το αισθηματικό ρομάντζο των λαϊκών σκηνών
στα τέλη του 19ου αιώνα σε σύμβολο του ελληνισμού και της Ελληνίδας».²

Παρά τη μακρόχρονη επιτυχημένη πορεία της *Γκόλφως*, το έργο του Περει-
σιάδη, στον 21ο αιώνα, με το σύγχρονο αστικό τρόπο ζωής και την παγκοσμιοποί-
ηση, τείνει να θεωρείται ξεπερασμένο και ισοδύναμο του «φοκλόρ». Ωστόσο,
τα τελευταία χρόνια η *Γκόλφω* επανήλθε στο προσκήνιο με τις παραστάσεις δύο
σκηνοθετών που έδωσαν πνοή στο δραματικό ειδύλλιο και το απάλλαξαν από
την ηθογραφία και το μελόδραμα, ανοίγοντας εκ νέου συζητήσεις για το σύγχρο-
νο ανέβασμα του βουκολικού έργου. Ο ένας σκηνοθέτης είναι ο Σίμος Κακάλας
και η εταιρεία θεάτρου «Χώρος» που παρουσίασαν, όχι τυχαία, σε σημαντικές
χρονικές περιόδους για την Ελλάδα, από το 2004 (χρονιά των Ολυμπιακών αγώ-
νων στην Αθήνα) μέχρι το 2014 (περίοδος της οικονομικής κρίσης), μια σειρά
από εκδοχές του έργου *Golfw!*,³ από τις οποίες θα μελετήσουμε την τελευταία

¹ Σπύρος Περεισιάδης, *Η Γκόλφω*, Δαμιανός, Αθήνα 2012, σ. 18.

² Βάλτερ Πούχγκερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας: Από την επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, τ. 2/1, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2006, σ. 364.

³ Η πρώτη παράσταση *Golfw 1.0* δόθηκε το 2004 στο Κ.Θ.Β.Ε. στο φουαρέ της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Ακολούθησαν η *Golfw 1.1 (unplugged)*, η *Golfw SummerMix*, η *Golfw 2.0 Reloaded*, η *Golfw 2.1*, η *Golfw 2.2* και η *Golfw 2.3 Beta* που παίχτηκε σε όλη την Ελλάδα και στο εξωτερικό. Το 2012 δημιουργήθηκε η τε-

γκόθικ εκδοχή του 2012, *Golfo! director's cut*. Ο άλλος σκηνοθέτης είναι ο Νίκος Καραθάνας που παρουσίασε με το Εθνικό Θέατρο το 2013, τη δική του εκδοχή της *Γκόλφως*. Το ζήτημα που θα μας απασχολήσει είναι η σημασιολογία του βουκολικού έργου στην Ελλάδα του 21ου αιώνα από τους σκηνοθέτες και η αναπαραστατική απόδοση των στοιχείων της φύσης στις δυο παραστάσεις, σε σχέση με το έργο του Περεσιάδη.

Το «δραματικό ειδύλλιο» και μια σύντομη αναδρομή στην πορεία της *Γκόλφως*

Το έργο του Περεσιάδη είναι γραμμένο στη δημοτική, σε δεκαπεντασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο στίχο και έχει κλασική και στέρεη δομή.⁴ Ανήκει στο είδος του δραματικού ειδυλλίου, η εδραίωση του οποίου γίνεται το 1891, με τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* του Δημήτριου Κορομηλά. Ο Πούχχερ επισημαίνει ότι «το ηθογραφικό κίνημα της λογοτεχνικής γενιάς του 1880, που χαρακτηρίζεται από μια στροφή της εθνικής ταυτότητας από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο στο σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό, οδηγεί και το θέατρο σε ένα νέο είδος, το οποίο υπάγεται σε δυο εκδοχές: μια κωμική, με το “κωμειδύλλιο”, και μια δραματική, με το “δραματικό ειδύλλιο”».⁵ Το δραματικό ειδύλλιο γνώρισε τη μεγάλη του δόξα στη δεκαετία του 1890 και στο Μεσοπόλεμο που αποτέλεσε αγαπημένο λαϊκό θέαμα, μολονότι δεν έλειψαν τα απαξιωτικά σχόλια των κριτικών.⁶ Τα χρόνια 1925-1931, οι παραστάσεις του είδους εξακολουθούσαν να έχουν μεγάλη απήχηση και παίζονταν από πρωταγωνιστές του θεάτρου, από θιάσους νέων καλλιτεχνών, όπως ο Θιάσος Νέων Παγκρατίου, το Λαϊκό Θέατρο Β. Ρώτα και οι Νέοι Καλ-

λευταία εκδοχή *Golfo! director's cut*, η οποία συνεχίστηκε να παίζεται μέχρι το 2014. Για περισσότερα βλ. Panayiota Konstantinakou, «From “Made in Greece” to “Made in China”: a 21st Century Touring Revival of *Golfo*, a 19th Century Greek Melodrama», issue 1, September 2013, <http://film-iconjournal.com/journal/article/2013/1/6>.

⁴ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρων*: τ. 2, *Ελληνικό Θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1984, σ. 127-128.

⁵ Πούχχερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματοποιίας*, σ. 341 και 343-344. Επίσης βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο: Το κωμειδύλλιο και η εποχή του*, τ. 1, Εστία, Αθήνα 2010 (Έρμης, 1981), σ. 146-147· Δημήτριος Κορομηλάς, *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, εισ. Βασίλης Μάκης, Δωδώνη, Αθήνα-Πάρινα 2004, σ. 27· Δημήτρης Σπάθης, «Η εμφάνιση και καθιέρωση του Μελοδράματος στην Ελληνική Σκηνή», Σάββας Πατσάλιδης – Αναστασία Νικολοπούλου (επιμ.), *Ειδολογικοί και Ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 206.

⁶ Βλ. Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα: Από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 135· Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόξας στην Αθήνα τον Μεσοπόλεμο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 122-124· Ηρώ Κατωύτη, «Η “τύχη” της *Γκόλφως*», Ιωσήφ Βιβλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από το 17ο στον 20ό αιώνα: Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εργο, Αθήνα 2002, σ. 192-195· Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, σ. 147-148· Πάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τ. 1 (1794-1908), Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 155-156· Ελίσα Άννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», Πύργος Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1992, σ. 287-314.

λιτέχνα Δημ. Ιωαννόπουλου, καθώς και από τις θεατρικές σχολές της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου και των διάφορων Ωδείων.⁷

Η Άννα Ταμπάκη αναφέρει ότι «σε μια περίοδο, όπου θαυμάζεται ανυπόκριτα ο απλός, άδολος κόσμος της υπαίθρου, όπου εξιδανικεύεται η αγροτική ζωή και προβάλλονται ως πρότυπα τα δημοτικά τραγούδια, μια επιτυχής μίξη όλων αυτών των στοιχείων, όπως συνέβη με τη *Γκόλφω* του Περεσιάδη, εύλογα κερδίζει την καρδιά του κοινού, καθώς εκφράζει σε μεγάλο ποσοστό τόσο τις νέες αισθητικές όσο και τις ιδεολογικές ανάγκες της εποχής».⁸

Το έργο γράφτηκε και πρωτοπαρουσιάστηκε στην Ακρόατα από ερασιτέχνες το Μάιο του 1893,⁹ ενώ επαγγελματικά, ανέβηκε στις 10 Αυγούστου 1894 στην Αθήνα, στο θέατρο «Παράδεισος», από τον θίασο «Πρόοδος» του Δημήτρη Κοτοπούλη.¹⁰ Τον Ιανουάριο του 1895 παρουσιάστηκε στην Πάτρα και το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς στην Αθήνα από δυο θέατρα ταυτόχρονα.¹¹ Στη συνέχεια παρουσιάστηκε σε όλα τα μεγάλα και μικρά κέντρα του ελεύθερου και υπόδουλου ελληνισμού, ενώ παίχτηκε και από ελληνικούς θιάσους στην Κωνσταντινούπολη.¹² Από τότε συνδέθηκε με την ιστορία των μπουλουκιών,¹³ θεωρήθηκε μια από τις δημοφιλέστερες επιλογές ρεπερτορίου των θιάσων,¹⁴ το 1909 έγινε μυθιστόρημα από τον Αριστείδη Ν. Κυριακό,¹⁵ το 1914 γυρίστηκε σε ελληνική ταινία από τον Κωνσταντίνο Μπαχατόρη,¹⁶ μετατράπηκε σε ζακυνθινή ομιλία,¹⁷ παρουσιάστηκε ως δρώμενο της Αποκριάς¹⁸ και το 1936 ανέβηκε ως οπερέτα στην Αλεξάνδρεια.¹⁹ Επίσης, το 1938, Έλληνες αυτοεξόριστοι στο Παρίσι, με υπόδειξη του Γάλλου ελληνιστή Fernot, την παρουσίασαν στο θέατρο «Champs Elysées» με το σκεπτικό ότι η παράσταση ενός έργου, με ευρύτατη λαϊκή απήχηση, θα αποτελούσε ένα είδος διαμαρτυρίας στη δικτατορία του Μεταξά.²⁰ Από τότε συνδέθηκε συχνά με το είδος της διαμαρτυρίας κατά την περίοδο της γερμανικής κατοχής (1941-1944)²¹ και αργότερα, με πιο χαρακτηριστική την παράσταση

⁷ Η Βασιλείου επισημαίνει: «όποτε οι “επαναστατικοί” θίασοι των νέων αντιμετωπίζουν οικονομικές δυσχέρειες με τα έργα των πρωτοεμφανιζόμενων ελλήνων δραματουργών, τα κωμειδύλλια και τα δραματικά ειδύλλια αποτελούν μια σίγουρη λύση για το γέμισμα των ταμείων». Βλ. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*, σ. 257-258.

⁸ Άννα Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αι.): Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Διάυλος, Αθήνα 2005, σ. 352. Για την κοινωνία της εποχής βλ. Μ. Μ. Παπαϊωάννου, *Το κωμειδύλλιο: και το θέατρο της αστικής πνευματικής αναγέννησης του 19ου αιώνα*, Σοκόλης, Αθήνα 1983, σ. 80-94 και 105.

⁹ Αναστάσιος Μιχ. Γεωργαντόπουλος, *Ακροατικοί εργάτες του θεάτρου μας: Σπύρος Περεσιάδης, Γιώργος Ασημακόπουλος*, Αθήνα 1978, σ. 20 και 26.

¹⁰ Κατσιώτη, «Η “τύχη” της *Γκόλφως*», σ. 185.

¹¹ Πούχγερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματογραφίας*, σ. 362.

¹² Περεσιάδης, *Γκόλφω-Εσμέ*, εισ., επιμ. Αναστάσιος Μιχ. Γεωργαντόπουλος, Τέσσερα Έψιλον, Αθήνα 1993, σ. 18.

¹³ Κατσιώτη, «Η “τύχη” της *Γκόλφως*», σ. 197.

¹⁴ Περεσιάδης, *Γκόλφω – Εσμέ*, σ. 18.

¹⁵ Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 19.

¹⁶ Κατσιώτη, «Η “τύχη” της *Γκόλφως*», σ. 201.

¹⁷ Βάλτερ Πούχγερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, Πατάκης, Αθήνα 1989, σ. 184, 195.

¹⁸ Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη, *Θεατρολογικά μελετήματα για το Λαϊκό Θέατρο: Από το κρητικό θέατρο στα δρώμενα της νεοελληνικής αποκριάς «Από την Ερωςφίλη στη Γκόλφω»*, Τροχαλία, Αθήνα 1998, σ. 290-291.

¹⁹ Περεσιάδης, *Γκόλφω – Εσμέ*, σ. 19.

²⁰ Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 18.

²¹ Κατσιώτη, «Η “τύχη” της *Γκόλφως*», σ. 197.

του Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου του Μάνου Κατράκη, το 1967.²² Μετά τη Μεταπολίτευση, το 1974, η *Γκόλφω* ανεβαίνει ως επιθεώρηση από το Ελεύθερο Θέατρο με τον τίτλο *Μια ζωή Γκόλφω*.²³ Στον κινηματογράφο, το έργο μεταφέρθηκε για δεύτερη φορά το 1955 με τεράστια κινηματογραφική και εμπορική επιτυχία.²⁴ Ακόμη, στην κινηματογραφική ταινία *Ο θίασος* του Θόδωρου Αγγελόπουλου, το 1975, η *Γκόλφω* ήταν το έργο που έπαιζε ο περιοδεύων θίασος.²⁵ Στη ζωγραφική, η ιστορία του Τάσου και της Γκόλφως αποτέλεσε το θέμα σε έργα του Σωτήριου Χρηστίδη και του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ.²⁶

Η «αναγέννηση» της *Γκόλφως* από τον Σίμο Κακάλα και τον Νίκο Πατσαλίδη

Η παράσταση *Golfw! director's cut* πρωτοπαρουσιάστηκε από την εταιρεία θεάτρου «Χώρος» στις 7,8,9 Δεκεμβρίου 2012 στο ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης στα πλαίσια του τρίτου Low Budget Festival. Ακολούθησαν παραστάσεις στο θέατρο Αυλαία στη Θεσσαλονίκη, καλοκαιρινή περιοδεία, νέος κύκλος παραστάσεων το Σεπτέμβριο στη Θεσσαλονίκη και στις 26 Νοεμβρίου 2014 το έργο παρουσιάστηκε στο «Σύστημα Αθήνα».²⁷ Η *Golfw! director's cut* ήταν μια μεταμοντέρνα παράσταση,²⁸ η οποία μετατόπιζε το χωροχρονικό πλαίσιο του έργου σε ένα σύγχρονο αστικό περιβάλλον, όπου «το νερό δεν είναι καθαρό, το τυρί δεν είναι λευκό και τα πρόβατα έχουν εξαφανιστεί».²⁹ Ο Σίμος Κακάλας ως κομπέρ, που παρέπεμπε στους αντίστοιχους κομπέρ των μπουλουκιών που προλόγιζαν το έργο, πιανόταν από την παραμικρή λεπτομέρεια για να σχολιάσει και να κριτικάρει τα πάντα σε σχέση με την πολιτική, κοινωνική, καλλιτεχνική και πολιτιστική επικαιρότητα διακόπτοντας τη δράση. Το κείμενο δεν παρουσιάζει

²² Περεισιάδης, *Γκόλφω – Εσμέ*, σ. 18.

²³ Περεισιάδης, *ό.π.*, σ. 18-19· Πλάτων Μαυρομυστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000: Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 150-151.

²⁴ Κατσιώτη, «Η “τύχη” της *Γκόλφως*», σ. 201· Περεισιάδης, *Γκόλφω – Εσμέ*, σ. 19.

²⁵ Κατσιώτη, *ό.π.*· Περεισιάδης, *ό.π.*

²⁶ Κατσιώτη, *ό.π.*, σ. 200.

²⁷ Στις 26-1-2013 η παράσταση παίχτηκε στο Principal Club Theatre στη Θεσσαλονίκη, στα πλαίσια του *The Golfw! Project (Party)*, μια πολύωρη εκδήλωση-μίξη ποικίλων θεαμάτων και ακροαμάτων, όπου έπαιζαν οι: Σίμος Κακάλας, Δήμητρα Κούζα, Έλενα Μαυρίδου. Στις παραστάσεις που ακολούθησαν, προστέθηκε ο Μιχάλης Βαλάσογλου.

²⁸ Ο Σάββας Πατσαλίδης τη χαρακτήρισε μεταμοντέρνα και μετα-ουμανιστική στο: Σάββας Πατσαλίδης, «Από τη βουκολική *Γκόλφω* στη γκόθικ», 10 Φεβρουαρίου 2013, στον ιστότοπο: <http://savaspatsalidis.blogspot.gr/2013/02/princi>

pal.html. Ο Πατσαλίδης σημειώνει πως «όταν μιλούμε για μεταμοντέρνο θέατρο μιλούμε για ένα θέατρο “χαμένου ρεαλισμού ή πραγματικότητας” και μαζί με αυτό και για μια χαμένη (αξιόπιστη) αίσθηση του χθες, της ιστορίας. Αυτή η διασάλευση των σχέσεων υποκειμένων και αντικειμένων, σωμάτων και πραγμάτων και, εντέλει, σκηνης και πλατείας, επιτυγχάνεται κυρίως μέσα από την τεχνική της “απο-οικειοποίησης” (αλά Brecht), η οποία έχει ως στόχο να κάνει τον δέκτη/θεατή (ή αναγνώστη) να μην νιώθει “σαν στο σπίτι του” μέσα στον κόσμο. [...] Χαρακτήρες μπεινοβγαίνουν αδιάκοπα από το ένα κείμενο στο άλλο, δρασκελίζουν ιστορικές στιγμές, μπουρδουκλώνουν ανόμοια ή ετεροχρονισμένα συμβάντα με την άνεση του αυτονόητου». Βλ. Πατσαλίδης, «Περί πραγματικότητας και μεταμοντέρνου θεάτρου», *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση: αναζητώντας τη “χαμένη πραγματικότητα”*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ.143.

²⁹ Όπως αναφέρεται στο δελτίο τύπου της παράστασης.

στηκε ολόκληρο, αλλά οι σκηνές και ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος διατηρήθηκαν αυτούσιοι στις καθοριστικές στιγμές των συγκρούσεων που επιλέχθηκαν να παρουσιαστούν. Η πυκνότητα των σκηνών που προωθούσαν την εξέλιξη του έργου, σε συνδυασμό με τις παρεμβολές του σκηνοθέτη-κομπέρ ως μεταμπρεχτικού σχολιαστή,³⁰ ο οποίος παρενέβαινε στη δράση διαρρηγνύοντας το πλαίσιο της ψευδαίσθησης και ταύτισης του θεατή, σχολιάζοντας και ασκώντας κριτική τόσο σε ζητήματα ήθους των προσώπων και ύφους της παράστασης όσο και στη σύγχρονη νέο-ελληνική κουλτούρα, αποτέλεσαν τον κορμό της παράστασης. Την αποστασιοποίηση ενέτειναν τα καυστικά σχόλια για τους χαρακτήρες του δραματικού ειδυλλίου, η τυποποίηση, οι παγωμένες εικόνες, η επιτηδευμένη εκφορά του λόγου και το μετωπικό παίξιμο. Η αισθητική της παράστασης απέδωσε ένα γκόθικ και σκοτεινό χαρακτήρα του έργου και συνδιαλεγόταν με τη σημερινή Ελλάδα της κρίσης.

Το ιδιαίτερο στίγμα τους έδιναν τα κοστούμια και, κυρίως, οι εξαιρετικά εκφραστικές μάσκες εμπνευσμένες από τα ιαπωνικά κόμικς manga,³¹ όλα δημιουργήματα της Μάρθας Φωκά, τα οποία συνέβαλαν στη θεατρική τυποποίηση και μετέτρεψαν τα πρόσωπα του βουκολικού δράματος σε σύγχρονους ήρωες κόμικς. Ο Πώργος Σαμπατακάκης επισημαίνει ότι «η χρήση μιας φόρμας από την Ασία για την ανανεωτική σκηνοθεσία ενός Δυτικού έργου, είναι κάτι εξαιρετικά συνηθισμένο (το έκανε ο Brook, η Mnouchkine, ο Ninagawa) και συνηγορεί επιτυχώς στη θεατρική τυποποίηση όχι μόνο του ηθοποιού, αλλά της παράστασης συνολικά. Ο Κακάλας, όμως, επέδειξε ένα σπάνιο σκηνοθετικό μέτρο σε σχέση με το πόσο θα ανοικειώσει την *Γκόλφω* από το εγγενές μελοδραματικό φορτίο, απαλλάσσοντάς την από το καρτουνίστικο στυλιζάρισμα».³² Να σημειωθεί ότι στις συναισθηματικά φορτισμένες σκηνές (θρήνος, κατάρα, ευχή) οι ηθοποιοί έβγαζαν τις μάσκες τους και έπαιζαν χωρίς αυτές, επιτυγχάνοντας, με αυτό το ιδιοφυές τέχνασμα, να διατηρηθεί και να μεταδοθεί η συγκίνηση της σκηνής.³³

³⁰ Ο Πατσαλίδης σημειώνει ότι «ήταν σαφέστατη η πρόθεση της σκηνοθεσίας να λειτουργήσει εν είδει μεταμπρεχτικού σχολιαστή επάνω στα κλισέ του γνωστού βουκολικού (και νόθου) είδους που κάποτε προκαλούσε ποταμό δακρύων στους θεατές και μύριες τόσες συζητήσεις και κόντρες περί ελληνικότητας στους ειδικούς. Ο Κακάλας ρίσκαρε και στο τέλος τα κατάφερε από τη μια να ακουστεί (χωρίς να γελοιοποιηθεί) ο λόγος του πρωτοτύπου και από την άλλη να αποκτήσει σκηνική ορατότητα η παιγνιώδης συνένευσή του [...] με το κείμενο». Βλ. Σ. Πατσαλίδης, «Μεταμοντέρνες βουκολικές μετεξελίξεις. Η απόγνος της *Γκόλφως* στο Κ.Θ.Β.Ε.», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 18 Απριλίου 2004.

³¹ Για περισσότερα βλ. P. Gravett, *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*, Laurence King Publishing, London 2004.

³² Πώργος Σαμπατακάκης, «Η κρίση της αναπαράστασης: αντιρεαλιστικές τάσεις στο νεοελληνικό θέατρο του 21ου αιώνα», Γ. Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: Θεωρία και πράξη, ιστορία και παρόν, Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας (6-7 Οκτωβρίου 2008)*, Ergo, Αθήνα 2011, σ. 379-380.

³³ «Η παραλοισιμένη *Γκόλφω* (Ελενα Μανρίδου) εγκατέλειπε τον “ιαπωνίζοντα” κώδικα, έβγαζε τη μάσκα και προσχωρούσε σε έναν υψηλά συγκινητικό ρεαλισμό. Ένας τέτοιος ηθοποιός παρουσιάζεται διακριτικά ως περίεργο υβρίδιο ρεαλιστικών προσηλώσεων μέσα σε μια αντιρεαλιστική φόρμα, η οποία ούτως ή άλλως θα διακωμωδούσε οριστικά το ρόλο, αν δεν προφυλασσόταν από μια σκηνοθετική περίσκεψη». Σαμπατακάκης, *ό.π.*, σ. 380.

Ιδιαίτερη αίσθηση έκανε η μεταβολή του σκηνικού τοπίου, η οποία επιτεύχθηκε μέσα από τα βίντεο του Μπάμπη Βενετόπουλου που προβάλλονταν σε μια πλάτη-οθόνη.³⁴ Η μουσική του Γιώργου Μαυρίδη και το anime των Eli Ketzi και Κατερίνα Παπαφλωράτου διαμόρφωναν το ηχητικό και αισθητικό τοπίο μιας *Γκόλφως* που έμοιαζε να ξεπήδησε από τον 21^ο αιώνα.

Η *Γκόλφω* σε σκηνοθεσία του Νίκου Καραθάνου πρωτοπαρουσιάστηκε από το Εθνικό Θέατρο στις 6 Μαρτίου 2013 στο θέατρο Rex – σκηνή «Μαρία Κοτοπούλη», όπου παίχτηκε μέχρι τις 28 Απριλίου 2013. Ακολούθησε η παράσταση στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου στις 16 Αυγούστου 2013 και οι παραστάσεις στο Θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών στις 10 και 11 Οκτωβρίου 2013 (48α Δημήτρια) και ύστερα στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου από τις 18 Οκτωβρίου μέχρι τις 28 Νοεμβρίου 2013.³⁵

Η *Γκόλφω* του Νίκου Καραθάνου ήταν μια εξπρεσιονιστική παράσταση,³⁶ που με την υπερβολή, το στυλιζάρισμα, το γκροτέσκο, αλλά, ταυτόχρονα, τη συναισθηματική αμεσότητα, το λυρισμό, την υποβλητική μουσική και τον ατμοσφαιρικό φωτισμό, πέτυχε τη σκηνική εικονοποίηση καταστάσεων και διαθέσεων του έργου, μεταφέροντας στο θεατή άλλοτε τις έντονες συναισθηματικές μεταπτώσεις των προσώπων στις δυνατές στιγμές του έργου (λ.χ. πρώτα στην κατάρα και ύστερα στην μεταστροφή σε ευχή της *Γκόλφως* προς τον Τάσο), άλλοτε τη συγκινησιακή φόρτιση (λ.χ. στη σκηνή του θρήνου της *Γκόλφως* μετά την προδοσία), κι άλλοτε τα κωμικά στοιχεία της παράστασης, όταν ο σκηνοθέτης επέλεγε να διακωμωδήσει ορισμένα πρόσωπα του έργου και να παρωδήσει ορισμένα κλισέ της αγροτικής επαρχίας. Το κείμενο του Περεσιάδη και ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος διατηρήθηκαν αυτούσια, ενώ ο χωροχρόνος της παράστασης παρέμενε ασαφής, ανοιχτός και απροσδιόριστος. Ένα από τα ευρήματα του σκηνοθέτη ήταν η διάσπαση των

³⁴ Η συχνή αλλαγή του φόντου χρησίμευε και ως σχόλιο-παραπομπή στα σκηνικά των μουσουλωνικών. Βλ. Νένα Μιρωνίδου, «Συνέντευξη του Σίμου Καζάλα: “Από κοντά, από βαθιά, από όμορφα”», στον ιστότοπο: <http://www.thinkfree.gr/?p=100213>.

³⁵ Έπαιζαν οι ηθοποιοί: Αλίκη Αλεξανδράκη, Πάννης Βογιατζής, Μαρία Διακοπαναγιώτου, Νίκος Καραθάνος, Πάννης Κότσιφας, Χριστίνα Μαξούρη, Γιώργος Μπινιάρης, Άγγελος Παπαδημητρίου, Γιάννος Περγλέγκας, Μιχάλης Σαράντης, Εύη Σαουλίδου, Άγγελος Τριανταφύλλου, Χάρης Φραγκούλης, Λυδία Φωτοπούλου. Για την επιτυχία των παραστάσεων βλ. Παύλος Η. Αγιαννίδης – Μαριλένα Θεοδωράκου, «Η “Γκόλφω” κέρδισε τον Χρόνο και την Αγάπη», εφημ. *Τα Νέα*, 30 Νοεμβρίου 2013. Επιπλέον, στις 11 Ιουνίου 2014, προβλήθηκε στο φεστιβάλ Αθηνών, το ντοκιμαντέρ του Ηλία Πανναζάκη με τίτλο *Η Γκόλφω στην Επίδαυρο: Κινηματογραφώντας μια παράσταση*. Για την επιτυχία

της παράστασης βλ. Παύλος Η. Αγιαννίδης – Μαριλένα Θεοδωράκου, «Η “Γκόλφω” κέρδισε τον Χρόνο και την Αγάπη», εφημ. *Τα Νέα*, 30 Νοεμβρίου 2013.

³⁶ Έτσι τη χαρακτήρισε και ο Γρηγόρης Ιωαννίδης στο: Γρ. Ιωαννίδης, «Αντί για φουστάνελα, εξπρεσιονισμός βαρύς και σέρτικος», «*Γκόλφω*» στο Εθνικό – Ρεξ», εφημ. *Εφημερίδα των συντακτών*, αρ. φ. 102, 11 Μαρτίου 2013. Για περισσότερα σχετικά με τον εξπρεσιονισμό βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice 3: Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1983· R. S. Furness, *Εξπρεσιονισμός*, μετ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδημίου, Σειρά: Η γλώσσα της κριτικής, Ερμής, Αθήνα 1988· Σ. Πατσαλίδης, «Ο Εξπρεσιονισμός, ο Brecht, το «Εγώ» και το «Εμείς», *Θέατρο και Θεωρία: περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 335-338.

προσώπων του Τάσου και της Γκόλφως σε τρεις ρόλους και τρεις χωριστές γενιές ηθοποιών, γεγονός που οδήγησε, όπως σχολιάζει ο Γρηγόρης Ιωαννίδης, «σε μια μεταδραματική *Γκόλφω* σε επεισόδια, από τον πρώτο έρωτα και την εφηβική αφέλεια, στην κυνική ωριμάνιση και στη σοφία της μεταμέλειας».³⁷

Το ξεχωριστό ύφος της παράστασης έδινε το μελαγχολικό και μαύρο, κυριολεκτικά, σκηνικό τοπίο της *Γκόλφως*, καθώς η σκηνογράφος Έλλη Παπαγεωργακοπούλου έστησε ένα σκηνικό με υπερμεγέθη μαύρα πουφ, τα οποία αναπαριστούσαν τα βουνά και άλλαζαν σχήμα κατά τη διάρκεια της παράστασης, ανάλογα με τις κινήσεις των ηθοποιών που σααφάωναν, ξάπλωναν, έκαναν τούμπες και χοροπηδούσαν πάνω σε αυτά, δημιουργώντας έναν «ευμετάβλητο σκηνικό χώρο».³⁸ Δυο επίσης μαύρα δέντρα ξεπρόβαλλαν στις άκρες, στη σκηνή που η Γκόλφω κι ο Θανασούλας συναντούν τον Τάσο στο δάσος. Τα κοστούμια της Παπαγεωργακοπούλου ενίσχυαν τη μαύρη αισθητική και πρόσθεταν ένα στοιχείο ελληνικής παράδοσης, καθώς όλοι οι ηθοποιοί φορούσαν μαύρες φουστανέλες. Το σύγχρονο σκηνικό με την έλλειψη χρώματος και την κυριαρχία του μαύρου, που έρχεται σε αντίθεση με το ρεαλιστικό φυσικό τοπίο που περιγράφεται, και τα μαύρα κοστούμια, προσέδωσαν ιδιότυπο χαρακτήρα στην παράσταση, η οποία απέφυγε τη γραφικότητα και εντυπωσίασε με το εικαστικό αποτέλεσμα που δημιουργούσε. Η μουσική του Άγγελου Τρανταφύλλου δημιουργούσε την κατάλληλη ατμόσφαιρα σε όλη τη διάρκεια του έργου, καθώς εννιά από τους ηθοποιούς έπαιζαν ζωντανά μπαγλαμά, τρομπέτα, κλαρινέτο, τρομπόνι, ταμπούρο, πιανίκα, πιατίνια και πιάνο. Ο χορός, μάλιστα, στον οποίο επιδίδονταν συχνά οι ηθοποιοί με τις μαύρες φουστανέλες, παρέπεμπε σε «ελληνικό *danse macabre*», όπως εύστοχα το χαρακτήρισε η Πάννα Τσόκου.³⁹

Η φύση στη *Γκόλφω* του Περεσιάδη, του Κακάλα και του Καραθάνου

Σε όλη τη διάρκεια του έργου του Περεσιάδη γίνονται αναφορές στη φύση, όπως συμβαίνει και στα δημοτικά τραγούδια. Ο Μίμης Βάλσας σημειώνει ότι «ο Περεσιάδης διέθετε ένα πολύ σπάνιο αίσθημα του ρυθμού των δημοτικών τραγουδιών και της γλώσσας της ορεινής Ελλάδας. Αρκεί να διαβάσουμε υψηλόφωνα μερικές γραμμές, για να ανακαλέσουμε στη μνήμη μας ελληνικά τοπία και ορίζοντες. Τηρουμένων των αναλογιών, μπαίνουμε στον πειρασμό να πούμε ότι τα κωμειδύλλιά του είναι δραματοποιημένα δημοτικά τραγούδια».⁴⁰ Πιο συγκε-

³⁷ Γρ. Ιωαννίδης, «*Γκόλφω*»: καθρέφτης της εθνικής μας πορείας», εφ. *Εφημερίδα των συντακτών*, αρ. φ. 229, 19 Αυγούστου 2013.

³⁸ Λάκης Παπαστάθης, «Το παλιό και το καινούργιο στο θέατρο: “*Γκόλφω*” για πάντα;», εφημ. *Εφημερίδα των συντακτών*, αρ. φ. 117, 2 Απριλίου 2013.

³⁹ Πάννα Τσόκου, «Στοιχείο ανανέωσης σε σκοτεινούς καιρούς», *Σκηνή*, το περιοδικό του

τιμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ., τχ. 5, σ. 171, 2013, <http://www.thea.uuth.gr/skene>.

⁴⁰ Μίμης Βάλσας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο: Από το 1453 έως το 1900*, εισ., μετ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Ειρμός, Αθήνα 1994, σ. 456-457. Για τη φύση και την αγροτική ζωή στα δημοτικά τραγούδια βλ. Αλέξης Πολίτης, «Το δημοτικό τραγούδι», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. 11, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα

κρυμμένα, οι αναφορές στη φύση άλλοτε περιγράφουν το φυσικό περιβάλλον ή τις καιρικές συνθήκες, άλλοτε παραλληλίζουν το τοπίο με την ψυχική διάθεση των ηρώων κι άλλοτε παρομοιάζουν τα πρόσωπα του έργου με ζώα ή δέντρα ή λουλούδια, σύμφωνα με τον τρόπο που τα αντιλαμβάνονται τα υπόλοιπα πρόσωπα, ανάλογα με τη σχέση που έχουν με αυτά και μάλιστα τη δεδομένη στιγμή, αφού οι διαθέσεις τους μεταβάλλονται κατά τη διάρκεια του έργου.⁴¹

Το έργο ξεκινά με τον Τάσο που βρίσκεται σε ένα αλώνι με μια ιτιά και μια βρύση, στο βουνό, και περιμένει την αγαπημένη του να έρθει νωρίς το πρωί, γιατί, όπως λέει: «επήρ' η μέρα κι η αυγή, βασίλειψεν η πούλια, πήρε κι ο ήλιος στις κορφές, συχνολαλούν τ' αηδόνια. Οι πέρδικες ροβόλησαν στις βρύσες και λουζόνται, μα [...] η Γκόλφω η πεντάμορφη, δε φάνηκεν ακόμα», (Α').⁴² Η περιγραφή αυτή δίνει μια όμορφη εικόνα του φυσικού τοπίου, πληροφορεί το θεατή για την ώρα που συναντιούνται καθημερινά στο βουνό οι δυο ερωτευμένοι, και, επιπλέον, εκφράζει την αδημονία του Τάσου να έρθει η αγαπημένη του. Στην παράσταση του Κακάλα, ο Μιχάλης Βαλάσογλου που υποδύεται τον Τάσο, στέκεται μπροστά στη σκηνή και περιμένει τη Γκόλφω, ενώ, όσο κάνει αυτήν την περιγραφή, σε βίντεο προβάλλεται η ανατολή του ήλιου πάνω από τη σημερινή Αθήνα των πολυκατοικιών και του τσιμέντου, που πλαισιώνουν τη μαυρισμένη από το νέφος Ακρόπολη. Η εικόνα λειτουργεί ως φορέας νοημάτων και δηλώνει τη μετατόπιση από τη φύση στο άστυ, από την καθαρότητα του τοπίου στη θολή ατμόσφαιρα, από τα χρώματα της φύσης στη γκριζα απεικόνιση της πραγματικότητας, από το φως στο σκοτάδι. Η έναρξη αποτελεί ένα πρώτο σχόλιο για την αλλαγή που έχει συντελεστεί στο φυσικό τοπίο, με την παρηγοριά, όμως, ότι τα αισθήματα των νέων παραμένουν ίδια.⁴³

Μια ακόμα αναφορά στην ώρα της ημέρας, γίνεται στο θεατρικό κείμενο όταν ο Πάννος, που προσπαθούσε να πείσει τον Τάσο να απαρνηθεί τη Γκόλφω και να γίνει τσέλιγκας, του λέει ότι πέρασε η ώρα (Β')⁴⁴ και παρακάτω, ο Τάσος αναθεματίζει τον ήλιο που φεύγει, ενώ χρειάζεται χρόνο να σκεφτεί τι θα κάνει (Β').⁴⁵ Σ' αυτό το σημείο, στην παράσταση του Καραθάνου, τα φώτα της σκηνής έσβησαν κι άναβαν λάμπες που κρέμονταν από ένα σκοινί. Το μαύρο σκη-

1975, σ. 287-291· Στίλπων Π. Κυριακίδης, *Το δημοτικό τραγούδι: συναγωγή μελετών*, Ερμής, Αθήνα 1978, σ. 50-55· Πούγνης, *Μελέτες για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Αρμός, Αθήνα 2013.

⁴¹ Ο Καραθάνος σε συνέντευξή του αναφέρει ότι «όταν ο Περεσιάδης αναφέρεται στη φύση, στα βουνά, στους λόγγους, στα νερά, είναι σαν να εκφράζει την ψυχολογική κατάσταση κάθε ήρωα». Βλ. Χρήστος Παρίδης, «Το πανηγυρικό ρέζβιερ της Γκόλφως», *Lifo*, τ. 331, 13 Μαρτίου 2013.

⁴² Περεσιάδης, *Η Γκόλφω*, σ. 19.

⁴³ «Τα βουνά και η βρύση του χωριού γίνονται διάπυρες σύγχρονες πόλεις, πετούμενα όρνια πάνω από ογκώδη και άχρωμα κτίρια. [...] Οι

εικόνες, επιτρέπουν στον καθένα, να κάνει τις αναγωγές και τους παραλληλισμούς που αυτός θέλει με τη διζή του αντικειμενικότητα». Πηνελόπη Χριστοπούλου, «*Golfw! director's cut*», 2 Μαρτίου 2013, *Επί Σκηνης: Το θέατρο στο δι-αδίκτυο*, <http://www.episkinis.gr/2009-05-31-09-20-01/2009-11-04-22-04-47/1015--directors-cut>.

⁴⁴ «Ο ήλιος πήγε γιόμα, κι ο τσέλιγκας θα κατ-τερεί». Περεσιάδης, *Η Γκόλφω*, σ. 48.

⁴⁵ «Αχ! Ανάθεμά σε ήλιε! Πώς φεύγεις τόσο γρήγορα τη σημερινή ημέρα και φαίνεσαι σαν να μου λες: τράβα μη στέκεις, τρέχα, μη χάνεις τύχη ανέλπιστα! Αχ! Ήλιε στάσου, στάσου». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 49.

νικό, τα μαύρα κοστούμια και ο χαμηλός φωτισμός βάραιναν την ατμόσφαιρα, ενώ η μουσική που έπαιζε στο πιάνο υπέβαλλε το αίσθημα της αγωνίας, τη στιγμή που ο Τάσος βρισκόταν κάτω από την πίεση του Πιάννου για να αποφασίσει τελικά να προδώσει την αγάπη του προς τη Γκόλφω για το συμφέρον.

Στην παράσταση του Κακάλα, τη στιγμή του διλήμματος του Τάσου, η Δήμητρα Κούζα που υποδυόταν το Πιάννο, φορώντας μάσκα manga με πονηρή-μεφιστοφελική όψη και κόκκινα μαλλιά, επιχειρούσε να τον πείσει. Την ίδια στιγμή, το βίντεο απεικόνιζε την εκβιομηχάνιση και την καταστροφή του αγροτικού τοπίου της επαρχίας, με την επικράτηση των εργοστασίων. Εδώ, ο σκηνοθέτης έκανε ένα καυστικό σχόλιο για την αιτία του κακού στη σύγχρονη εποχή,⁴⁶ με την υπεροχή του χρήματος έναντι των γνήσιων αισθημάτων που μεταστρέφονται εξαιτίας του. Όταν, μάλιστα, ο Τάσος έπαιρνε την απόφασή του, το φόντο γέμιζε με μαύρες σημαίες που κυμάτιζαν μπροστά από το καπνισμένο τοπίο, κάνοντας ένα σχόλιο για το τέλος που δίνει ο Τάσος και απαρνιέται την τάξη του, με την επιλογή του να γίνει αρχιστέλγικας από απλός βοσκός, καθώς οι σημαίες που κυματίζουν παραπέμπουν στο κλείσιμο του εργοστασίου και την απόλυση των εργατών.

Σχετικά με το υγρό στοιχείο της φύσης, γίνονται τρεις αναφορές στα ύδατα της Στυγός (Α'γ'),⁴⁷ τέσσερις αναφορές στο Μαυρονέρι (Α'γ', Α'ε', Α'ία')⁴⁸ και μια στη θάλασσα (Β'α').⁴⁹ Στην παράσταση του Καραθάνου, στην αρχή της Β' πράξης του έργου, ακούγεται νερό να τρέχει για ενάμιση λεπτό περίπου και όλοι οι ηθοποιοί αναπαύονται στα μαύρα πουφ-βουνά του σκηνικού.⁵⁰ Η σκηνή που ακολουθεί διαδραματίζεται στη βρύση, σύμφωνα με το έργο του Περσειάδη, και, ενώ στο σκηνικό δεν υπάρχει βρύση, το κελάρυσμα του νερού δίνει την ηχητική του εικόνα.

Στη Γκόλφω συχνά η φύση διαμορφώνεται σύμφωνα τις διαθέσεις των προσώπων ή συμπαραστέκεται στα πάθη τους ή με κάποιον τρόπο συμμετέχει. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη σκηνή που η Γκόλφω κατηγορεί τον Τάσο ότι ξέχασε, ενώ η φύση ολόκληρη ακόμα αντηχεί τον όρκο αγάπης που της έδωσε (Γ'θ'),⁵¹ καθώς και την περιγραφή της φύσης που αναστατώνεται από το θρήνο της Γκόλφως, η οποία λέει: «βογγάν και τρέμουν τα βουνά, αχούν οι λόγγοι, κλαίνε, κλαίνε τριγύρω τα κλαριά κι ο ουρανός ακόμα σάμπως να συγκινήθηκε, βαριοβογγάει και κλαίει», (Γ'θ').⁵² Παρόμοιο ρόλο διαδραματίζουν η κατάρα κι ύστερα η ευχή της Γκόλφως που ζητά από τη φύση να συμμαχήσει μαζί της, τη μια

⁴⁶ Ο αργοντικός χαρακτήρας της σύγχρονης τεχνικής που οδήγησε στην πλήρη απανθρωποποίηση, έχει γίνει αντικείμενο μελέτης πολλών στοχαστών. Για περισσότερα βλ. Ζακ Ελλύλ, *Το Τεχνικό Σύστημα*, μετάφραση-πρόλογος Πιάννης Ιωαννίδης, Αλήστου Μνήμης, Αθήνα 2012· Κορνήλιος Καστοριάδης, *Τα σταντροδρόμια του λαβύρινθου*, ύψιλον, Αθήνα 1991, σ. 279-286.

⁴⁷ Περσειάδης, *Η Γκόλφω*, σ. 22-23.

⁴⁸ Περσειάδης, *ό.π.*, σ. 23, 25, 33 και 36 αντίστοιχα.

⁴⁹ Περσειάδης, *ό.π.*, σ. 37.

⁵⁰ Ο Ιωαννίδης, σχολιάζει ότι «μόνος αντίλαλος

από το τοπίο (του Περσειάδη), ο κάποιος ήχος από το κελάρυσμα του ρυακιού που φτάνει στα μεγάφωνα». Βλ. Ιωαννίδης, «Αντί για φουστάνελα, εξπρεσιονισμός βαρύς και σέφτικος».

⁵¹ «Ακόμα ο αντίλαλος του όρκου σου δεν σβέσθη. Τον κελαιδούνε τα πουλιά και τον αχεί ο λόγγος και συ, ωρέ, τον αφηφάς;» Και παρακάτω: «ακούς και τα πουλάκια που κελαιδούν ολόγυρα, κι αυτά σε περκαλούνε». Περσειάδης, *Η Γκόλφω*, σ. 66 και 68 αντίστοιχα.

⁵² Περσειάδης, *ό.π.*, σ. 69.

στιγμή εναντίον του Τάσου (Γ'θ)⁵³ και την άλλη για καλό του (Δ'ζ'),⁵⁴ αλλά και η επίκληση του Τάσου στα στοιχεία της φύσης να τον εκδικηθούν και να τον σκοτώσουν κι αυτόν μετά το θάνατο της Γκόλφως (Ε'η).⁵⁵ Μια αντίστοιχη χαρακτηριστική σκηνή συναντάμε στο θρήνο της Γκόλφως που ζητά από την πλάση να της συμπαρασταθεί (Γ'α)⁵⁶. Στην παράσταση του Καραθάνου, ο μονόλογος, που συμπληρώθηκε με στίχους της Λένας Κιτσοπούλου, ειπώθηκε σπαρακτικά από τη Λυδία Φωτοπούλου, η οποία συγκίνησε το κοινό. Η σκηνοθετική πρόταση τοποθετούσε τις τρεις προδομένες Γκόλφω να κάθονται σε καρέκλες μετωπικά στο προσκήνιο με τη Φωτοπούλου στο κέντρο και τον υπόλοιπο θίασο πίσω τους, σε μια σκηνή που θύμιζε ένα σύγχρονο μπουλούκι. Η Φωτοπούλου ερμήνευε το μονόλογο με μουσική υπόκρουση, ενώ και οι τρεις Γκόλφω έσφιγγαν βρεγμένα χαρτομάντιλα (που είχε μουσκέψει η Φωτοπούλου σε ένα μαύρο δοχείο με νερό), κι άφηναν το νερό να στάξει στο πρόσωπό τους, σαν να σκουπίζουν τα δάκρυα από τα μάτια τους. Στο έργο του Περεσιάδη τα δάκρυα της Γκόλφως παίζουν σπουδαίο ρόλο και είναι συχνές οι αναφορές που γίνονται γι' αυτά σε σχέση με τη φύση. Ενδεικτικά αναφέρουμε: ο Θανασούλας εξηγεί ότι το χαλάζι που πέφτει δεν είναι άλλο από τα δάκρυα της Γκόλφως (Γ'θ), η Γκόλφω καταριέται να γίνουν τα δάκρυά της «φίδι δίγλωσσο, τρικέφαλη σαίτα» (Γ'θ'), ενώ ύστερα εύχεται «να γίνουμε βρυσούλες, να πίνεις να δροσίζεσαι, τη δίψα σου να σβένεις» (Δ'ζ').⁵⁷

Στο σκηνικό τοπίο της παράστασης του Κακάλα, η φύση παίζει εξέχοντα ρόλο, καθώς, συχνά, τα βίντεο απεικονίζουν άλλοτε ειδυλλιακές κι άλλοτε άσχημες εικόνες της φύσης, κατ' αναλογία με τη διάθεση των προσώπων. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της συνάντησης των ερωτευμένων νέων, για την οποία το βίντεο μας μεταφέρει μια ρομαντική εικόνα δυο ψηλών δέντρων με φύλλωμα σε γαλαζοπράσινο χρώμα πάνω σε καφέ-μαύρο φόντο, ενώ μπροστά του αγκαλιάζεται το ζευγάρι και ο φωτισμός αφήνει να διακρίνεται μόνο η σκιά του. Τα δέντρα, βέβαια, βρίσκονται πίσω από κάγκελα (ενός πάρκου ή μιας αυλής) και όχι στο δάσος, όπως στο έργο του Περεσιάδη. Αντίθετα, στη συνάντηση του ζευγαριού μετά την προδοσία του Τάσου και την κατάρα της Γκόλφως τα δέντρα απεικονίζονται καμένα και μαύρα σε λευκό φόντο. Πρόκειται για τη σκηνική

⁵³ «Όθε πατείς κι όθε περνάς χόρτο να μη φυτρώνει, να μην ανθίζει λούλουδο, να μη λαλεί αηδόνη, και τα κλαριά να ρίχνουνε τα πράσινά τους φύλλα και να σκορπάν τα άνθια τους, να σκούζουμε τα ξύλα: "Ίσκιος δεν είν' για σένα!" Και τα πουλιά σιαγμένα να φεύγουν μακριά». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 72.

⁵⁴ «Όθε περνάς, στο δρόμο σου λουλούδια να φυτρώνουν, ο κόσμος να σε χαιρετά. Οι κλάψες πο'χω κάμει να γίνουμε τριανταφυλλίες, κηπάρι ανθισμένο, στον ίσκιό τους να κάθεται εσύ και η καλή σου». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 83.

⁵⁵ «Ε, σουρανή, τι στέκεις; Ρίξε φωτιά και κάψε με. Βουνά, δε γκρεμιζόστε, δεν σωριαζόστε από-

νο μου και στα χαλάσματά σας ένα φονιά να θάψετε; Πού είστε μαύρα φίδα;» Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 106.

⁵⁶ «Και σεις βουνά, και σεις κλαριά, όντας με τους ανέμους, με τους καιρούς μαλώνετε, με το βοριά πιανόστε, με τη δική μου την καρδιά, βουνά μου να βογγάτε, με τη δική μου τη λαλιά, κλαράκια μου να κλαίτε. Όσο η πλάση στέκεται στο διάβα του χειμώνα και στις βαριές κακοκαιρίες, ν' ακούγονται της Γκόλφως οι κλάψες και το βογγητό και το παράπονό της». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 53.

⁵⁷ Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 69, 71 και 83 αντίστοιχα.

απεικόνιση των αναφορών που συναντάμε στο έργο του Περεσιάδη, που αφορούν στη συμμετοχή του φυσικού τοπίου στη δράση.

Μια άλλη επισήμανση αφορά στο ζωικό βασίλειο στο έργο του Περεσιάδη. Συχνά, οι ήρωες παρομοιάζουν με ζώα τα πρόσωπα του έργου, σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του ζώου, προκειμένου, ασφαλώς, να αποδώσουν τα ίδια χαρακτηριστικά ή ελαττώματα στο πρόσωπο που του αποδίδονται. Συχνές λ.χ. είναι οι αναφορές στα πουλιά, στο κελάδημά τους (Α'β')⁵⁸ ή στο μαύρο χρώμα τους που συνδέεται με την κακοτυχία (Δ'β').⁵⁹ Η εικόνα του μαύρου πουλιού αποτελεί μια συχνή αναφορά στην παράσταση *Golfw! director's cut*, τόσο στα βίντεο που προβάλλονται και το συμπεριλαμβάνουν, όσο και στη σκηνή που αναπαριστάται με ένα ψεύτικο πουλί. Το μαύρο πουλί στηρίζεται σε ένα κοντάρι που κρατά ο κομπέρ-Κακάλας και το εμφανίζει στην πρώτη συνάντηση Τάσου-Γκόλφως, όπου η Γκόλφω τρομάζει από τον «αετό» και ο Τάσος τη γλιτώνει σκοτώνοντας το ζώο. Πρόκειται για ένα σχόλιο που αναφέρεται ταυτόχρονα στην παλληκαριά του Τάσου, την κακοτυχία που προμηνύεται για τη σχέση τους, αλλά και τη χρήση των κούκλο-πουλιών στις παραστάσεις του θεάτρου του Ήλιου της Agiane Mouchkine, όπως εξηγεί και ο ίδιος ο Κακάλας, που δεν αφήνει τίποτα ασχολίαστο και χωρίς κριτική. Αντίστοιχη κούκλα-πουλί χρησιμοποιεί και όταν η Γκόλφω ονειροπολεί σαν κοριτσόπουλο χτυπημένο από έρωτα και ο Κακάλας βάζει μια πεταλούδα στο δάχτυλό της, ενώ στο βίντεο προβάλλονται πεταλούδες, αυτή τη φορά προβάλλοντας μια όμορφη εικόνα της φύσης.

Η ηθοποιός Έλενα Μαυρίδου που υποδύεται τη Γκόλφω, φορά μαύρα φτερά και παρουσιάζεται σαν μια ευαίσθητη πεταλούδα που προδόθηκε από τους ισχυρότερους. Μερικές φορές στο έργο του Περεσιάδη οι αναφορές στα ζώα γίνονται για να παραλληλιστεί η υπεροχή των δυνατότερων ζώων έναντι των πιο μικρών κι αδύναμων, αφού στη φύση νικάει ο ισχυρός. Η μάχη στο βασίλειο των ζώων περιλαμβάνει, βέβαια, όλα τα ζώα. Η Γκόλφω λέει στο τέλος του έργου ότι θα φύγει μακριά από τα απειλητικά ζώα, «εκεί που όρνια δε γυρνούν, δεν κυνηγούν γεράκια, ξεφτέρια δεν αρπάζουνε και λύκοι δεν ουρλιώνται», (Δ'ζ').⁶⁰ Στο αδύναμο στρατόπεδο συγκαταλέγονται τα πουλιά⁶¹, τα πρόβατα⁶², τα κατσίκια⁶³

⁵⁸ «Τι κάνει το πουλάκι σαν χάσει το ταιράκι του; Το βάνει στο κελάδι, και τρέχει εδώ και πάει εκεί, πετάει στις βρυσούλες, εκεί που πέταγαν μαζί κι αντάμα ελουζόνταν, κι ώσπου να το βρ' ανάπαψη δεν έχει, όλο γυρίζει. [...] Ξακλούθα, απηδονολάλητη, κελάδησε, γαλιάντρα, κουβέντιασέ μου Γκόλφω μου... ποτέ ποτέ μην πάψεις». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 20 και 21 αντίστοιχα.

⁵⁹ «Σαν του κοράκου το φτερό η στρίγγλα να μαυρίσει». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 75.

⁶⁰ Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 83.

⁶¹ «Μα έλα, έλα, φτάνει πια, τι η καρδιά μου τρέμει σαν το πουλάκι στον αίτου τα νύχια». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 50. Εκτός από αδύναμα τα

πουλιά θεωρούνται και λιγότερο έξυπνα, όπως λέει ο Τάσος, στο τέλος του έργου, όταν πηγαίνει να συναντήσει τη Γκόλφω και νιώθει ντροπισμένος για τη λανθασμένη απόφαση που πήρε: «Και πάλι πίσω έρχομαι, πουλάκι πλανεμένο, στα πρώτα τα λημέρια μου, στο πρώτο το κλαδί μου, στη φουντωτή τριανταφυλλιά, π' απάνω στα κλωνιά της, τόσες φορές ξεπόστασα τα φτωχικά φτερά μου». *Ο.π.*, σ. 99.

⁶² «Χαϊμένο είμαι πρόβατο μέσα σε ξένη στάνη και σαν χαϊμένο με σκουρνάν, με δώχνουνε, με σπράχνουν». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 82.

⁶³ «Οξ' από δω, τι σ' έσχισα σαν λύκος το κατσίκι». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 80.

και τα αρνιά⁶⁴, ενώ στο στρατόπεδο των ισχυρών συμπεριλαμβάνονται οι αετοί⁶⁵, τα γεράκια⁶⁶, τα φίδια –ειδικά οι οχιές, οι λύκοι⁶⁷ και τα αγρίμια. Συνήθως, τα φίδια χρησιμοποιούνται για να τονιστεί η απειλητική τους διάθεση, όπως όταν η Γκόλφω αποκαλεί φίδι τον Τάσο (Β'θ)⁶⁸ ή όταν παρακάτω αυτοαποκαλείται οχιά που θα κάνει κακό στον τσέλιγκα που της προξενεύει τον Κίτσο (Γ'β')⁶⁹ και όταν ο Θανασούλας αποκαλεί οχιά τον Τάσο επειδή δεν αλλάζει γνώμη (Γ'θ').⁷⁰

Στην παράσταση του Καραθάνου, η Σταυρούλα εμφανιζόταν ως αρκούδα, σε μια κυριολεκτική «ζωοποίηση» που ξεπερνούσε τις λεκτικές παρομοιώσεις με ζώα που χρησιμοποιεί ο Περεσιάδης στο έργο του. Η προσθήκη αυτή, αποτελούσε ένα χαρακτηριστικό σχόλιο του σκηνοθέτη πάνω στη συγκεκριμένη φιγούρα που την απεικόνιζε ως χοντρό, λαίμαργο, αντιπαθητικό και πλαδαρό πλάσμα, με ζωώδη ένστικτα, χωρίς ευγένεια και σβελτάδα, αλλά και γνήσιο αρπακτικό που θέλει να πάρει τον Τάσο από τη Γκόλφω. Αυτή η μεταμοντέρνα προσθήκη σχολιάστηκε αρνητικά από τους κριτικούς, καθώς δεν έδενε ιδιαίτερα αρμονικά με το συνολικό ύφος της παράστασης.⁷¹ Στην παράσταση, βέβαια, εμφανίζονταν κι άλλα αρχοντόπουλα ως αρκούδες-αρπακτικά: δυο αρκούδες που έπαιζαν μουσική στο γάμο της Σταυρούλας και άλλες δυο στην αρχή του έργου, ενδεχομένως ο Κίτσος και η Σταυρούλα, που παρακολουθούσαν τη συνάντηση του Τάσου και της Γκόλφως στο βουνό, λίγο πριν εμφανιστούν οι Άγγλοι τουρίστες που αναζητούσαν το δρόμο για το Μαυρονέρι.

Η σκηνή της άφιξης των Άγγλων περιηγητών αποτελεί μια σπουδαία αναφορά στο έργο του Περεσιάδη, καθώς αποτελεί τον αντίποδα της φύσης, της βουκολικής ζωής και της αγνότητας. Οι ταξιδιώτες, που ο συγγραφέας αφήνει να εννοηθεί ότι πρόκειται για αρχαιοκάπηλους, είναι ξένοι στον τόπο και «πολιτισμένοι», αφού έρχονται από το άστυ και δεν είναι χωριάτες. Και στις δυο πα-

⁶⁴ «Η Γκόλφω, Κίτσο, έκαμε σαν όλα τα κορίτσια! Όντας οι νιοι τους πρωτολέν τα λόγια της αγάτης, γίνοντ' ανήμερα θεριά, σε βάνουν στο βρισίδι... Μα στα στερνά γίνοντ' αρνιά, σαν λάδι μαλακώνουν». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 29. Κι όταν ο Τάσος διστάζει να απαρνηθεί τη Γκόλφω λέει: «πώς να ξεχάσω, Πιάνο μου, τόσων χρόνων αγάπη, [...] σαν το αρνάκι άκακι κι αγνή σαν αγγελούδι;» *Ό.π.*, σ. 46. Τέλος, η Γκόλφω λέει: «(είμαι) αρνάκι μες στους λύκους». *Ό.π.*, σ. 82.

⁶⁵ «Μα έλα, έλα, φτάνει πια, τι η καρδιά μου τρέμει σαν το πουλάκι στου αίτου τα νύχια». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 50.

⁶⁶ «[...] πουλάκι στα γεράκια». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 82.

⁶⁷ «Τι θέλει δω που έρχεται εκείνο το αγρίμι; Σύρε γοργά για να του ειπείς, εδώ για να μην έρθει τι θε να γίνω λύκαινα και θε να τον ξεσκίσω». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 54.

⁶⁸ «Πιατί με βλέπεις άγρια, σάμπως να είσαι φίδι έτοιμο απάνω μ' να χυθεί;» Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 50.

⁶⁹ «Ο τσέλιγκας θε να 'ρθει; [...] Οχιά θα γίνω δίγλωσση και θα τον φαρμακώσω!» Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 54.

⁷⁰ «Πικρή οχιά! Πικρό μαχαίρι να σε φάει». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 71.

⁷¹ Ο Ιωαννίδης σχολιάζει ότι «κάποια ευρημάτα, όπως η αρκούδα της Σταυρούλας ή η αστυνομική ταυτότητα του Τάσου, γείωναν τον μαύρο λυρισμό στα απόνερα του μεταμοντερνισμού». Βλ. Ιωαννίδης, «Αντί για φουστάνελα, εξπρεσιονισμός βαρύς και σέρπικος». Αντίστοιχη είναι και η κριτική του Παπαστάθης: «ο σκηνοθέτης συχνά υποκύπτει στη μεταμοντέρνα λογική, που πιστεύει πως δεν υπάρχει όριο, πως κάθε ερμηνεία είναι νόμιμη, ακόμη και η προφανέστατη παραχάραξη που λέει πως π.χ. ο Τσέλιγκας στην “Γκόλφω” είναι ένα γελοίο σύγχρονο πρόσωπο και η κόρη του η Σταυρούλα είναι μια αρκούδα με το τομάρι της!». Βλ. Παπαστάθης, «Το παλιό και το καινούργιο στο θέατρο».

ραστάσεις, του Κακάλα και του Καραθάνου, ο Άγγλος στην πρώτη παράσταση και οι Άγγλοι με το χάρτη και τις φωτογραφικές μηχανές στη δεύτερη, εμφανίζονται καλοντυμένοι, με ακριβιά ρούχα και ζητούν από τον Τάσο να τους δείξει το δρόμο για το Μαυρονέρι και να τους περάσει απέναντι έναντι μεγάλης χρηματικής αμοιβής, ιδιαίτερα αφού διακινδύνευσε τη ζωή του για να τους σώσει. Είναι η μοιραία στιγμή που ο Τάσος παίρνει πολλά χρήματα στα χέρια του για πρώτη φορά, γεγονός που θα προκαλέσει τη μεταστροφή του από το συναίσθημα στην ψυχρή λογική. Εδώ, ο Τάσος έμμεσα γίνεται συνεργός στην καταστροφή της φύσης, αφού βοηθάει τους αρχαιοκάπηλους και το έργο προβάλλει τον τρόπο με τον οποίο φθίνουν τα ήθη και τα αισθήματα των ανθρώπων μπροστά στο κέρδος. Οι Άγγλοι αντιπροσωπεύουν τη σύγχρονη αστική ζωή και παρέχουν υλικές απολαύσεις στον Τάσο, μεταφέροντας τις συνήθειες της πόλης και δίνοντας την ψευδαίσθηση ότι το χρήμα κάνει τους ανθρώπους ισχυρότερους.

Αντίθετα, η Γκόλφω, παρά τη φτώχεια της, αισθάνεται πλούσια επειδή γι' αυτήν δεν έχουν σημασία τα χρήματα, αφού η φύση ισοδυναμεί με όλο τον πλούτο του κόσμου, κι αμέσως απορρίπτει τον έρωτα του Κίτσου (Α'θ').⁷² Εκείνος, όμως, δεν το βάζει κάτω, όχι μόνο εξαιτίας της αγάπης του, αλλά και από ταξικό πείσμα. Ο Μιχάλης Γ. Μερακλής επισημαίνει ότι «η φτώχεια, ως κυρίαρχη κοινωνική παράμετρος τότε στον τόπο μας, κρυφά-φανερά δίνει τον τόνο σ' ολόκληρο το έργο. Το πλουσιόπαιδο, ο Κίτσος κάνει την πρόταση στη Γκόλφω, του απαντάει πως είναι φτωχή, από «άσχημη γενιά» – ένας προσδιορισμός της γενιάς της πολυσημάντος, αφού το χρήμα έχει, στο πλέγμα των κοινωνικών συμβάσεων, τη δύναμη να κάνει και τον άσχημο όμορφο, και αντιστρόφως».⁷³ Αυτή την ανισότητα και ανομοιότητα των ανθρώπων προβάλλει ο Περεσιάδης μέσα από τη *Γκόλφω*. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο κοινωνικής ιεραρχίας εγκλωβίζεται ο Τάσος, όταν ο αρχισέλιγκας του προτείνει να αλλάξει ζωή και να αποκτήσει πλούτη. Η Ευανθία Ε. Στιβανάκη συμπεραίνει ότι ο έρωτας κλονίζεται «όταν οι κοινωνικές συμβάσεις πιέζουν και ο περίγυρος εξαγοράζει».⁷⁴ Να επισημανθεί ότι το 1894, που πρωτοπαίζεται η *Γκόλφω* στην Αθήνα, είναι μια χρονιά πυκνή σε γεγονότα· χρονιά που αρχίζει λίγες μόλις μέρες μετά το «δυστυχώς επτωχέυσαμεν» (10 Δεκεμβρίου 1893) του Χαρίλαου Τρικούπη.⁷⁵ Όλο το έργο διανθίζεται από ανα-

⁷² «Έχω βασίλειο την ερμιά, για χώρες μου τους λόγγους, για κόσμο έχω τα πουλιά, τ' αηδόνια μουσική μου». Περεσιάδης, *Γκόλφω*, σ. 31.

⁷³ Μιχάλης Γ. Μερακλής, «Μια ζωή *Γκόλφω*», *Περεσιάδεια 2004: με αφορμή τα 150 χρόνια από τη γέννηση του Σπυριδώνος Περεσιάδη*, Πολιτιστικός Σύλλογος «Αναγέννηση» Ακράτας, σ. 37-38.

⁷⁴ Ευανθία Ε. Στιβανάκη, «Η επικαιρότητα της *Γκόλφως*», *ό.π.*, σ. 25-26.

⁷⁵ Για περισσότερα βλ. Κατσιώτη, «Η “τύχη” της *Γκόλφως*», σ. 191-192. Επίσης, στην εισαγωγή της Μαρίας Πορτολομαίου-Λάζου στο έργο του Περεσιάδη αναφέρεται: «ο Περεσιάδης, βέβαια,

δε γράφει κοινωνικό ή ιστορικό, πόσο μάλλον πολιτικό έργο, αλλά ένα έργο για τον έρωτα και την προδοσία σ' ένα αγροτικό τοπίο το οποίο γνωρίζει καλά, και όπου ζουν τσελιγκάδες και βοσκοί. Ίσως αυτό το ειδυλλιακό περιβάλλον να του φαινόταν πιο ενδιαφέρον, ως περιβάλλον χώρος ενός δραματικού ειδυλλίου, από το χώρο των κτημάτων των σταφιδοκαλλιερητών στους οποίους, εκείνο τον καιρό, άρχιζε να διαφαινεται. Γράφει ο Μιχάλης Μερακλής, αναφερόμενος στους τσιφλικάδες, στο βιβλίο του “Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση”, στο κεφάλαιο με τον τίτλο “Ευρύτερες ομάδες”: Ο τσιφλικάς από τη μια μεριά και οι καλλιερητές

φορές στη φύση, αν και η απομάκρυνση από αυτήν και η προδοσία της είναι που οδηγεί τον ήρωα στη συντριβή του.

Στην παράσταση του Καραθάνου, μετά τη σκηνή του χωρισμού της Γκόλφως από τον Τάσο και την κατάρα που του δίνει, παρουσιαζόταν στη σκηνή ένας κένταυρος που ερχόταν για να πάρει τη συντετριμμένη Γκόλφω. Σε συνδυασμό με τις ακραίες καιρικές συνθήκες που περιγράφονται, η παρουσία του κενταύρου παραπέμπει στην παντοδυναμία της φύσης και των απρόβλεπτων φαινομένων της. Ο κένταυρος έρχεται μετά την καταιγίδα για να παρηγορήσει τη Γκόλφω, την παίρνει μαζί του κι εκείνη τον αγκαλιάζει θερμά και παραδίνεται στην αγκαλιά του. Οι κένταυροι στην ελληνική μυθολογία συνδέονται με το υπερφυσικό στοιχείο. Εδώ, η Γκόλφω παραδίδεται στην αγκαλιά του σαν να παραδίδεται στη φύση. Τα δυο πρόσωπα του έργου έχουν ξεκαθαρίσει τη θέση τους: ο Τάσος επέλεξε να απαρνηθεί τη φύση για το χρήμα, ενώ η Γκόλφω παραμένει πιστή στη φύση και στα αγνά της αισθήματα για τον Τάσο.

Οι σύγχρονες αναγωγές της *Γκόλφως* από τους δυο θιάσους

Οι δυο παραστάσεις έκαναν αναγωγή στην Ελλάδα που χάθηκε. Η προδοσία του Τάσου με κίνητρο το χρήμα, αντικατοπτρίζει την απεμπόληση των αξιών που είχαμε ως άνθρωποι και την απώλεια της επαφής μας με τη φυσική ζωή εξαιτίας του υλικού πλούτου. Αυτή την παράμετρο τόνιζε ιδιαίτερα η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, μεταφέροντας στο θεατή τη νοσταλγία για όλα όσα χάθηκαν. Ο Ιωαννίδης σημειώνει: «κάποια στιγμή η Γκόλφω του (Καραθάνου) έφτασε να μιλάει μέσα από την ιστορία της για την εθνική μας πορεία. [...] Από την αθώα αλλά αφελή και συναισθηματική σχέση, στην κυνική παραδοχή του υλικού πλούτου. Και τώρα πια, στην ανάγκη επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας... Ποιός αμφιβάλει πως η κεντρική σκηνή της παράστασης –το παραλογισμένο τοάμικο που χορεύουν στο γαμήλιο γλέντι οι θαμώνες, με το φύσημα του θανάτου στο μέτωπό τους– δεν απευθύνεται στο σήμερα; Και μήπως δεν είναι πάλι η ίδια εκείνη Γκόλφω που θέλει να διακόψει τον παρανοϊκό χορό της μοιραίας ευμάρειας, για να μας μιλήσει πάλι για κάτι χαμένο και ακριβό;»⁷⁶ Τον παραλογισμό της ευμάρειας και την παρακμή πρόβαλλε με καυστικό τρόπο η *Γκόλφω* του Κακάλα, στην οποία συχνά χρησιμοποιήθηκαν σαρκαστικές αναφορές στην επικαιρότητα, όπως λ.χ. η εμφάνιση της Σταυρούλας με ψηλοτάκουνα ως θύμα της μόδας που περπατά πάνω σε ένα πατάρι-πασαρέλα, η εμφάνιση του Ζήση με μαύρη καπαρντίνα με αστραφτερά κουμπιά και επώνυμη τσάντα Louis Vuitton, η αντικατάσταση της φουστάνελας που φορούσε ο Τάσος στην αρχή

της γης από την άλλη, οι κολίγοι, θα αποτελέσουν ίσως και στην ιστορία του τόπου μας, το πρώτο σχήμα αντιθέσεων που μπορούμε να τις πούμε καθαρά ταξικές αντιθέσεις». Βλ. Περεσιάδης, *Γκόλφω*, σ. 12-13.

⁷⁶ Ιωαννίδης, «Γκόλφω: καθρέφτης της εθνικής μας πορείας».

του έργου με παντελόνι, σακάκι-φράκο και λουλούδι στο πέτο, όταν αραβωνιάζεται τη Σταυρούλα καθώς και η εμφάνιση μιας τραγουδίστριας από «σκυλάδικο» στο γάμο του ζευγαριού, και, τέλος, η μάσκα του Λάκη Λαζόπουλου ως δημοφιλής TV persona.

Και οι δυο σκηνοθέτες στις συνεντεύξεις τους δήλωσαν ότι με τις παραστάσεις της *Γκόλφως* πενθούν για την Ελλάδα: ο Καραθάνος ντύνει την παράσταση στα μαύρα, γιατί κηδεύει την ομορφιά της ελληνικής κουλτούρας που χάθηκε,⁷⁷ και ο Κακάλας παρουσιάζει μια γκόθικ εκδοχή, γιατί κηδεύει την ελπίδα που είχε ότι η Ελλάδα θα μπορούσε να ανακτήσει και πάλι το χαμένο έδαφος.⁷⁸

Αξίζει εδώ να επισημανθεί μια λεπτή διαφορά: ο Καραθάνος δε διατηρεί το τέλος του Περσειάδη με την αυτοκτονία του Τάσου, αλλά βάζει τη δηλητηριασμένη Γκόλφω να ζητά απεγνωσμένα τη βοήθεια του και τον υπόλοιπο θίασο να τον παρακινεί να τρέξει, φωνάζοντας με αγωνία «τρέξε Τάσο». Τότε, ο Τάσος στρεφόταν πίσω και έφευγε για να προλάβει να σώσει την ετοιμοθάνατη Γκόλφω-Ελλάδα, ενώ οι φωνές συνέχιζαν να ακούγονται.⁷⁹

Στην παράσταση του Κακάλα, αντίθετα, δεν υπάρχει πλέον σωτηρία, καθώς η Γκόλφω-Ελλάδα δηλητηριάστηκε και ο Τάσος γνωρίζει ότι δεν υπάρχει αντίδοτο. Μετά την αυτοκτονία του με το σπαθί, προβάλλεται σε βίντεο η ελληνική σημαία να κυματίζει, όντας, όμως, φθαρμένη και κουρελιασμένη, ενώ ακούγεται ο εθνικός ύμνος. Η σημαία-σύμβολο είχε εμφανιστεί στην αρχή του έργου αιματοβαμμένη στα χέρια της Γκόλφως, η οποία προσπαθούσε να την καθαρίσει, αλλά μάταια, γιατί οι λεκέδες της δεν έβγαιναν. Μετά τον εθνικό ύμνο, η παράσταση τελειώνει με το σήμα της ΕΡΤ και το παλιό ηχητικό βουκολικό σήμα. Το τέλος της παράστασης αφήνει το στίγμα μιας δημοκρατίας που πλέον δεν εκπέμπει.

Συμπεράσματα

Οι δυο παραστάσεις διέφεραν αισθητά, καθώς η *Γκόλφω* του Κακάλα ήταν μια ευφυής, σαρκαστική, μεταμοντέρνα εκδοχή, η οποία χειρίστηκε με μαεστρία τους κώδικες του ανοίκειου με τις μάσκες manga και τη χρήση anime, πετυχαίνο-

⁷⁷ Βλ. Μυρτώ Λοβέρδου, «Η “Γκόλφω” αγαπούσε πάντα το Rex», εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής*, αρ. φ. 16286, 3 Μαρτίου 2013· Νίκος Καραθάνος, «Πού πα’ ρε Καραθάνο;», π. *Εφ* (Φεστιβάλ Αθηνών), τ. 36, 24 Ιουλίου 2013· Έφη Μαρίνου, «Η δική μου *Γκόλφω* φοράει μαύρα», εφημ. *Εφημερίδα των συντακτών*, αρ. φ. 95, 2 Μαρτίου 2013.

⁷⁸ Βλ. Μάνια Ζούση, «συνέντευξη του Σίμου Κακάλα: “Η *Γκόλφω* είναι η εθνική μας τραγωδία”», εφημ. *Η αυγή*, 7-9-2014· Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Η έβδομη “Γκόλφω” του Κακάλα», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 9-9-2014· Σωτήρης Ζήκος, «συνέντευξη του Σίμου Κακάλα “Οι άνθρω-

ποι στρέφονται στο θέατρο και έχουμε ευθύνη να τους δώσουμε τον καλύτερο εαυτό μας”», στον ιστότοπο: <http://culture.thessaloniki-portal.gr/2013/12/simos-kakalas>.

⁷⁹ Η επιλογή αυτή προκάλεσε συζητήσεις στους κριτικούς, που απέρριψαν το αίτημα για επιστροφή στο ωραιοποιημένο παρελθόν, το οποίο έχει, αναμφισβήτητα, παρέλθει. Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Τι είναι η πατρίδα μας;», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, αρ. φ. 1806, 26 Οκτωβρίου 2013 και Πατσαλίδης, «Η *Γκόλφω* της φαντασίας και η Νόρα της καθημερινότητας», εφημ. *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 26 Οκτωβρίου 2013.

ντας να ανανεώσει το φθαρμένο βουκολικό δράμα και να το κάνει να συνομιλήσει με το παρόν, ενώ η *Γκόλφω* του Καραθάνου ήταν μια ευαίσθητη, λυρική, εξπρεσιονιστική παράσταση, η οποία μέσα από το χιούμορ, τον ποιητικό λόγο και την αλήθεια των συναισθημάτων των προσώπων, κατόρθωσε να δώσει πνοή στο ρομαντικό μελόδραμα και να μεταδώσει το διαχρονικό μήνυμα της αγάπης.

Και στις δυο παραστάσεις οι σκηνοθέτες αποφεύγουν την απεικόνιση του βουκολικού κόσμου, είτε, στην περίπτωση του Κακάλα, μετατοπίζοντας το χώρο του έργου από το αγροτικό τοπίο στη σύγχρονη πόλη, η οποία προβάλλεται σε *video*, είτε, στην περίπτωση του Καραθάνου, αποδίδοντας το φυσικό τοπίο σε μαύρο χρώμα με σκηνικά που περιλαμβάνουν μαύρα πουφ και μαύρα δέντρα, για τα βουνά του Χέλμου και τα δάση του, αντίστοιχα, ενώ από τα μεγάφωνα ακούγεται το κελάρυσμα του νερού. Με χιουμοριστική διάθεση χρησιμοποιείται το ζωικό βασίλειο, με δυο κούκλες-ζώα, μια πεταλούδα κι έναν αετό (ως μαρότες με μακρύ κοντάρι) στην παράσταση *Golfw! director's cut*, ως σχόλιο για τη χρήση των πουλιών στις παραστάσεις της Μπουτσκίνα και με την εμφάνιση της Σταυρούλας ως αρκούδα, εν είδει χαρακτηρισολογικού σχολίου από τον Καραθάνο. Σε συμβολικό επίπεδο λειτουργούν οι δυο άλλες αναφορές στη φύση, με τα μαύρα φτερά της Γκόλφως, στην παράσταση του Κακάλα, που προβάλλουν μια μεταμοντέρνα εικόνα της Γκόλφως ως αδύναμο πλάσμα, και με τον Κένταυρο, στην παράσταση του Καραθάνου, ως μυθικό πλάσμα που έρχεται για να παρηγορήσει τη Γκόλφω.

Συμπερασματικά, τα ηλιόλουστα χρωματιστά βροσκοτόπια και η φυσική ζωή δεν υπάρχουν πια στη *Γκόλφω* και τη θέση τους πήρε το σκοτεινό μαύρο και πνιγηρό τοπίο. Αυτό το τοπίο ανήκει στη σύγχρονη Ελλάδα του 21ου αιώνα, καθώς ο Καραθάνος και ο Κακάλας «κήδεψαν» την Ελλάδα του παρελθόντος, με νοσταλγική διάθεση ο πρώτος και με πιο ανανεωτική ματιά ο δεύτερος. Οι δυο πολύ επιτυχημένες παραστάσεις κατέθεσαν εύστοχους αναστοχασμούς πάνω στην παράδοση και άφησαν το δικό τους στίγμα στην πορεία των σκηνικών αναζητήσεων της *Γκόλφως*, θέτοντάς τις υπό νέο πρίσμα. Το τέλος που δίνουν οι δυο σκηνοθέτες αντικατοπτρίζει τη διαφορετική οπτική που έχουν απέναντι στη *Γκόλφω*: η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου κηδεύει τη *Γκόλφω* που ελπίζει κάποτε να αναστήσει, ενώ η ομάδα «Χώρος» κηδεύει τη *Γκόλφω* που γνωρίζει ότι χάθηκε οριστικά. Στην πρώτη παράσταση, επιβιώνει η συλλογική μνήμη για μια χαμένη ταυτότητα, ενώ στη δεύτερη, έχει θαφτεί και καταστραφεί ολοσχερώς από τον καπιταλισμό, την τεχνική εξέλιξη, την παγκοσμιοποίηση και την καθολική παρακμή. Ο χρόνος θα δείξει αν πρόκειται συνάμα για το «τέλος» της σκηνικής *Γκόλφως* ή για μια «νέα αρχή».

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΕΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ/ΣΚΗΝΕΣ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ. ΣΚΙΑΓΡΑΦΗΣΗ ΜΙΑΣ ΘΕΑΤΡΟΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

«Seit ein Gespräch wir sind»
Friedrich Hölderlin: *Friedensfeier*

Δύο τεμνόμενοι χώροι, δύο συμπληρωματικές ενέργειες. Οι φιλοσοφίες της σκηνης στον πληθυντικό, διότι δεν υπάρχει πλέον μία φιλοσοφία του θεάτρου που αναρωτιέται εάν το θέατρο είναι εφαρμοσμένη λογοτεχνία ή αυτόνομη τέχνη, εάν μπορεί να αναπαραγάγει τον πραγματικό κόσμο, να διορθώσει τα ήθη των ανθρώπων, εάν η μεταμόρφωση των ηθοποιών συνεπάγεται και τη μετουσίωσή τους. Παράλληλα μιλούμε για σκηνές της φιλοσοφίας διότι ουδέποτε η φιλοσοφία εμφανίστηκε σε μία μόνο σκηνή, ακόμα και όταν επρόκειτο για το ίδιο εννοιολογικό ή ιδεολογικό σύστημα ακόμα και του ίδιου φιλοσόφου. Η τομή των δύο χώρων, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον στον δυτικό πολιτισμό, δεν είναι φαινόμενο του όψιμου εικοστού αιώνα. Το θέατρο και η φιλοσοφία έχουν κοινές ρίζες στο ίδιο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο, μαζί με τη σύλληψη του δημοκρατικού πολιτεύματος. Η διάκριση και η υπόδυση ενός ρόλου, ο στοχασμός και η ανοικτή διαβούλευση για το κοινό συμφέρον της πόλεως έχουν κοινό παρονομαστή τον διάλογο (σε όλες του τις διαστάσεις). Ο διάλογος αρχίζει να υπάρχει από τη στιγμή που συνειδητοποιείται η έλλειψη βεβαιότητας για τις ανθρώπινες σχέσεις, τα κοινωνικά θεμέλια¹ και τη δύναμη του ατομικού λόγου.² Η άποψη ότι η ελληνική φιλοσοφία φτάνει στο απόγειό της τη στιγμή εξάντλησης του θεάτρου³ είναι ανακριβής και παραπλανητική. Ανακριβής, καθώς αποσιωπά τη σπουδαιότητα των Ιώνων και προσωκρατικών φιλοσόφων, αλλά και των δραματικών ποιητών του 4ου αιώνα π.Χ. (όπως λ.χ. ο Θεοδέκτης που διετέλεσε και μαθητής τόσο του Πλάτωνα, όσο και του Αριστοτέλη, ο Αστυδάμας, πατήρ και υιός, ο Χαιρήμων κ.ά.) και παραπλανητική επειδή συδαυλίζει την άστοχη πεποίθηση ότι η φιλοσοφία βρισκόταν εξαρχής σε ριζική διαμάχη με το θέατρο

¹ Chantal Mouffe, *The Return of the Political*, Verso, London & New York 1993, σ. 115. Για τον τριπλό πυρήνα δημοκρατία-φιλοσοφία-θέατρο βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Θεατρικές και πολιτικές σκηνές. Στοιχεία για έναν πολιτικό προσδιορισμό της θεατρικής σχέσης», στο *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, (σ. 193-218), σ. 198 κ. εξ. και «Πολιτική και θεατρική φαντασία. Οι φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Καστοριάδη στην αττική τραγωδία», στο βιβλίο του *Φαντάσματα*

του θεάτρου. *Σκηνές της θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 39-79.

² Αυτή η έλλειψη βεβαιότητας ελλοχεύει και στην αριστοτελική κάθαρση και στον φιλοσοφικό στοχασμό. Ο Aldo Tassi στο άρθρο του «Philosophy and Theatre: An Essay on Catharsis and Contemplation», *International Philosophical Quarterly* 35:4, 1995, σ. 469-481, συνυφαίνει τις δύο έννοιες.

³ Βλ. λ.χ. Denis Guénoun, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé, Belfort 1998, σ. 124.

(αποπομπή των ποιητών από την πλατωνική πολιτεία, αριστοφανικές αιχμές στο πρόσωπο του Σωκράτη κ.ο.κ.). Όπως όμως υποστηρίζεται από τη συνεχώς διογκούμενη σύγχρονη βιβλιογραφία, ακόμα και ο Πλάτων δεν μπορεί να θεωρηθεί ασυζητητί ένας εχθρός του θεάτρου. Ο φιλόσοφος, ο οποίος έδωσε με την *Πολιτεία* του την πρώτη πολιτική φιλοσοφία και ταυτόχρονα την πρώτη φιλοσοφία της τέχνης (ιδίως της τραγωδίας),⁴ ήθελε εξ αρχής και ο ίδιος να γίνει δραματικός ποιητής και στη συνέχεια, μετά τη μαθητεία του στον Σωκράτη, έθεσε ως έναν από τους στόχους του την αναπαράσταση με δραματικό τρόπο της ζωής και της σκέψης του μεγάλου δασκάλου. Αξίζει να υπενθυμίσουμε εδώ ότι ο «δραματικός τρόπος» της πλατωνικής γλώσσας και σκέψης δεν αποτελεί απλώς μια λεπτή μεταμφίεση της φιλοσοφικής πραγματείας,⁵ ούτε περιορίζεται στον λειτουργικό (και βεβαίως, ουσιαστικό) ρόλο της γεφύρωσης της αφαιρετικής επιχειρηματολογίας με την εμπειρία της καθημερινής ζωής,⁶ αλλά δημιουργεί τρόπον τινά ένα σιωπηλό δράμα, καθώς συνδέεται μάλλον με το περιεχόμενο της πλατωνικής σκέψης. Η σκέψη αυτή εκδιπλώνεται μέσω θεατρικών σκηνών και, ως εκ τούτου, δεν αναπτύσσεται σε μια μονοδρομική κατεύθυνση, αλλά σε ένα ενδιαφέρον συνοριακό τοπίο, σε μία οριακή διαλογική-συζητητική περιοχή μεταξύ του θεάτρου και της φιλοσοφίας, ακριβέστερα των διαλογικών πρακτικών των φιλοσόφων και των θιασωτών του Θέσπη.⁷ Τα πλατωνικά κείμενα, ιδίως δε η *Πολιτεία*, ο *Φαίδων*,⁸ το *Συμπόσιο* και οι *Νόμοι* αποδεικνύουν ότι ο συγγραφέας τους δεν ήταν ορκισμένος εχθρός του θεάτρου, αλλά μάλλον ένας διάδοχος

⁴ Jacques Taminiaux, *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*, Millon, Grenoble 1995, σ. 7.

⁵ Αυτή η άποψη οδήγησε τον F.M. Cornford να εξαλείψει το διαλογικό στοιχείο από τη μετάφρασή του στον *Παρμενίδα* (F.M. Cornford: *Plato and Parmenides*, Routledge, London 1993).

⁶ Βλ. σχετικά Diskin Clay, *Platonic Questions: Dialogues with the Silent Philosopher*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, σ. 89 και Ruby Blondell, *The Play of Character in Plato's Dialogues*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 48 κ.εξ. Στη μελέτη του *Interpreting Plato: The Dialogues as Drama*, Rowman & Littlefield, Savage MD 1991, ο James A. Arieti θεωρεί ρητά τους πλατωνικούς διαλόγους ως δράματα, ενώ η Sarah Kofman, *Socrates: Fictions of a Philosopher*, Cornell University Press, Ithaca & London 1998, σ. 28, βρίσκει αναλογίες των σωκρατικών διαλόγων με το σατυρικό δράμα. Για τις έντονες σχέσεις των *Νόμων* με την τραγωδία βλ. Angelos Kargas, *The Truest Tragedy: A Study of Plato's Laws*, Minerva Press, London 1998, ενώ για το ίδιο πλατωνικό έργο ενδιαφέρουσες μελέτες συγκεντρώνονται στο A.-E. Peponi (ed.): *Performance and Culture in*

Plato's Laws, Cambridge University Press, Cambridge 2013. Στην ίδια ερμηνευτική κατεύθυνση κινούνται και οι μελέτες Jill Gordon, *Turning Toward Philosophy: Literary Device and Dramatic Structure in Plato's Dialogues*, Pennsylvania University Press, University Park 1999, κυρίως σ. 63-92 και M. Gifford, «Dramatic Dialectic in *Republic* Book 1», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 20, 2001, σ. 35-106. Βλ. επίσης William A. Johnson, «Dramatic Frame and Philosophic Idea in Plato», *The American Journal of Philology* 119:4, 1998, σ. 577-598· C. Emlin-Jones, «Dramatic Structure and Cultural Context in Plato's *Laches*», *The Classical Quarterly* 49/1 (1999), σ. 123-138.

⁷ Βλ. εν προκειμένω τις πολύ ενδιαφέρουσες αναλύσεις του Freddie Rokem στο βιβλίο του *Philosophers and Thespians. Thinking Performance*, Stanford University Press, California 2010, σ. 21-58.

⁸ Το έργο αυτό για τον Badiou συνιστά το απόλυτο τραγικό. Βλ. τη συνέντευξη που έδωσε στον Quentin Margne, «Théâtre et philosophie, un vieux couple antagoniste et complice», *Inferno magazine*, Avignon, juillet 2012, <http://inferno-magazine.com/tag/alain-badiou-theatre-et-philosophie>.

του Ευριπίδη,⁹ ένας «ριζικός αναμορφωτής» του δράματος, καθώς προσπάθησε να δημιουργήσει μια εναλλακτική δραματική φόρμα, τον σωκρατικό διάλογο ή για να χρησιμοποιήσω έναν μεταγενέστερο όρο του Levinas, μια «φιλοσοφία του διαλόγου»¹⁰: κείμενα που προβάλλουν τη θεατρικότητα του φιλοσοφικού λόγου (ακόμα και όταν στρέφονται εναντίον του θεάτρου), με ένα κυρίως δραματικό πρόσωπο, που συγκροτούν έναν λόγο διαλογικής διάρθρωσης συλλογισμών και «αγωνιστικής» διάταξης επιχειρημάτων, ο οποίος χρησιμοποιεί συχνά έννοιες δανεισμένες από τον κόσμο του θεάτρου, που προορίζεται να ακουστεί σε ένα μικρό σχετικά κοινό, χωρίς τα οπτικά χαρακτηριστικά του χορού και της σκηνογραφίας και που εισάγει μια νέα θεματική: τη φιλοσοφική ανησυχία για τον άνθρωπο και τη ζωή του.¹¹ Τα κείμενα αυτά επιπλέον είναι ίσως τα πρώτα φιλοσοφικά έργα όπου επιχειρείται μια οικειοποίηση θεατρικών πρακτικών εκ μέρους της φιλοσοφίας, (όπως αντιστρόφως οι θιασώτες του Θέσπη είχαν συχνά στο παρελθόν εφαρμόσει και συνέχισαν αργότερα να εφαρμόζουν φιλοσοφικά εργαλεία και τρόπους του σκέπτεσθαι στα έργα τους).¹²

Για τη διάκριση θεωρίας και φιλοσοφίας του θεάτρου

Πώς μπορούμε να διακρίνουμε τη φιλοσοφία από τη θεωρία του θεάτρου; Πρόκειται για μια δυσχερή διάκριση, δεδομένου ότι, όπως η φιλοσοφία, έτσι και η «θεωρία» πολύ συχνά αμφιβάλλει για τον ρόλο και τις προοπτικές της¹³ και ότι κάθε λόγος που αρθρώνεται σε ένα θεωρητικό σώμα συχνά προϋποθέτει κάποιες φιλοσοφικές προκείμενες από τις οποίες αναδύεται ή περιλαμβάνει στα συμπεράσματά του, ρητά ή υπόρρητα, μια φιλοσοφική αρχή (αξία, αξίωμα, παραδοχή) την οποία χρησιμοποιεί για να ενισχύσει τις θέσεις του. Πίσω από τη δομιστική ανθρωπολογία λ.χ. του Claude Levi-Strauss δεν μπορεί να κρυφτεί μια εδραία αντίδραση στην υπαρξιστική φιλοσοφία του Jean-Paul Sartre και, κατ' επέκταση, στη γαλλική φαινομενολογική σχολή. Από την άλλη μεριά, ποτέ η φιλοσοφία δεν παύει τον διάλογο με τους επιμέρους επιστημονικούς κλάδους και τον θεωρη-

⁹ Nikos G. Charalabopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, σ. 256.

¹⁰ Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, J. Vrin, Paris 2000, σ. 219.

¹¹ Martin Puchner, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2010, σ. 5. Πρβλ. εδώ και τις προσεκτικές παρατηρήσεις του Βάλτερ Πούχνερ στη βιβλιοκρισία του για τη διατριβή του Nikos G. Charalabopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 245.

¹² Freddie Rokem, *Philosophers and Thespians. Thinking Performance*, σ. 2.

¹³ Valentine Cunningham, *Reading After Theo-*

ry, Blackwell, Oxford 2002. Jean-Michel Rabaté, *The Future of Theory*, Blackwell, Oxford 2002. Terry Eagleton, *After Theory*, Basic Books, New York 2003 (ελλ. μετ. *Μετά τη θεωρία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007). Michael Payne-John Schad (eds), *life.after.theory*, Continuum, London-New York 2003. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 19-64. Mark Fortier, «The Function of Theory at the Present Time?», στο Megan Alrutz – Julia Listengarten – M. Van Duyn Wood (eds), *Playing With Theory in Theatre Practice*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke-New York 2012, σ. 19-32 και Michal Kobialka, «“There is a World Elsewhere”: The Endgame of Theory and Practice», *ό.π.*, σ. 43-54.

τικό λόγο που αυτοί αρθρώνουν. Σε τέτοιο σημείο μάλιστα ώστε ο θεωρητικός λόγος των κλάδων αυτών να συγγέεται συχνά με τη φιλοσοφική σκέψη. Αυτό έγινε ιδιαίτερα αισθητό μετά τα επιτεύγματα των ανθρωπιστικών επιστημών την περίοδο 1950-1970, όταν η φιλοσοφία μοιάζει να έχει διασκορπιστεί σε μια μακρά σειρά επιμέρους θεωριών ή «σχολών», τότε οριοθετημένων σε ξεχωριστά επιστημονικά πεδία και τότε ανεπτυγμένων σε πιο ανοικτές διεπιστημονικές περιοχές.¹⁴

Υπό το πρίσμα αυτό δεν προκαλεί μεγάλη έκπληξη το γεγονός ότι τα έργα των φιλοσόφων καταλαμβάνουν ένα μεγάλο μέρος όλων των εγχειριδίων θεωρίας του θεάτρου, αφετηρία των οποίων δεν είναι άλλη από την πλατωνική *Πολιτεία* και την αριστοτελική *Ποιητική*.¹⁵ Ωστόσο, όσο και αν είναι δυσχερής η διάκριση μεταξύ των δύο πεδίων, δεν είναι και χωρίς νόημα, καθώς μπορεί να δείξει το εύρος που αποκτά τις τελευταίες δεκαετίες ένα γνωστικό πεδίο το οποίο εθεωρείτο από πολλούς ξένο ως προς το θέατρο. Σε γενικές γραμμές λοιπόν η διάκριση αυτή θα μπορούσε να τεθεί ως εξής: η θεωρία του θεάτρου αποτελεί την πιο αφαιρετική βαθμίδα στην κλίμακα των θεατρικών μελετών, ακολουθούμενη από την ιστορία και την κριτική του θεάτρου, με τις οποίες σχηματίζει αυτό που έχω προτείνει ως *θεατρολογικό τρίγωνο*.¹⁶ Απεναντίας, η φιλοσοφία του θεάτρου βρίσκεται εκτός αυτής της κλίμακας, αλλά μπορεί να επιδράσει σε όλες τις βαθμίδες της. Η θεωρία του θεάτρου είναι αδιανόητη έξω από το θεατρολογικό τρίγωνο, καθώς αποτελεί συνάρτηση τόσο της ιστορίας, όσο και της κριτικής του θεάτρου. Αυτό σημαίνει ότι τα θεωρήματα, τα επιχειρήματα, οι αξιώσεις και οι παραδοχές της θεωρίας αντλούνται από την αστείρευτη δεξαμενή της ιστορίας και υφίστανται αδιάλειπτα τη δοκιμασία της κριτικής των παραστάσεων. Δεν ισχύει ακριβώς το ίδιο με τη φιλοσοφία του θεάτρου, η οποία ενδέχεται μεν να διαποτίζει κάθε σχέση του θεατρολογικού τριγώνου, ωστόσο δεν εγκλείεται σε αυτό, καθώς τα ερωτήματα που θέτει και τα ζητήματα με τα οποία καταπιάνεται (ένα περίγραμμα των οποίων θα προσπαθήσω να δώσω στη συνέχεια) όχι μόνο υπερβαίνουν τις σχέσεις αυτές, αλλά προσέτι αντλούνται από περιοχές πέραν του θεάτρου (ηθική, γνωσιολογία, πολιτική φιλοσοφία κ.τ.λ.). Εν κατακλείδι και κάπως σχηματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι όπως η θεωρία της μουσικής (λ.χ. οι συγχορδίες, οι τονικότητες) αποτελεί συστατικό στοιχείο της μουσικής τέ-

¹⁴ Patrice Pavis, «Philosophie et nouveau théâtre», *Critical Stages* 1 (2009) (<http://www.criticalstages.org/criticalstages/158>).

¹⁵ Βλ. λ.χ. Marvin Carlson, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca & London 1993· Marie-Claude Hubert, *Les grandes theories du théâtre*, Armand Colin, Paris 1998· Marie-Anne Charbonnier, *Esthétique du théâtre moderne*, Armand Colin, Paris 1998· Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Nathan, Paris 2000· Mark Fortier, *Theory/Theatre*.

An Introduction, Routledge, London & New York 2002. Είναι ενδεικτικό ότι ανάμεσα στους είκοσι εννέα μελετητές του θεάτρου που επέλεξε ο Auslander για να συντάξει τον *Οδηγό* του για τη θεωρία της performance οι δέκα οκτώ είναι ακραιφνώς φιλόσοφοι. Βλ. Philip Auslander, *Theory for Performance Studies. A Student's Guide*, London & New York 2008.

¹⁶ Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, σ. 404 κ.εξ.

χνης, έτσι και η θεωρία του θεάτρου είναι αδιαχώριστη από τη θεατρική τέχνη: τις δικές της εμπειρίες και γνώσεις, τα δικά της βιώματα συστηματοποιεί και υποβάλλει σε κριτική βιάσμο με σκοπό να επιστρέψει τα πορίσματά της στο θέατρο. Παράλληλα, όπως η φιλοσοφία της μουσικής (του Hegel επί παραδείγματι, του Schopenhauer ή του Adorno), έτσι και η φιλοσοφία του θεάτρου μπορεί να ασκεί ενίοτε τεράστια και μακροχρόνια επιρροή (η αριστοτελική *Ποιητική*, η καντιανή τρίτη *Κριτική*, η εγγελιανή *Αισθητική*), χωρίς όμως να εγκλείεται στην τέχνη την οποία επηρεάζει, γι' αυτό και τα συμπεράσματά της δεν αφορούν αποκλειστικά μόνο το θέατρο, αλλά πρωτίστως τον άνθρωπο και την περιπέτεια της ζωής του.

Ας προσπαθήσουμε να οριοθετήσουμε με αυστηρότητα αυτήν την περιοχή που εκτείνεται ανάμεσα σε αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε *θεατροφιλοσοφία* (η μελέτη της φιλοσοφίας μέσω του θεάτρου) και στη φιλοσοφία του θεάτρου (μελέτη του θεάτρου μέσω της φιλοσοφίας).¹⁷ Τι διαπιστώνουμε αμέσως; Ότι αναλαμβάνουμε ένα πολύ δύσκολο, σχεδόν απέραντο, εγχείρημα, αφού και μόνο η προσπάθεια περιγραφής της δυσκολίας αυτής πνίγει αμέσως κάθε ελπίδα πληρότητας. Πώς να διατρέξεις έστω και στοιχειωδώς όλη την ιστορία της φιλοσοφίας και συνάμα εκείνη του θεάτρου χωρίς να χαθείς και να απελπιστείς; Για τον λόγο αυτόν θα επιχειρηθεί η σκιαγράφηση ορισμένων μόνο πεδίων όπου θα μπορούσε να στραφεί η έρευνα των διατομών (intersections) και των αλληλεπιδράσεων μεταξύ θεάτρου και φιλοσοφίας, γνωρίζοντας ότι στη φάση αυτήν θα αρκестούμε αναγκαστικά σε υποθετικά περιγράμματα, καθώς η εμβάθυνση απαιτεί πολύ ευρύτερα χρονικά πλαίσια και πολλές εστιασμένες μελέτες που θα προετοιμάσουν το έδαφος για σφαιρικότερες πραγματείες. Θα πρέπει ίσως να έχουμε κατά νου, στην προσπάθειά μας, την παραδοχή του Brecht ότι «το μέλλον του θεάτρου είναι στη φιλοσοφία»,¹⁸ με τη σημαντική διευκρίνιση όμως ότι το φιλοσοφικό μέλλον του θεάτρου είναι συνυφασμένο με το θεατρικό μέλλον της φιλοσοφίας, που σημαίνει ότι μπορούμε να στηριχτούμε στη φιλοσοφική εγρήγορση για να περιορίσουμε την ενδεχόμενη θεατρική αυταρέσκεια και να αξιοποιήσουμε τη θεατρική ανοιχτότητα για να αμφισβητήσουμε την πιθανή φιλοσοφική έπαρση.¹⁹

1. Το πρώτο πεδίο περιλαμβάνει τις έρευνες της αισθητικής. Η αισθητική, παρά τις συχνές διαβεβαιώσεις ότι ως φιλοσοφία της τέχνης, στις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα παρουσιάζει μια «πρόωρη γήρανση»,²⁰ επανέρχεται στο προσκήνιο της σύγχρονης φιλοσοφίας και του προβληματισμού για την ουσία και τον ρόλο της τέχνης.²¹ Η φιλοσοφία του θεάτρου είναι αδιαχώριστη από

¹⁷ Θα πρότεινα τον όρο «θεατροφιλοσοφία» για να συστηγάσει και τα δύο αυτά ερευνητικά πεδία.

¹⁸ Bertold Brecht, «Dernière étape: “Edipe”», στο *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2000, σ. 209.

¹⁹ Πρβλ. Τη σχετική παρατήρηση του Guénoun, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, σ. 131.

²⁰ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, Paris 1997, σ. 9.

²¹ Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, σ. 6-7. Εντελώς ενδεικτικά βλ. Eliane Escoubas (dir.), *Phénoménologie et esthétique*, Encre marine, Paris 1998· Noël Carroll, *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, Routledge, London & New York 1999· Ruth Lorand, *Aesthetic Order. A Philosophy*

τη φιλοσοφία της τέχνης γενικά, καθώς μια εις βάθος κατανόηση του θεάτρου (ακόμα και εάν δεν υιοθετεί κανείς τη βαγνεριανή θεωρία για το θέατρο ως *gesamtkunstwerk*) προϋποθέτει και τον συσχετισμό του με τις άλλες τέχνες. Με την εδραίωση των μεταμαρξιστικών και μεταδομιστικών θεωριών, οι παραδοσιακές ουσιοκρατικές θέσεις των φιλοσόφων έχουν αμφισβητηθεί έντονα και η αισθητική δεν εκλαμβάνεται πλέον ως γενικός φιλοσοφικός τρόπος σκέψης του ωραίου, ο οποίος απορρέει από την ανθρωπολογική πηγή της διαχρονικής δίψας για την ομορφιά και προσπαθεί να συλλάβει την ουσία του ωραίου και τη σχέση του προς την αρετή και την αλήθεια. Ούτε βεβαίως ως ένα σύνολο γενικών και διαχρονικών κανονιστικών αρχών οι οποίες πρέπει να επιβληθούν και να εφαρμοστούν στην τέχνη του θεάτρου, προκειμένου τα έργα της να αποτιμηθούν θετικά. Η αισθητική μπορεί σήμερα να εκληφθεί ως ένας ιδιαίτερος φιλοσοφικός κλάδος που αποβλέπει στο να βάλει μία τάξη στα καλλιτεχνικά φαινόμενα (ή σε αυτά τα φαινόμενα που φέρονται ως καλλιτεχνικά) και να περιορίσει τόσο τον ιδεαλιστικό δογματισμό (οδηγούμενη σε αυτό που ο Michel Onfray ονομάζει «υλιστική οντολογία» (*ontologie matérialiste*), προσεγγίζοντας τα καλλιτεχνικά φαινόμενα από την πλευρά της κοινωνιολογίας και της νευροβιολογίας),²² όσο και τον σχετικισμό που εδρεύουν σε κεντρικές, αλλά παραταύτα αμφισβητούμενες έννοιες, όπως η αυθεντικότητα και η πρωτοτυπία, το ταλέντο και η ποιητικότητα, η φαντασία και η ενσυναίσθηση, η αισθητική εμπειρία και απόλαυση – έννοιες που, παρά την αοριστία, την πολυπλοκότητα και την ασάφειά τους, χρησιμοποιούνται συστηματικά ακόμα και από εκείνους που δεν διστάζουν να τις αμφισβητούν.

Ιδιαίτερα σημαντική θα μπορούσε εν προκειμένω να αποδειχθεί η προβληματική του υψηλού, όπως εξελίσσεται από την τρίτη καντιανή *Κριτική*²³ μέχρι τις αναπτύξεις του Lyotard,²⁴ του Adorno,²⁵ ή του Lacoue-Labarthe.²⁶ Το γεγονός ότι

of Order, Beauty and Art, Routledge, London & New York 2000· Marie-Anne Lescourret, *Introduction à l'esthétique*, Flammarion, Paris 2002· Richard Eldridge, *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2003· Peter Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell, Malden MA 2004· Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004· Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, Paris 2008· Richard Shusterman-Adele Tomlin (eds), *Aesthetic Experience*, Routledge, London & New York 2008· Pierre Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice. Problème de phénoménologie et d'esthétique*, J. Vrin, Paris 2009· Alexandre Gefen-Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Hermann, Paris 2013.

²² Nicolas Truong avec Michel Onfray, «Portrait de l'artiste en chien: quelle esthétique après la mort du Beau?», στο Nicolas Truong, *Le théâtre des idées. 50 penseurs pour comprendre le XXI^e siècle*, Flammarion, Paris 2008, σ. 103.

²³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, J. Vrin, Paris 1979 (ελλ. μετ. *Κριτική της κριτικής δύναμης*, Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2002).

²⁴ Jean-François Lyotard, «Le sublime et l'avant-garde», στο *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, Paris 1988 σ. 101-118· «Après le sublime, état de l'esthétique», *L'inhumain. Causeries sur le temps*, ό.π., σ. 147-155 και *Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, Paris 1991.

²⁵ Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 331 κ.εξ. Για μια σύντομη, αλλά περιεκτική εξέταση της διαδρομής αυτής βλ. Γιώργος Ξηροπαίδης, «Η νεωτερική τέχνη ως τέχνη του υψηλού. Κριτικά σχόλια στην Αισθητική θεωρία του Adorno», στο Β. Κιντή – Π. Τουρνικιώτης – Κ. Τσιαμπάος (επιμ.), *Το μοντέρνο στη σκέψη και στις τέχνες του 20ού αιώνα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2013, σ. 47-71.

²⁶ Philippe Lacoue-Labarthe, *Du sublime*, Belin, Paris 2000.

η αισθητική του υψηλού αναγνωρίζει ότι σε κάθε αναπαράσταση υπολείπεται κάτι το μη παραστάσιμο, ότι σε κάθε εξεικόνιση και σε κάθε έκφραση παραμένει πάντα κάτι το μη εικονίσιμο και ανείπωτο, ότι με άλλα λόγια κάθε θεατρική παράσταση είναι συνυφασμένη με ένα υπόλοιπο νοήματος και ένα πάντα διαφεύγον (από τους συντελεστές της παράστασης και τους θεατές της) συναισθηματικό φορτίο θα μπορούσε άραγε να μας οδηγήσει σε μια απάντηση στο καίριο πρόβλημα της μηδενιστικής απόρριψης των νοημάτων και των αξιών, άρα και των αισθητικών αξιών που θα μπορούσε να διεκδικήσει η τέχνη του θεάτρου; Θα μπορούσε δηλαδή η αισθητική του υψηλού, με τις δυνάμεις απόκλισης που προβάλλει και τις μορφές της διαφορετικότητας ή ετερότητας που υποθάλλει, να συμβάλλει ουσιωδώς στην αντίσταση κατά της ηγεμονίας της ορθολογικής ομοιογενοποίησης στη θεατρική έκφραση; Από την άλλη μεριά, μήπως η αντίσταση αυτή κινδυνεύει να καταλήξει σε μια αποσπασματοποίηση, σε έναν θρυμματισμό των θεατρικών μορφών έκφρασης και να παίξει έτσι έμμεσα τον ρόλο που η οικονομία της ανταλλαγής και η κοινωνία του φετιχοποιημένου εμπορεύματος θα ήθελε να της αναθέσει;

Μέσα από τις αντιθέσεις των θεωριών, τις αντινομίες των εννοιών, αλλά και τα παράδοξα που συχνά συναντούμε στη θεατρική τέχνη, η σύγχρονη αισθητική φιλοσοφία θα μπορούσε, νομίζω, να κληθεί να αμβλύνει τις ακραίες θέσεις τόσο των ουσιοκρατικών, όσο και των κονστρουκτιβιστικών θεωριών για το ωραίο (αλλά και για το σύγχρονο²⁷), να περιορίσει τον δογματισμό των διαχρονικών αξιών, τον διαγραφόμενο αυταρχισμό των νέων τεχνολογιών ή τον συμβαντολογικό σχετικισμό²⁸ και να προσδιορίσει για το θέατρο έναν ρόλο πιο ενεργητικό και πιο ουσιαστικό από αυτόν που της επιφυλάσσουν η βιομηχανία της κουλτούρας και η εμπορευματοποίηση των καλλιτεχνικών προϊόντων και δη των προϊόντων του θεάματος.

2. Ορισμένες από τις έννοιες που έχει επεξεργαστεί και αναλύσει η μεταπολεμική και σύγχρονη φιλοσοφική σκέψη ανήκουν στον πυρήνα της θεατρικής τέχνης, αφού χωρίς αυτές δεν μπορεί να αρθρωθεί κάποιος λόγος για το θέατρο. Έννοιες όπως ο χώρος και χρόνος, το συμβάν και το γεγονός, ο θεατής και το θέαμα, η σχέση του υποκειμένου με τον άλλον, η σκηνή και το σώμα, το πρόσωπο και η κατάσταση, το *theatrum mundi* και τα όρια του είναι και του φαίνεσθαι,²⁹ η σχέση του εαυτού με τους ρόλους και τις ταυτότητες,³⁰ αποτελούν κεντρικές σημασίες τόσο του θεάτρου, όσο και της φιλοσοφίας. Ας δούμε συνοπτικά μερικά παραδείγματα.

²⁷ Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London-New York 2013.

²⁸ Αναπτύσσω αυτήν την έννοια στο «Σκηνές και συμβάντα. Η συμβαντολογία του θεατρικού μεταμοντερνισμού», στο *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 219-272.

²⁹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard,

Paris 1986· Bruce Wilshire, *Role playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1982.

³⁰ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Σκηνές της εαυτότητας. Μια φαινομενολογική προσέγγιση του εαυτού, του ρόλου και της ταυτότητας», στο *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 431-476.

α. Η νέα στροφή προς μία κριτική αξιοποίηση της καταστασιακής φιλοσοφίας, της ντεμποριανής σκέψης ειδικότερα και μια συστηματική θεώρηση της σύγχρονης «κοινωνίας του θεάματος»³¹ παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τη δυνατότητα συγκρότησης ενός «υποκειμένου-θεατή» βάσει του οποίου μπορεί να δημιουργηθεί ένα δρων υποκείμενο της καθημερινής ζωής τόσο στο πλαίσιο της πολιτικής και κοινωνικής συμμετοχής, όσο και σε εκείνο της διαχείρισης του εαυτού ενόπιον του άλλου. Αυτή η προβληματική του άλλου, που στοιχειώνει κυριολεκτικά τη σύγχρονη φιλοσοφική σκέψη από τον Husserl, τον Heidegger, τον Sartre και τον Buber, έως τον Levinas, τον Waldenfels, τον Ricœur ή τον Nancy,³² είναι θεμελιώδης για το θέατρο σε όλα του τα πεδία: ο άλλος στη δραματική fictio, στο σκηνικό factum και στο πεδίο των θεατών δεν διεκτείνει απλώς την επικράτεια της εαυτότητας και της ταυτότητας, αποτελώντας ένα σταθερό σημείο αναφοράς τους, αλλά είναι ήδη εγγεγραμμένος σε αυτές ως συγκροτητικός όρος τους. Οι φιλοσοφικές αναζητήσεις του άλλου μπορούν να διευρύνουν τους ηθικούς, αλλά και τους πολιτικούς ορίζοντες της θεατρικής σχέσης, επιτείνοντας έτσι την κοινωνική εμβέλεια του θεάτρου.

β. Κάθε θέαμα συμβαίνει κάπου, δεν μπορεί παρά να λαμβάνει χώρα. Ο χώρος βρίσκεται στην απαρχή δημιουργίας του θεάματος. Οι φιλοσοφικές προσεγγίσεις του χώρου παρουσιάζουν διαφορετικές διαστάσεις του σε συνδυασμό με τις μορφές της ανθρώπινης ζωής που αναπτύσσονται εντός του. Όπως ο χώρος επιδρά στην ανάπτυξη των μορφών αυτών, έτσι και ο ίδιος διαμορφώνεται, αποδιαρθρώνεται και ανασυγκροτείται σε συνάφεια με τις μορφές ζωής που φιλοξενεί. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των φουκωικών ετεροτοπιών.³³ Με τον

³¹ Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), Gallimard, Paris 1992 (ελλ. μετ. *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα χ.χ.) και *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, Paris 1996 (*Σχόλια πάνω στην Κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1988). Βλ. σχετικά Martin Puchner, «Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists», *Theatre Research International* 29/1 (2004), σ. 4-15· Andy Merrifield, *Guy Debord*, Reaction Books, London 2005· Jean-Marie Apostolides, *Les tombeaux de Guy Debord*, Flammarion, Paris 2006· Nicolas Ferrier, *Situations avec spectateurs: Recherches sur la notion de situation*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2012· Benoît Heilbrunn (dir.), *La performance, une nouvelle idéologie?*, La Découverte, Paris 2004· Marie José Mondzain, *Homo spectator*, Bayard, Paris 2007· Daniel Bensaïd, *Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise*, Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard, Nouvelles éditions Lignes, Paris 2011.

³² Michael Theunissen, *The Other: Studies in the Social Ontology of Husserl, Heidegger, Sartre, and*

Buber, The MIT Press, Cambridge 1984· Martin Buber, *Το πρόβλημα το ανθρώπου*, Γνώση, Αθήνα 1987· *Between Man and Man*, Routledge, London-New York 2002· *Je et tu*, Aubier, Paris 2012· Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, La Haye 1988 (ελλ. μετ. *Ολότητα και άπειρο. Δοκίμιο για την εξωτερικότητα*, Εξάντας, Αθήνα 1989)· Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1996 (ελλ. μετ. *Ο εαυτός ως άλλος*, Πόλις, Αθήνα 2008)· Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 2013 ('1996)· Riku Roihankorpif, *From a Darkness to a Blind Spot. Encounters between Theatre, Modern Continental Ethics of Responsibility and the Concept of Evil*, Διδακτορική διατριβή, Faculty of Humanities, University of Tampere, Finland 2010 (με εκτενείς αναφορές στους Levinas, Badiou, Ricœur κ.ά.).

³³ Michel Foucault, *Le corps utopique. Les Hétérotopies*, Ligne, Paris 2009. Μια αγγλική εκδοχή του μελετήματος δημοσιεύτηκε ως «Of other spaces», *Diacritics* 16/1 (1986), σ. 22-27. Βλ. και την ελλ. μετ., η οποία συνενώνει στον τίτλο της την αγγλική και τη γαλλική: «Άλλοι χώροι [Ετε-

όρο αυτόν ο Foucault περιγράφει τη δυνατότητα μιας εντοπισμένης και κοινωνικά ενεργοποιημένης ουτοπίας στην οποία ταυτόχρονα αναπαρίσταται, αμφισβητείται και αντιστρέφεται η πραγματική τοποθεσία. Η ανάλυση της ετεροτοπικής σκηνης και του θεατρικού χώρου αποδεικνύει αφ' ενός ότι οι ετεροτοπίες έχουν θεατρική δομή, καθώς αποκαλύπτουν μια λανθάνουσα, αλλά εντοπισμένη σκηνή που υπερβαίνει την αντίθεση πραγματικότητας και φαντασίας και, αφ' ετέρου, ότι η θεατρική σκηνή είναι η κατεξοχήν ετεροτοπία.³⁴ Από μια διαφορετική οπτική γωνία, ο Bachelard έδειξε τις φαντασιακές διαστάσεις του στα λογοτεχνικά κείμενα, προτείνοντας μια ποιητική των χωρικών μορφών, η οποία μπορεί να μελετηθεί στη βάση των δραματικών κειμένων και των θεατρικών παραστάσεων.³⁵ Ένα τρίτο παράδειγμα μας δίνει η ανάλυση του χώρου από τον Lefebvre:³⁶ η διάκριση σε φυσικό, νοητικό και κοινωνικό χώρο οριοθετεί τρεις διακριτές, αλλά στην ουσία συνυφασμένες μεταξύ τους χωρικότητες, καθώς αποτελούν και οι τρεις κοινωνικά προϊόντα και όχι α priori οντότητες, καθεμιά από τις οποίες αποτελεί σύνθεση και των τριών. Αυτό φαίνεται καθαρά στην περίπτωση της θεατρικής σκηνης, η οποία είναι ταυτοχρόνως ένας χώρος φυσικός, νοητικός (όπου παράγονται αναπαραστάσεις του χώρου) και κοινωνικός (θεσμοθετημένος χώρος αναπαραστάσεων).

γ. Η σκηνή (και μαζί της ό,τι κατοικεί ή επενδύεται σε αυτήν και την ενεργοποιεί: το σώμα, ο ήχος, ο λόγος, η εικόνα, η σκηνοθεσία και η σκηνογραφία κ.ο.κ.) συγκροτεί μια διαμεσότητα ανάμεσα στον αφαιρετικό κόσμο της φιλοσοφικής σκέψης και στον συγκεκριμένο κόσμο του θεατρικού έργου. Ο εσωτερικός μονόλογος³⁷ λ.χ. είναι μια μορφή διαμεσότητας που μπορεί να ενσαρκώσει έναν στοχαστή σε ένα δραματικό πρόσωπο ή μια φιλοσοφική αντιδικία σε μια δραματική σύγκρουση. Συγκροτεί επίσης μια διαμεσότητα ανάμεσα στο πραγματικό και στην αντανάκλαση του πραγματικού στη συνείδηση, όπως και έναν «τόπο υπέρβασης της δυαδικότητας σώμα/πνεύμα».³⁸ Αντιστρόφως, η διατύπωση ενός φιλοσοφικού ερωτήματος μπορεί να έχει κάποια θεατρική ποιότητα, εάν ακολουθεί, αυτό που ο Deleuze αποκαλεί «μέθοδο δραματοποίησης» (*méthode de dramatisation*), και δεν έχει τον τύπο «τι είναι το X», αλλά έναν από τους τύπους «ποιος», «πότε», «πού», «πώς», «πόσο», καθώς οι τύποι αυτοί διαμορφώνουν ιδιαίτερους χρόνους και χώρους, περιγράφουν ένα εμβρυώδες υποκείμενο και συγκροτούν ένα ειδικό θέατρο.³⁹ Ο φιλοσοφικός διάλογος είναι μια στιγμή πει-

ροτοπίες]», στο Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, Πλέθρον, Αθήνα 2012, σ. 255-270.

³⁴ Για την ανάλυση αυτήν βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωϊκή ανάγνωση της θεατρικής σκηνης», στο *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 119-152, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

³⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1958), PUF, Paris 2012 (ελλ. μετ. *Η ποιητική του χώρου*, Χατζηγιαννολή, Αθήνα 1992).

³⁶ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 2000, σ. 19.

³⁷ Βλ. Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Médianes, Rouen 1995.

³⁸ Nicolas Doutey, «“Une abstraction qui marche”. Deux hypothèses de conceptions de la scène», στο M. Deguy – Th. Dommange – N. Doutey – D. Guénoun – E. Kirkkopelto – S. Nowrousian, *Philosophie de la scène*, Les solitaires intempestifs, Besançon 2010, σ. 51-69 και ειδικότερα σ. 57.

³⁹ Gilles Deleuze, «La méthode de dramatisa-

ραματισμού δύο συγκρουόμενων ιδεών. Μια τέτοια σκηνή μπορεί να προβάλλει την ανατροπή μιας κλίμακας αξιών, να εκφράζει την ανάδυση μιας νέας έννοιας μέσα από τη θεωρητική διαμάχη ή να προκαλεί μιαν ανάφλεξη, να δημιουργεί ένα συμβάν μέσα σε μια κατάσταση όπου οι συνομιλητές είναι οι μάρτυρες και οι συμμετέχοντες. Αυτή η ικανότητα δημιουργίας ενός συμβάντος καθιστά τον φιλοσοφικό διάλογο ενέργεια εξόχως θεατρική.⁴⁰ Η ίδια η φιλοσοφική σκέψη ως ενέργεια φιλο-σοφίας είναι ένα είδος παράστασης και έχει έναν επιτελεστικό χαρακτήρα καθώς ενεργοποιεί την ερωτηματική διάθεση της συνείδησης έναντι του είναι. Κάθε ερώτηση που θέτει δεν απαντάται ποτέ εντελώς, κάθε παράσταση που δίνει δεν ολοκληρώνεται ποτέ, αλλά αντιθέτως γίνεται το έναυσμα για μια νέα παράσταση, έναν νέο στοχασμό, μια νέα ερώτηση: τι είναι το είναι καθώς αυτό τείνει να παροντοποιηθεί, να αναδυθεί εδώ και τώρα;⁴¹ Ο θεατής του θεάτρου, από την πλευρά του, δεν βρίσκεται ούτε μόνο μπροστά στο πραγματικό, ούτε μόνο ενώπιον των βιωμάτων που γεννιούνται μέσα από την εντύπωση του πραγματικού, ούτε όμως ενώπιον και των δύο αυτών δυνάμεων (στην παρατακτική συμπαρουσία τους), αλλά σε μια ενδιάμεση, τρίτη διάσταση, κατά την οποία, από τη μια μεριά, το πραγματικό είναι ήδη εμποτισμένο από τη μυθοπλασία και τις εντυπώσεις που αυτή έχει προκαλέσει στους θεατές και από την άλλη, η μυθοπλασία έχει ερείσματα στο πραγματικό και ενσαρκωμένες εκδηλώσεις. Αυτή η ενδιάμεση διάσταση είναι η σκηνή η οποία, για τον παραπάνω λόγο, δεν είναι ποτέ μονοσήμαντη, ούτε μπορεί να φιλοξενήσει βεβαιότητες και αλήθειες. Η σκηνή είναι ο τόπος όπου ακόμα και τα πιο επεξεργασμένα και εγκαθιδρυμένα νοήματα αμφιταλαντεύονται, χάνουν τη στερεότητα και την αναμφισβήτητη εμπέλειά τους και διακυβεύονται το ένα μέσω του άλλου.⁴²

Οι παρατηρήσεις αυτές αφορούν εξίσου (αν όχι εντονότερα) και τις φιλοσοφικές σκηνές. Ως τέτοιες ορίζονται (όχι απαραίτητα από την παρουσία διαλεγόμενων προσώπων, αλλά) ακριβώς ως τόποι της αντιπαλότητας δύο απόψεων, της σύγκρουσης δύο θέσεων, ως προσωρινές σκηνές της αμφιταλάντευσης μεταξύ ορθού και εσφαλμένου με αφετηρία, όπως θα έλεγε ο Deleuze,⁴³ έναν κινητό και ασταθή ορίζοντα. Άλλωστε και η ίδια η ιστορία της φιλοσοφίας (τουλάχιστον από τον Hegel έως τον Sartre), μοιάζει να διαθέτει στην εξέλιξή της ένα είδος δραματικού στοιχείου, όπως έχει υποστηρίξει και η Iris Murdoch.⁴⁴ Η φιλοσοφι-

tion», στο *L'île désert. Textes et entretiens 1953-1974*, Minuit, Paris 2004, σ. 131-162 (πρώτη δημοσίευση στο *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 61^e année, no 3, 1967, σ. 89-118).

⁴⁰ Grégoire Ingold, «Le dialogue dans le conflit des idées», *Études théâtrales* 31-32 (2004-2005), σ. 56-62 και ειδικότερα σ. 62.

⁴¹ Aldo Tassi, «Philosophy and Theatre», *International Philosophical Quarterly*, vol. 38, 1/149 (1998), σ. 43-54, και ειδικότερα σ. 53-54.

⁴² Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Actes Sud, Arles 1988, σ. 164.

⁴³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968, σ. 3.

⁴⁴ Iris Murdoch, «Literature and Philosophy», συνέντευξη που παραχώρησε στον καθηγητή Bryan Magee για την τηλεόραση του BBC (28-10-1977). Βρίσκεται στο http://www.youtube.com/watch?v=ahDWiS-X_nM, τελευταία ολοήγηση 18-9-2013. Στο πλαίσιο αυτό γίνεται καταννητή και η πρόταση του Martin Puchner στο *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, σ. 122 για μια αναγκαία νέα ιστορία της φιλοσοφίας υπό το πρίσμα της

κή σκέψη είναι μια δύναμη που γεννά αδιάλειπτα την αμφιβολία και ενδέχεται να αμφισβητήσει τα πάντα, ακόμα και τον εαυτό της. Ως εκ τούτου, οι θεατρικές και οι φιλοσοφικές σκηνές μπορούν να θεωρηθούν, κατά μία κεντρική έννοια, ως εργαστήρια ιδεών, παραστατικών μορφών και στάσεων ζωής, και μάλιστα τέτοια εργαστήρια ώστε τα πορίσματα του ενός να μπορούν να επηρεάσουν τα πορίσματα του άλλου.

Τόσο ως λειτουργική έννοια της φιλοσοφικής ανάλυσης, όσο και ως χωρο-θετικός ή δραματικός όρος του θεάτρου, η σκηνή προϋποθέτει σύμφωνα με τον Nancy, α) το άνοιγμα της εξωτερικότητας (δεν είναι εσωστρεφής, αλλά απευθύνεται σε έναν πραγματικό ή νοητό θεατή ή ακροατή), β) την εστίαση στον επιτελεστικό χαρακτήρα των πράξεων (η εκφορά και η διατύπωση στη γλώσσα, η ενθαδική και παροντική δράση στην παράσταση), ο οποίος συμβάλλει στη σύγκλιση της παράστασης (*darstellung*) με την αναπαράσταση (*vorstellung*), γ) την παραστατικότητα μιας εμφάνισης (*appareance*), που την καθιστά ένα πεδίο έρευνας της μορφής (*figure*) εντός του είναι,⁴⁵ δ) τη δυνατότητα να λειτουργεί ως παραστατική προέκταση του είναι, χωρίς την οποία το είναι απλούστατα δεν θα μπορούσε να είναι, αφού είναι εγγεγραμμένη στην πηγασιότητα του και δεν είναι ένα πρόσθετο συμπλήρωμά του και ε) εξωστρεφής, επιτελεστική, παραστατική και προεκτατική του είναι, η σκηνή περιγράφεται επαρκώς με τους όρους του σώματος: το σώμα είναι μια σκηνή.⁴⁶ Όπως σημειώνει εύστοχα και ο Guénoun, «η σκηνή είναι λοιπόν το ίδιο το όνομα για τη δυνατότητα ή την ανοιχτότητα της σωματικότητας του σώματος, ως εγγενής εκτατικότητα του είναι».⁴⁷ Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να μιλήσουμε για το σώμα-σκηνή και να το θεωρήσουμε ως την αρχέγονη και στοιχειώδη (αν όχι αρχέτυπη) σκηνή, ως ένα άλλο όνομα για το αρχι-θέατρο, όπως το προσεγγίζουν ο Nancy και ο Lacoue-Labarthe.⁴⁸

δ. Το σώμα-σκηνή, το σώμα όταν γίνεται σκηνή του χιάσματος ανάμεσα στη συνείδηση και στον κόσμο, το σώμα εν τέλει ως κατώφλι, ως πέρασμα από τη μυθοπλασία του δράματος στην πραγματικότητα των εκάστοτε θεατών: ιδού πού παρεμβαίνει με τον πιο δραστικό τρόπο η φαινομενολογία στη σκέψη του θεάτρου. Η φιλοσοφία λ.χ. του Merleau-Ponty έχει επηρεάσει τα μέγιστα τη θεωρία

χρήσης του δράματος που εντοπίζεται σε αυτήν, μια «θεατρική ιστορία» της που απορρέει από τη δραματική ή θεατρική στροφή (*theatrical turn*) της φιλοσοφίας, στροφή που για τον Denis Guénoun συνδέεται με την αντι-ουσιολογική και ανθυποστασιακή μεταβολή της φιλοσοφίας κατά τον 20ό αιώνα· βλ. *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, Belin, Paris 2009, σ. 23.

⁴⁵ Denis Guénoun, «La scène est-elle primitive?», στο *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, σ. 337-351, ειδικότερα στη σ. 341.

⁴⁶ Τα χαρακτηριστικά αυτά της σκηνης, που προβάλλει ο Jean-Luc Nancy, προκύπτουν από τον διάλογο του με τον Philippe Lacoue-Labarthe στο «Dialogue sur le dialogue», *Études Théâ-*

trales 31-32 (2004-2005), σ. 79-96 (αναδημοσιευμένο στο βιβλίο τους: *Scène*, Christian Bourgois, Paris 2013, σ. 65-106). Για την έντονη χρήση της έννοιας της σκηνης από τον Lacoue-Labarthe βλ. ενδεικτικά τα κείμενά του «La scène est primitive», στο *Le sujet de la philosophie. Typographie I*, Aubier-Flammarion, Paris 1979, σ. 185-216, «Phrase XVII (Scène)», στο *Phrase*, Christian Bourgois, Paris 2000, σ. 99-108 και *Poétique de l'histoire*, Galilée, Paris 2002.

⁴⁷ Denis Guénoun, «La scène est-elle primitive?», σ. 342.

⁴⁸ Philippe Lacoue-Labarthe, *La poétique de l'histoire*, Galilée, Paris 2002.

και την πράξη των σύγχρονων performances.⁴⁹ Η επίδραση της προκατηγοριακής lebenswelt (κόσμος-της-ζωής) του όψιμου Husserl, τον οδήγησε στη μελέτη του συντονισμού και της συνύφανσης του σώματος με τον κόσμο, της τέχνης με την πραγματικότητα, της αναπαράστασης με την έκφραση. Η αναπαράσταση δεν επαναλαμβάνει τυφλά κάτι που προϋπάρχει, αλλά ενέχει ήδη την έκφραση, η οποία και γεννά τα νοήματα. Αντιστρόφως, η έκφραση δεν μπορεί να δημιουργήσει εκ του μηδενός, αλλά ενέχει ήδη τις δυνάμεις που της δίνει η αναπαράσταση (πρώτα και κύρια τη δύναμη της γλώσσας-σκέψης). Για τη μερλωποντιανή φιλοσοφία δεν υπάρχει καθαρό υποκείμενο ούτε καθαρό αντικείμενο, όπως δεν υπάρχει απόλυτη εσωτερικότητα και εξωτερικότητα.⁵⁰ Οι θέσεις αυτές του Merleau-Ponty, που περιστρέφονται γύρω από την ενσώματη συνείδηση και τη ζωτανή εμπειρία έχουν προκαλέσει, όπως ήταν αναμενόμενο, το ενδιαφέρον των μελετητών του θεάτρου και της performance τις τελευταίες δεκαετίες⁵¹ και μπορούν να γίνουν αφηγηρία τόσο για τις σωματοκεντρικές αναλύσεις ιδίως στον χορό, αλλά και σε θεατρικές παραστάσεις που εστιάζουν στη σωματικότητα, όσο και σε επιμέρους παραστασιακά πεδία, όπως οι αντιληπτικές διαδικασίες των ηθοποιών και των θεατών, η παρουσία των σκηνικών αντικειμένων και η βίωσή τους από τα δρώντα υποκείμενα κ.ά.

ε. Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος των παραστασιακών αναλύσεων από την παράσταση ως έργο στην παράσταση ως συμβάν συμβαδίζει με την αναζωπύρωση των φιλοσοφικών μελετών του γεγονότος και του συμβάντος. Το πλέγμα των δύο αυτών εννοιών θα πρέπει να αναζητηθεί σε όλη τη δυτική φιλοσοφία, ήδη στο ηρακλείτειο γίγνεσθαι, στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, στον Kant και τον Hegel, στον Heidegger και την Arendt, στον Derrida και τον Lyotard, τον Deleuze, τον Marion, τον Seel, την Dastur ή τον Badiou.⁵² Η παραστασιο-

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964· ο ίδιος, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964 (ελλ. μετ. *Η αμφιβολία των Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, Νεφέλη, Αθήνα 1991)· ο ίδιος, *La prose du monde*, Gallimard, Paris 1969 (*Η πρόζα του κόσμου*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1992).

⁵⁰ Χαρά Μπανάνκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού. Η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, Έννοια, Αθήνα 2008, σ. 417. Η άρση της διάκρισης εσωτερικότητας (υποκειμενικότητας-συνείδησης)-εξωτερικότητας (αντικειμενικότητας-πράγματος) είναι ένα από τα μεγάλα επιτεύγματα της χουσερλιανής φαινομενολογίας που κληροδοτείται τόσο στον Merleau-Ponty, όσο και στον Sartre, ο οποίος γράφει ήδη το 1943 στην πρώτη σελίδα του *L'être et le néant*, ό.π.: «il est certain qu'on s'est débarrassé en premier lieu de ce dualisme qui oppose dans l'existant l'intérieur à l'extérieur. Il n'y a plus

d'extérieur de l'existant... Et cette véritable nature [...] parce qu'elle est "intérieure" à l'objet concidéré, n'existe pas non plus», σ. 12.

⁵¹ Βλ. ενδεικτικά Michel Bernard, *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, J. P. Delarge, Paris 1976· B. O. States, *Great Reckonings in Little Rooms. On the phenomenology of theater*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1985· Stanton B. Garner, *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1994· Alice Rayner, *To Act, to Do, to Perform. Drama and the Phenomenology of Action*, Michigan University Press, Anna Arbor 1994· Phillip B. Zarrilli, «Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience», *Theatre Journal* 56 (2004), σ. 653-666 και *Acting (Re) Considered. A Theoretical and Practical Guide*, Routledge, London-New York 2005.

⁵² Βλ. ενδεικτικά Gilles Deleuze, *Logique du*

λογία (και γενικότερα η θεατρολογία) έχει πολλά να ωφεληθεί από τις πολλαπλές προσεγγίσεις αυτής της εν πολλοίς μη καθορισμένης (και ενδεχομένως μη καθορίσιμης) έννοιας του συμβάντος καθώς και από την αντιδιαστολή της προς την έννοια του γεγονότος. Παράλληλα όμως μπορεί να προσφέρει πολλά πεδία εφαρμογής και, ως εκ τούτου, πεδία κριτικού αναστοχασμού, ενδεχομένως δε και αναθεώρησης των φιλοσοφικών ζητημάτων.

Το συμβάν δεν μπορεί να καθοριστεί, καθώς δεν υπάρχει παρά μόνο όταν και ενόσω συμβαίνει. Μπορεί μόνο να περιγραφεί ως το αναπάντεχο, το απρόσμενο, το απρόοπτο, το αιφνιδιαστικό, το τυχαίο, αυτό που εμφανίζεται ξαφνικά και απροειδοποίητα σε μια τάξη πραγμάτων ή σε μια σειρά γεγονότων, επιβάλλοντας έτσι την αταξία και την ασυνέχεια. Ο Nancy θα υπερθεματίσει εδώ, θεωρώντας ταυτολογική τη φράση: «η έκπληξη του συμβάντος». «Το συμβάν εκπλήσσει ή δεν είναι συμβάν».⁵³ Το συμβάν έρχεται ή επέρχεται, δεν δημιουργείται από κάποιον, δεν προκαλείται από μια αιτία, δεν μπορεί να εισαχθεί σε μια δραματική πλοκή ή σε μια σκηνική δράση,⁵⁴ αλλά συμβαίνει ως ένα ενικό γεγονός που ποτέ δεν επαναλαμβάνεται, καταφθάνει στο εδώ και τώρα ως βίαιος και απρόσκλητος εισβολέας,⁵⁵ αξεδιάλυτα συνδεδεμένος με τη στιγμή και τον τόπο της εκδήλωσής του, όπως και με τους ανθρώπους που τη βιώνουν, τους οποίους ενδέχεται να οδηγήσει σε μια νέα επινόηση του εαυτού τους.⁵⁶ Εκτός σειράς, εκτός κανόνα και εκτός δομής, εκτός αιτιακής αλύσωσης, το συμβάν είναι α-δέσποτο και εξαιρετικό.⁵⁷ Η εξαιρετικότητά του μάλιστα θα πρέπει να θεωρηθεί απόλυτη, αφού δεν καθορίζεται απλώς από την απουσία ενός ισχυρού κανόνα, αλλά τίθεται ως απροϋπόθετη έκθεση στο τυχαίο και το ξένο, ως εξαιρετική διακοπή στο καθεστώς της δυνατότητας.⁵⁸

Υπάρχουν όμως ορισμένα ερωτήματα που τίθενται, ιδίως ως προς τη θεατρική σχέση, και είναι σημαντικά: είναι εφικτή η σύλληψη του συμβάντος έξω από

sens, Minuit, Paris 2009 (1969)· Alain Badiou, *L'être et l'événement*, Seuil, Paris 1988· ο ίδιος, *Από το είναι στο συμβάν*, Πατάκης, Αθήνα 2007· Hannah Arendt, *Penser l'événement*, Belin, Paris 1989· François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, PUF, Paris 1994· Françoise Dastur, «Phenomenology of the Event: Waiting and Surprise», *Hypatia* 15/4 (2000), σ. 178-189 [πρώτη δημοσίευση: «Pour une phénoménologie de l'événement: L'attente et la surprise», *Études Phénoménologiques* 25 (1997), σ. 59-75]· Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002· Martin Seel, «Ereignis. Eine kleine Phänomenologie», N. Müller-Scholl (ed.), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*, Transcript, Bielefeld 2003, σ. 37-47· Jacques Taminiaux, *Art et événement. Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Belin, Paris 2005. Και μόνο αυτές οι πα-

ραγομπές αρκούν για να φανεί ότι η έννοια του γεγονότος κάθε άλλο παρά μονοσήμαντη είναι: βλ. λ.χ. τις διαφορετικές, αν όχι αντίθετες, νοηματοδοτήσεις της στον Deleuze και τον Badiou, όπως περιγράφονται από τον ίδιο τον Badiou στο *Logiques des mondes. L'être et l'événement 2*, Seuil, Paris 2006, σ. 403-410.

⁵³ Nancy, *Être singulier pluriel*, σ. 192.

⁵⁴ J. Rajchman, *Philosophical Events*, Columbia University Press, New York 1991, σ. ix.

⁵⁵ Dastur, «Phenomenology of the Event: Waiting and Surprise», σ. 183.

⁵⁶ John Caputo, *The Weakness of God. A Theology of the Event*, Indiana University Press, Bloomington and London 2007, σ. 6.

⁵⁷ Seel, «Ereignis. Eine kleine Phänomenologie», σ. 38.

⁵⁸ Jacques Derrida, *Papier machine*, Galilée, Paris 2001, σ. 309.

ένα πλαίσιο γεγονότων; Είναι δυνατόν στο θέατρο να έχουμε μόνο καθαρά και απόλυτα συμβάντα, έτσι ώστε να νομιμοποιείται η αναγωγή της θεατρικής παράστασης στο επίπεδο του συμβάντος – όπως το περιγράψαμε παραπάνω; Μπορούν, με άλλα λόγια, να ακυρωθούν οι σχεδιασμοί και οι δοκιμές, η σκηνοθετική βάση και το μυθοπλαστικό υπόβαθρο, για να αναδυθούν τυχαία και απροσδόκητα στην επιφάνεια τα σκηνικά συμβάντα; Μήπως όμως, όπως γράφει ο Merleau-Ponty, τα τυχαία συμβάντα συνυφαίνονται με τα νοήματα και προκαλούνται μεταξύ τους αμοιβαία;⁵⁹ Μήπως τα σκηνικά συμβάντα, όπως τα αδέσποτα ιστορικά συμβάντα, αρνούνται να σημάνουν οτιδήποτε ή έχουν αντιθέτως (αλλά στην ίδια ακριβώς βάση) την ικανότητα να σημάνουν τα πάντα; Και στις δύο περιπτώσεις δεν ακυρώνεται η ικανότητα νοηματοδότησης;⁶⁰

3. Ένα τρίτο πεδίο στη διασταύρωση της φιλοσοφίας και του θεάτρου είναι οι ίδιες οι φιλοσοφικές «σχολές», οι οποίες θα μπορούσαν να αποτελέσουν μια αφητηρία μελέτης του ενδιάμεσου πεδίου που μας ενδιαφέρει. Το πρόβλημα των σχολών παραμένει βεβαίως ανοικτό, στο μέτρο που ο φιλοσοφικός στοχασμός δύσκολα συμπίπτει με κλειστά συστήματα σκέψης ή υπάγεται σε αυστηρά κανονιστικά πεδία. Η Αθήνα, η Γένη, το Παρίσι, η Φραγκφούρτη, η Βιέννη, η Οξφόρδη, η Κωσταντζα και οι άλλες φιλοσοφικές πρωτεύουσες θα πρέπει να θεωρηθούν μάλλον ως πόλοι έλξης παρά ως σχολές με την αυστηρή σημασία του όρου. Εντούτοις, ως έννοια μεθοδολογικής ανάγκης περισσότερο, η σχολή επιτρέπει πρόσκαιρες έστω ταξινομήσεις και υποθετικούς συσχετισμούς, καθώς προσφέρει εν μέρει σταθερά σημεία αναφοράς στη συζήτηση των φιλοσοφικών προβλημάτων. Υπό το πρίσμα αυτό, οι φιλοσοφικές σχολές που επηρεάζουν περισσότερο τις περί θεάτρου θεωρίες, κατά τις τελευταίες δεκαετίες, είναι ο μεταδομισμός και η φαινομενολογία. Η επίδρασή τους δε είναι, κατά την άποψή μου, πιο μεγάλη απ' ό,τι μια βιβλιογραφική αναζήτηση αφήνει να φανεί.⁶¹ Ας σταθούμε για λίγο στη φαινομενολογία. Ο Denis Guénoun έχει δίκιο όταν σημειώνει πως τα μεγάλα κείμενα της φαινομενολογικής αισθητικής (του Heidegger, του Patočka, του Merleau-Ponty ή του Henry) δεν στρέφονται προς το θέατρο παρά μόνο ως ποιητικό είδος, παραβλέποντας την πραξιακή του διάσταση,⁶² όμως έχει συνάμα και άδικο καθώς αυτό δεν συμβαίνει με τον Sartre, ούτε με τον Dufrenne⁶³, ούτε με τον Taminioux αργότερα,⁶⁴ ενώ το έργο του Merleau-Ponty, όπως είδαμε, του

⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Εγκώμιο της φιλοσοφίας και άλλα δοκίμια*, Εκκρεμές, Αθήνα 2005, σ. 52.

⁶⁰ Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, Paris 1992, σ. 40. Η προβληματική της διάκρισης των συμβάντων από τα γεγονότα στο θέατρο αναλύεται εν εκτάσει στο Πεφάνης: «Σκηνές και συμβάντα. Η συμβαντολογία του θεατρικού μεταμοντερνισμού».

⁶¹ Βλ. το κεφάλαιο «Σκηνές του γαλλικού μεταδομισμού. Οι περιπέτειες της αναπαράστασης»

στο Γ. Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 273-365, με ειδική αναφορά στους Barthes, Foucault και Derida, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

⁶² Denis Guénoun, *Relation. (Entre théâtre et philosophie)*, Les Cahiers de l'Égaré, Paris 1997, σ. 82.

⁶³ Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, 2 vol., Klincksieck, Paris 1976 (1967).

⁶⁴ Jacques Taminioux, *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*, Grenoble 1995.

Ricœur ή του Waldenfels επηρεάζει ιδιαίτερα τους θεωρητικούς του θεάτρου.⁶⁵ Η φιλοσοφική σκέψη του τελευταίου λ.χ., καθώς κεφαλαιοποιεί τη χουσερλιανή και τη χαϊντεγκεριανή παράδοση, αλλά βρίσκεται και σε διάλογο με τη γαλλική φαινομενολογία (κυρίως στο πεδίο της διυποκειμενικότητας και της συνύπαρξης), μπορεί να αποβεί ιδιαίτερα καρποφόρα για την περιγραφή και την ανάλυση του θεατρικού φαινομένου.⁶⁶ Οι έννοιες του θέματος, του θεματικού πεδίου (champs thématique) και της ακραίας ζώνης (zone marginale)⁶⁷ θα μπορούσαν να φωτίσουν καλύτερα τις αντιληπτικές διαδικασίες των θεατών. Ο Waldenfels αναπτύσσει μια φιλοσοφία που στηρίζεται σε αυτό που θα ονόμαζα συστηματική «σκέψη της διαμεσότητας», της ενδιάμεσης διάστασης μεταξύ των πραγμάτων, των προσώπων, των εννοιών και των σχέσεων. Διαμεσότητα (médiation) ανάμεσα σε δύο διαλεγόμενα πρόσωπα ή ανάμεσα στον ηθοποιό και τον θεατή: μέσω του διαλόγου τους δημιουργείται κάτι που κανείς από τους δύο μόνος του δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει.⁶⁸ Και αυτό που δημιουργείται ξεπερνά τα λεγόμενα και των δύο. Το επικοινωνιακό μοντέλο εδώ (έστω και στην εκδοχή των αμφίδρομων μηνυμάτων) καθίσταται δυσλειτουργικό, καθώς η διαμεσότητα συγκροτείται από την έκκληση και την απαντητική διάθεση, που δεν είναι ακριβώς οριστικές ερωτοαπαντήσεις, αλλά πράξεις ρευστές και ανοικτές στην αμοιβαιότητα.⁶⁹ Η φιλοσοφία της διαμεσότητας μπορεί να μας δείξει ότι η καρδιά ενός θεατρικού γεγονότος δεν βρίσκεται ούτε στη σκηνή, ούτε και στην πλατεία, αλλά στο ενδιάμεσο γίνεσθαι μεταξύ των δύο, το απροσδιόριστο αυτό πεδίο του απρόοπτου, όπου γεννιούνται οι σημαδιακές στιγμές (markante Moment)⁷⁰ του θεατρικού γεγονότος.

⁶⁵ Η επίδραση της φαινομενολογίας είναι εμφανής σε πολλές πρόσφατες θεατρολογικές μελέτες. Βλ. ενδεικτικά Alice Rayner, *Ghosts: Death's Double And The Phenomena Of Theatre*, University Of Minnesota Press, Minneapolis 2006· Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham 2006· Susan Kozel, *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*, MIT Press, Cambridge 2007· Pannill Camp, «Theatre Optics: Enlightenment Theatre Architecture in France and the Architectonics of Husserl's Phenomenology», *Theatre Journal* 59/4 (2007), σ. 615-633 (=αφιέρωμα: Performance and Cognition)· Esiaba Irobi, «What They Came With: Carnival and the Persistence of African Performance Aesthetics in the Diaspora», *Journal of Black Studies* 37/6 (2007), σ. 896-913· Eirini Nedelkopolou, «Walking Out on Our Bodies Participation as *ecstasis* in Janet Cardiff's Walks», *Performance Research* 16/4 (2011), σ. 117-123· Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο-αισθητική-πολιτική. Περιδιαβάζοντας τη βρετανική σκηνή στο γύρισμα των αιώνων*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012.

⁶⁶ Τα πορίσματα των γερμανικών φαινομενολογικών ερευνών ως προς το θέατρο και κυρίως αυτών του Waldenfels αξιοποιεί ο Jens Roselt στο βιβλίο του *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008.

⁶⁷ Bernhard Waldenfels, *Order in the Twilight*, Ohio University Press, Athens 1996 (1987), σ. 29-35. Τις έννοιες αυτές περιγράφει διεξοδικά ο Βάλτερ Πούχγκερ, *Θεωρητικά θεάτρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 441 κ.εξ.

⁶⁸ Bernhard Waldenfels, *Das Zwischenreich des Dialogs: Sozialphilosophische Untersuchungen in Anschluss an Edmund Husserl*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1971, σ. 45 κ.εξ.

⁶⁹ Bernhard Waldenfels, *The Question of the Other*, State University of New York Press, New York 2007, σ. 25 κ.εξ. και *Topographie de l'étranger. Études pour une phénoménologie de l'étranger I*, Van Dieren, Paris 2009, σ. 65-66.

⁷⁰ Jens Roselt στο βιβλίο του *Phänomenologie des Theaters*, ό.π., σ. 11-21.

4. Η μελέτη του τρόπου με τον οποίον οι φιλόσοφοι και οι ιδέες τους έχουν επηρεάσει και συνεχίζουν να επηρεάζουν τη συγγραφή θεατρικών έργων και τη δημιουργία θεατρικών παραστάσεων αποτελεί μια τέταρτη δέσμη κατευθύνσεων, προς τις οποίες μπορεί να κινηθεί η έρευνά μας. Το πεδίο αυτό είναι πολύ ευρύ καθώς περιλαμβάνει μια μακραίωνη παράδοση φιλοσοφικού στοχασμού, ο οποίος διαπερνά τις τέχνες και ιδίως το θέατρο. Θα ήταν επομένως θεμιτό, προκειμένου να μελετηθεί διεξοδικότερα, να διακριθεί σε τέσσερα (υπο)πεδία.

4α. Οι φιλόσοφοι και οι ιδέες τους στο δράμα και στη σκηνή.

Είναι πολλές οι περιπτώσεις κατά τις οποίες η προσωπικότητα ενός φιλοσόφου τίθεται στο επίκεντρο της δραματοουργίας και της σκηηνικής δημιουργίας και ακόμα περισσότερες εκείνες όπου οι φιλοσοφικές ιδέες συνιστούν τους κεντρικούς άξονες των θεατρικών κειμένων και των παραστάσεων. Ο φιλόσοφος εκείνος που, αν και δεν άφησε πίσω του κανένα απολύτως έργο, κανένα γραπτό μνημείο της σκέψης του, προσήλκυσε περισσότερο την προσοχή των δραματοουργών δεν είναι άλλος από τον Σωκράτη. Ο Martin Puchner έχει συγκροτήσει έναν κατάλογο (που βεβαίως πολύ απέχει από το να είναι πλήρης) με 108 έργα που έχουν θέμα τη ζωή και το θάνατο του αθηναίου φιλοσόφου.⁷¹ Ίσως δεν είναι μόνο ο τρόπος με τον οποίο επέλεξε να πεθάνει η αιτία γι' αυτό το έντονο ενδιαφέρον,⁷² αλλά και το γεγονός ότι ήταν ο δάσκαλος και το κύριο αφηγηματικό πρόσωπο του Πλάτωνα, του φιλοσόφου που έγινε ο κύριος αντίμαχος στον κόσμο του Θέσπη. Θα άξιζε ίσως να γίνει μια πιο συστηματική έρευνα στο θέμα αυτό, η οποία να περιλαμβάνει και τις αντίστοιχες παραστασιολογικές τεκμηριώσεις. Η ανάλυση όλων αυτών των κειμένων και των παραστάσεων θα μπορούσε να φωτίσει καλύτερα τη γοητεία που, αιώνες τώρα, ασκεί αυτός ο φιλόσοφος με τις ιδέες και τη στάση του στους ανθρώπους του θεάτρου. Αντίστοιχα πεδία έρευνας, εξίσου σημαντικά, διαμορφώνονται λ.χ. γύρω από τη φιλοσοφία και το θέατρο του Διαφωτισμού, την επίδραση των ιδεών του γερμανικού ιδεαλισμού, της μαρξικής φιλοσοφίας στο θέατρο της προεπαναστατικής Ρωσίας και αργότερα της Σοβιετικής Ένωσης, της νιτσεικής φιλοσοφίας στον γερμανικό εξπρεσιονισμό του 1910-1920⁷³ ή στο ελληνικό θέατρο ιδεών της ίδιας περίπου περιόδου, του θετικισμού στον γαλλικό και γερμανικό νατουραλισμό κ.ά.

4β. Η φιλοσοφία των συγγραφέων καθώς περνά από το φιλοσοφικό στο δραματικό (η σκηηνικό) τους έργο.

⁷¹ Martin Puchner, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, σ. 199-208. Ο κατάλογος αρχίζει μόλις με τους *Νεκρικούς διαλόγους* του Λουκιανού και ολοκληρώνεται με το θεατρικό έργο *The Last Days of Socrates* του Steve Hatzai (2008). Ο έλληνας αναγνώστης θα μπορούσε εύκολα να προσθέσει στον κατάλογο πολλά έργα, από την *Αληθινή απολογία του Σωκράτη* του Κώστα Βάρναλη έως τον *Αλκιβιάδη* του Γιώργου Θεοδοσιάδη και από τη *Δίκη του Σωκράτη* του Γιώργου

Σκούρτη έως τον *Σωκράτη* του Θεοδόση Πελεγρίνη.

⁷² Μια πολύ ενδιαφέρουσα διαδρομή ανά τους αιώνες ως προς τον αντίκτυπο του θανάτου του επιχειρεί η Emily Wilson στο βιβλίο της *The Death of Socrates. Hero, Villain, Chatterbox, Saint*, Profile Books, London 2007 (ελλ. μετ. *Ο θάνατος του Σωκράτη*, Πατάκης, Αθήνα 2011).

⁷³ Βλ. Seth Taylor, *Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism 1910-1920*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1990.

Στόχος εδώ είναι οι φιλόσοφοι-δραματουργοί και αυτοί δεν είναι λίγοι: Denis Diderot, Voltaire, Lessing, Gabriel Marcel,⁷⁴ Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Iris Murdoch, Felix Guattari,⁷⁵ Alain Badiou, Denis Guénoun, Joseph Danan, Régis Debray κ.ά. Το πρώτο πράγμα που σκέφτεται ο μελετητής στην οπτική αυτή είναι να εντοπίσει τις ιδέες, τις θεωρίες, τα επιχειρήματα, τις θέσεις και τις αμφιβολίες που έχουν εκφραστεί στο φιλοσοφικό έργο των συγγραφέων και έχουν επενδυθεί με τον έναν ή τον άλλον τρόπο στα δραματικά τους κείμενα. Επί παραδείγματι, το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας για τη δραματουργία του Sartre καταπιάνεται με αυτό ακριβώς το έργο: να επιβεβαιώσει το πέρασμα από τη φιλοσοφική ιδέα στη δραματοποιημένη (ή και σκηνοθετημένη) εκδοχή της, να διαυγάσει το θέατρο με τα φώτα της φιλοσοφίας. Όσο χρήσιμες και εάν είναι αυτού του είδους οι μελέτες, θα πρέπει ίσως να τις εμπλουτίσουμε με εκείνες που θα ακολουθούν την αντίστροφη πορεία: πώς το θεατρικό έργο (ή μια συγκεκριμένη παράστασή του) μπορεί να φωτίσει καλύτερα το φιλοσοφικό έργο του συγγραφέα. Δεν πρόκειται εδώ για μια απλή επανεπένδυση των ιδεών πίσω στη φιλοσοφική τους αφετηρία, αλλά για μια πλήρη και ζωντανή δοκιμασία τους όταν καλούνται να δεχθούν συγκεκριμένες πιέσεις στο πλαίσιο μιας πραγματικής κατάστασης και ενός αγωνιστικού διαλόγου μεταξύ συγκεκριμένων προσώπων, πολλών δε μάλλον μεταξύ ηθοποιών που τις διατυπώνουν επί σκηνής. Η παραδοσιακή οδός έρευνας εμμέσως προϋποθέτει μια φιλοσοφική σκέψη ως δεδομένη, πλήρως διατυπωμένη και ακουόντως ερμηνευμένη. Μόνο έτσι υποτίθεται ότι μπορεί να επηρεάσει ένα θεατρικό έργο, αφήνοντας το αποτύπωμά της σε αυτό. Όμως, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο θέατρο, το έργο της φιλοσοφίας δεν είναι ποτέ τελειωμένο και δεδομένο. Το *L'être et le néant* λ.χ. του Sartre ή το *L'être et l'événement*⁷⁶ του Badiou έχουν τομές και κενά, οι έννοιες και οι ιδέες τους δεν είναι περίκλειστες σε ασφαλείς μονοσήμαντους ορισμούς και ακριβώς γι' αυτό μπορούν να επιδράσουν σε έργα όπως το *Huis clos*⁷⁷ ή το *Ahmed le subtil* αντιστοίχως – και όχι βεβαίως μόνο σε αυτά.⁷⁸ Αλλά και αυτά τα δύο θεατρικά έργα με τη σειρά τους μπορεί να μας οδηγήσουν σε μια νέα ανάγνωση ή και σε

⁷⁴ Βλ. τη σφαιρική μονογραφία της Έλσης Μπακονικόλα-Γιαμά, *Gabriel Marcel. Ο φιλόσοφος «Οδοιπόρος»*, Εννοια, Αθήνα 2007.

⁷⁵ Υπό την επίδραση τόσο του Sartre, όσο και του Lacan, ο Felix Guattari έχει γράψει αρκετά θεατρικά έργα, τα οποία παραμένουν μέχρι τώρα ανέκδοτα. Βλ. την ανακοίνωση της Flore Garcin-Marrou, «Quand le sérieux philosophique est dynamité par le théâtre parodique: présentation du théâtre inédit de Félix Guattari» στο συνέδριο «Images et fonctions du théâtre dans la philosophie française contemporaine». <http://labo-laps.com/flore-garcin-marrou-quand-le-serieux-philosophique-est-dynamite-par-le-theatre-parodique-presentations-du-theatre-inedit-de-felix-guattari>.

⁷⁶ Alain Badiou, *L'être et l'événement*.

⁷⁷ Jean-Paul Sartre, *Huis clos-Les mouches*, Gallimard, Paris 1976.

⁷⁸ Alain Badiou, *Ahmed le subtil. Farce*, Actes Sud, Arles 1994. Για τη σχέση του Badiou με το θέατρο βλ. ενδεικτικά Janelle Reinelt, «Theatre and Politics: Encountering Badiou», *Performance Research* 9/4 (2004), σ. 87-94· Oliver Feltham, «An Explosive Genealogy: Theatre, Philosophy and the Art of Presentation», (2006) <http://www.cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/view/36/72> και Martin Puchner, *The Drama of Ideas*, σ. 185-192. Ειδικότερα για τη δραματουργία του βλ. Olivier Neveux, «La déclaration d'Etat» Sur le «théâtre politique» d'Alain Badiou», *Actuel Marx*, 2/38 (2005), σ. 179-192· Dimitra Panopoulos, «Προς ένα πλατωνικό θέατρο», *αληθεια* 6, 2011, σ. 87-96.

μια διαφορετική ερμηνεία των φιλοσοφικών κειμένων από τα οποία (υποτίθεται ότι) είναι επηρεασμένα. Από την άποψη αυτή η θεατρική παράσταση θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια διπλή δοκιμασία: τόσο του θεατρικού, όσο και του φιλοσοφικού κειμένου.

4γ. Η ανάδειξη φιλοσοφικών ιδεών σε επιμέρους σημεία ή σε γενικότερα πεδία ενός έργου ή μιας παράστασης.

Εάν προηγουμένως εξετάζαμε τους φιλοσόφους δραματουργούς, τώρα σε μια αντίστροφη κίνηση, θα αναφερθούμε στους δραματουργούς-φιλοσόφους και γενικότερα στους θεατρικούς καλλιτέχνες που φιλοσοφούν μέσω του έργου τους. Λογοτεχνία και φιλοσοφία αλληλοδιηθούνται στο έργο δοκιμογράφων όπως ο Blanchot και φιλοσόφων όπως ο Derrida. Θα πρέπει να παραδεχθούμε μαζί με τον Derrida ότι ούτε ο αποδεικτικός τρόπος της φιλοσοφίας, ούτε η ίδια η φιλοσοφία εν γένει είναι στοιχεία ξένα στη λογοτεχνία (και στο θέατρο). Όπως υπάρχουν μυθοπλαστικές πτυχές σε κάθε φιλοσοφικό λόγο (ας ξαναδιαβάσουμε εν προκειμένω τα πλατωνικά, τα νιτσεικά ή τα κινεζοκωριανά κείμενα⁷⁹), έτσι υπάρχουν και φιλοσοφήματα επί τω έργω σε κάθε κείμενο που ορίζεται ως «λογοτεχνικό» (ποιητικό, αφηγηματικό, δραματικό) ή σκηνικό.⁸⁰

Οι έλληνες τραγικοί και κωμικοί ποιητές συχνά εκφράζουν βαθείς φιλοσοφικούς προβληματισμούς της εποχής τους, πότε στο πολιτικό και ηθικό και πότε στο μεταφυσικό και θεολογικό επίπεδο. Η ανίχνευση φιλοσοφικών ζητημάτων στη σαιξπηρική δραματολογία είναι επίσης μία από τις πιο γνωστές περιπτώσεις αυτής της κατηγορίας.⁸¹ Είναι γενικά δύσκολο να μελετήσει κανείς σε βάθος την εργογραφία ή μεμονομένα έργα μεγάλων συγγραφέων (Ibsen, Pirandello, Bernard Shaw) χωρίς να συναντήσει συσχετισμούς με τη φιλοσοφία. Τα παραδείγματα πληθαίνουν καθώς μπαίνουμε στον εικοστό αιώνα, περίοδο κατά την οποία εδραιώνεται και ο ρόλος των σκηνοθετών. Τα κείμενα και οι σκηνικές διδασκαλίες του Brecht είναι από τα πρώτα παραδείγματα εδώ. Η φιλοσοφία επηρεάζει με διαφορετικό τρόπο τη σκέψη και τα καλλιτεχνικά προγράμματα πολλών σκηνοθετών με μεγάλες αποκλίσεις μεταξύ τους, όπως ο Richard Foreman, ο οποίος ιδίως στην πρώτη φάση της δημιουργίας του επηρεάζεται από τη φαινομενολογία ή ο Romeo Castellucci της ομάδας *Societas Raffaello Sanzio*, ο οποίος κατά το πρώιμο έργο του μελετά τον Husserl, τον Heidegger και τον Wittgenstein. Οι αρχικές αυτές επιδράσεις περνούν και στο μεταγενέστερο έργο των σκηνοθετών

⁷⁹ Βλ. τις αναλύσεις του Martin Puchner στο *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2002 και κυρίως στο *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*.

⁸⁰ Jacques Derrida, *Points de suspension. Entre-tiens* (choisis et présentés par Elisabeth WEBER), Galilée, Paris 1992, σ. 231-232.

⁸¹ Colin McGinn, *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*, Harper Perennial (ebook), London-New York 2006· Tzachi

Zamir, *Double Vision: Moral Philosophy and Shakespearean Drama*, Princeton University Press, New Jersey 2007· A. D. Nuttall, *Shakespeare the Thinker*, Yale University Press, New Haven 2008· Michael Witmore, *Shakespearean Metaphysics*, Continuum, London-New York 2008· Martha Nussbaum, «Stages of Thought», *The New Republic* 2008, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <http://www.tnr.com/article/books-and-arts/stages-thought>, Stewart Stanley, *Shakespeare and Philosophy*, Routledge, London-New York

και εάν ναι με ποιον τρόπο και με ποια αποτελέσματα; Τι μαθαίνει από τη φαινομενολογία ο Foreman ως προς τη σύλληψη της συνείδησης από τον εαυτό της, πώς το περνά στους ηθοποιούς του; Υπάρχει κάτι που οι σκηνοθεσίες των καλλιτεχνών αυτών «επιστρέφουν» στη φιλοσοφία με δημιουργικό τρόπο; Ο Anatoli Vassiliev είναι ακόμα μία περίπτωση σκηνοθέτη που στρέφεται συχνά προς τη φιλοσοφία. Μολονότι η επίμονη προσήλωσή του στον Πλάτωνα δεν πρέπει να ερμηνευτεί αποκλειστικά ως ένα θεωρητικό ενδιαφέρον, η σπουδή και η διδασκαλία στους ηθοποιούς των πλατωνικών διαλόγων προκαλεί στον καλλιτέχνη μια βαθειά πίστη στον κόσμο των ιδεών, ως ένα επέκεινα της ανθρώπινης εμπειρίας και σκέψης, ως έναν ορίζοντα στον οποίο πρέπει να στρέφεται ο ανθρώπινος στοχασμός.⁸² Πώς μπορεί να συσχετιστεί η φιλοσοφία της γλώσσας με την εργαστηριακή κατανόηση, αλλά και τη σκηνική δοκιμασία των σωκρατικών διαλόγων; Πώς μπορεί να αναφανεί η φωνολογική και σημασιολογική δυναμική της λέξης κατά την εκτύλιξη του λόγου ανάμεσα σε διαφορετικά υποκείμενα; Τι μπορεί να σημαίνει για τη θεατρική πρακτική η δήλωση της άγνοιας, που προκαλεί τη διασπορά της ιδρυτικής απορίας και την αναζήτηση μιας πάντα δυσδιάκριτης αλήθειας;

4δ. Οι επιμέρους φιλοσοφικές μελέτες ή και ολόκληρες πραγματείες σε έργα δραματουργών, σκηνοθετών και γενικότερα θεατρικών δημιουργών, όπως επίσης και σε μεγάλα θέματα και είδη του θεάτρου, μας δίνουν ένα τέταρτο υποπεδίο. Επί παραδείγματι και μόνο στο πλαίσιο του 20ού αιώνα, ο Jaspers μελετά τον Strindberg,⁸³ ο Benjamin τον Brecht,⁸⁴ ο Guénoun τη Jasmina Reza,⁸⁵ ο Sartre τον Genet,⁸⁶ ο Lyotard τον Sartre,⁸⁷ ο Badiou τον Beckett,⁸⁸ ο Derrida τον Artaud,⁸⁹ ο Deleuze τον Carmelo Bene,⁹⁰ η Marie José Mondzain τον Valère Novarina.⁹¹ Ο Georg Simmel ασχολήθηκε εκτεταμένα με το έργο

2009· Michael Bristol, «Macbeth the Philosopher», *New Literary History* 42/4 (2011), σ. 641-662.

⁸² Πώργος Π. Πεφάνης, «Επιμύθιο στη Μήδεια του Anatoli Vassiliev», *Highlights* 37 (2008), σ. 65-67. Για μια συνολική εικόνα του ρώσου σκηνοθέτη βλ. Stéphane Lupo, *Anatoli Vassiliev: Au cœur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*, L'entretemps, Vic la Gardiole 2006.

⁸³ Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Hölderlin*, Minuit, Paris 1993.

⁸⁴ Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Fabrique, Paris 2003.

⁸⁵ Denis Guénoun, *Avez-vous lu Reza? Une invitation philosophique*, Albin Michel, Paris 2005.

⁸⁶ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, Paris 1952.

⁸⁷ Jean-François Lyotard, «Mots: Sartre», στο *Lectures d'enfance*, Galilée, Paris 1991, σ. 89-106.

⁸⁸ Alain Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Hachette, Paris 1995. Βλ. και Andrew Gibson,

Beckett and Badiou: the paths of intermittency, Oxford University Press, Oxford 2006.

⁸⁹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, σ. 253-292, 341-368.

⁹⁰ Gilles Deleuze, «Un manifeste de moins», Carmelo Bene – Gilles Deleuze, *Superpositions. Richard III suivi de Un manifeste de moins*, Minuit 2008 ('1979), σ. 85-131. Για μια γενικότερη εικόνα της επίδρασης του Deleuze στο θέατρο βλ. Cull Laura (ed.), *Deleuze and Performance*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke-New York 2013· Ismaël Jude, *Gilles Deleuze, théâtre et philosophie, La méthode de dramatisation*, Sils Maria, Mons 2013.

⁹¹ Marie José Mondzain, «À propos de Valère Novarina: d'un mortel incommensurable», Louis Dieuzayde (dir.), *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2004, σ.

του ηθοποιού,⁹² ο Bergson έδωσε μια κλασική μελέτη για το γέλιο και την κωμωδία,⁹³ ο Luis Althusser έγραψε το περιβόητο άρθρο του για το έργο *El Nost Milan* του Carlo Bertollazzi και τον Brecht με αφορμή την παράσταση του έργου από το Piccolo Teatro στο Θέατρο των Εθνών στο Παρίσι τον Ιούλιο του 1962, σε σκηνοθεσία του Giorgio Strehler,⁹⁴ ο Καστοριάδης έγραψε διάφορα μελετήματα πολιτικής φιλοσοφίας για την αττική τραγωδία,⁹⁵ πολλές γυναίκες φιλόσοφοι στις αρχές του 21ου αιώνα (η Judith Butler, η Adriana Cavarero, η Cecilia Sjöholm, η Mary Beth Mader ή η Tina Chanter) έχουν ανοίξει μια ενδιαφέρουσα συζήτηση για τη σοφόκλεια *Αντιγόνη*, συνεχίζοντας έτσι μια μακρά παράδοση που αντλεί ήδη από την εγγελιανή *Φαινομενολογία του πνεύματος*,⁹⁶ ο Régis Debray ενδιαφέρεται ενεργά για την παράδοση της Avignon,⁹⁷ ο Nancy διασκευάζει το πρώτο μέρος του *Faust*, ο Lacoue-Labarthe μελέτησε τις θέσεις του Rousseau, του Diderot και του Artaud για το θέατρο, όπως και του Hölderlin για την τραγωδία, αλλά μετέφρασε το 1978 και στα γαλλικά τη χαιλντερλιανή εκδοχή της *Αντιγόνης*.⁹⁸ Ο Paul Ricœur, πέρα από τα εννοιολογικά εργαλεία που προσφέρει για την

183-196. Πολλοί φιλόσοφοι έχουν αναφερθεί σε διάφορες στιγμές του έργου τους σε δραματούργους και στο έργο τους. Ο Žižek λ.χ. αναφέρεται στον Brecht (*Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York 1992, σ. 174 κ.εξ.), στη (λακανική) *Αντιγόνη* (ό.π., σ. 91) και στον Beckett («Beckett With Lacan», http://www.lacan.com/article/?page_id=78#_ftn3), ο Olivier Bloch στον Molière (*Molière/Philosophie*, Albin Michel, Paris 2000), η Sylviane Agaciski στους μεγάλους σκανδιναβούς δραματούργους (*Le Drame des sexes. Ibsen, Strindberg, Bergman*, Seuil, Paris 2008).

⁹² Georg Simmel, *La philosophie du comédien*, Circé, Belfort 2001.

⁹³ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, PUF, Paris 1959.

⁹⁴ Louis Althusser, *Pour Marx*, Maspero, Paris 1965. Από την ελληνική μετάφραση του βιβλίου *Για τον Μαξ*, Γράμματα, Αθήνα 1978, η αναφορά στο κεφάλαιο «Το «Piccolo Teatro» Μπερτολάτσι και Μπρεχτ. (Σημειώσεις για ένα υλιστικό θέατρο)», σ. 129-151.

⁹⁵ Κορνήλιος Καστοριάδης, «Αισχύλεια ανθρωπογονία και σοφόκλεια αυτοδημιουργία του ανθρώπου», στο *Ανθρωπολογία, πολιτική, φιλοσοφία. Πέντε διαλέξεις στη Βόρεια Ελλάδα*, Ύψιλον, Αθήνα 1993, σ. 11-32 (το μελέτημα συμπεριελήφθη αργότερα στο βιβλίο του *Figure du pensable. Les carrefours du labyrinthe VI*, Seuil, Paris 2009, σ. 17-42) και *Ce qui fait la Grèce. I. D'Homère à Héraclite. Séminaires 1982-1983*, Seuil, Paris 2004 (ελλ. μετ. *Η ελληνική ιδιαιτερότητα, Από τον Όμηρο στον Ηράκλειτο*, Σεμινά-

για 1982-1983, Κριτική, Αθήνα 2007). Για τις θέσεις του αυτές βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Πολιτική και θεατρική φαντασία. Οι φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Καστοριάδη στην αττική τραγωδία».

⁹⁶ Judith Butler, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, New York 2000· Adriana Cavarero, *Stately Bodies: Literature, Philosophy, and the Question of Gender*, Michigan University Press, Ann Arbor 2002· Cecilia Sjöholm, *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire*, Stanford University Press, Stanford 2004· Mary Beth Mader, «Antigone's Line», στο Fanny Söderbäck (ed.), *Feminist Readings of Antigone*, SUNY Press, Albany NY 2010, σ. 155-172· Tina Chanter, *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, SUNY Press, Albany NY 2011. Μια πολύ καλή συλλογή μελετημάτων είναι αυτή των S. E. Wilmer – Audrone Zukauskaite, *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford University Press, Oxford 2010.

⁹⁷ Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Flammarion, Paris 2005.

⁹⁸ Lacoue-Labarthe, «La scène est primitive» ο ίδιος, *L'imitation des modernes. Typographies II*, Galilée, Paris 1986, κυρίως σ. 39-69 και 203-225. (Τα δύο αυτά κεφάλαια έχουν μεταφραστεί αντιστοιχώς από τους Βαγγέλη Μπιτσώρη και Νίκο Ηλιάδη ως «Η τομή του θεωρησιακού» και «Ο Οιδίποδας ως μορφή», *αληθεια* 3 (2008), σ. 15-53 και 54-80). Από το ίδιο βιβλίο επίσης τα δοκίμια «Le paradoxe et la mimésis» και «Hölderlin et les Grecs», σ. 15-36 και 71-84

ανάλυση του θεάτρου (μεταφορά,⁹⁹ σημείο και σύμβολο,¹⁰⁰ εαυτότητα¹⁰¹), μελετά και την αττική τραγωδία,¹⁰² ο Jean-Luc Marion στο πλαίσιο της φαινομενολογικής ανάλυσης του ερωτικού φαινομένου μελετά τον (θεατρικό) μύθο του Δον Ζουάν,¹⁰³ ο Jacques Rancière μελετά το αισθητικό ασυνείδητο, την αναπαράσταση και το μη-αναπαράστάσιμο, τον ρόλο του θεατή και την πολιτική διάσταση του θεάτρου,¹⁰⁴ ενώ πλείστοι όσοι φιλόσοφοι (μεταξύ των οποίων ο Unamuno,¹⁰⁵ ο Scheler,¹⁰⁶ ο Jaspers,¹⁰⁷ ο Gouhier,¹⁰⁸) στρέφονται στη μελέτη του τραγικού.

5. Θα πρέπει εντούτοις να προστεθεί εδώ ένα πέμπτο πεδίο που σχετίζεται με τον έλεγχο που μπορεί να ασκήσει το θεατρικό κείμενο ή η σκηνή σε μείζονες φιλοσοφικές ιδέες. Οι ειδικές υλικές συνθήκες του θεάτρου και της performance μπορούν να επενδύσουν τις γενικές φιλοσοφικές έννοιες με μια νέα πραγματική δυναμική, να τους προσδώσουν ιδιαίτερες κοινωνικές διαστάσεις και να τις εντάξουν σε ενδιαφέρουσες ιστορικές προοπτικές. Μέσω της σκηνής η φιλοσοφική ιδέα μπορεί να τροποποιηθεί, αλλά και να επικαιροποιηθεί, να κατέβει

αντιστοίχως. Βλ. επίσης *Métaphrasis; suivi de Le théâtre de Hölderlin*, P.U.F., Paris 1998 (ελλ. μετ. *Μετάρφρασις και Το θέατρο του Hölderlin*, Πατάκης, Αθήνα 2008), και *La poétique de l'histoire*, ό.π., Ph. Lacoue-Labarthe avec Jean-Luc Nancy, «Dialogue sur le dialogue», ό.π. Βλ. τέλος τη διγλώση έκδοση Philippe Lacoue-Labarthe, Hölderlin. *Antigone de Sophocle*, Christian Bourgois, Paris 1998, όπου περιλαμβάνονται επίσης σε διγλώση μορφή οι «Anmerkungen zur Antigone» του Γερμανού ποιητή, σ. 157-177.

⁹⁹ Paul Ricœur: *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975 (ελλ. μετ. *Η ζωντανή μεταφορά*, Κριτική, Αθήνα 1996).

¹⁰⁰ Για την εφαρμογή των ρικεριανών θεωριών περί σημείου και συμβόλου στο θέατρο βλ. Πύργος Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλωσης του δραματικού λόγου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 124 κ.εξ.

¹⁰¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990 (ελλ. μετ. *Ο εαυτός ως άλλος*, Πόλις, Αθήνα 2008). Για την αξιοποίηση των αναλύσεων αυτών στο θέατρο βλ. Πύργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 431-476.

¹⁰² Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, Aubier, Paris 1988, σ. 355 κ.εξ. Για μια ανάλυση αυτών των ρικεριανών θέσεων βλ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997, σ. 195-210. Έχει γράψει επίσης και ένα άρθρο για το σαρκιακό έργο *Le diable et le bon Dieu* και ένα για την αριστοτελική *Ποιητική* βλ. Paul Ricœur,

«Le diable et le bon Dieu» (1951), στο βιβλίο του *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Seuil, Paris 1992, σ. 137-148 και «Une reprise de *La Poétique d'Aristote*» (1992), ό.π., σ. 464-478.

¹⁰³ Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique. Six méditations*, Grasset & Fasquelle, Paris 2003 (ελλ. μετ. *Το ερωτικό φαινόμενο. Έξι στοχασμοί*, Πόλις, Αθήνα 2008), σ. 155 κ.εξ.

¹⁰⁴ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et poétique*, La Fabrique, Paris 2000· ο ίδιος, *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris 2001· ο ίδιος, *Le destin des images*, La Fabrique, Paris 2003· ο ίδιος, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.

¹⁰⁵ Miguel de Unamuno, *Το τραγικό αίσθημα της ζωής*, Printa, Αθήνα 1993. Για τον ισπανό φιλόσοφο και το έργο του βλ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Miguel de Unamuno: Μια ιστορική κατάθεση του μύχου*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, με τη σχετική βιβλιογραφία.

¹⁰⁶ Max Scheler, *Το φαινόμενο του τραγικού*, Έρασμος, Αθήνα 1991.

¹⁰⁷ Karl Jaspers, *Εισαγωγή στη φιλοσοφία*, Δωδώνη, Αθήνα 1983 και *Περί του τραγικού*, Έρασμος, Αθήνα 1990.

¹⁰⁸ Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, (1952), J. Vrin, Paris 2002 (ελλ. μετ. *Το θέατρο και η ύπαρξη*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991. Ως προς τη σκέψη του Γάλλου φαινομενολόγου για το θέατρο βλ. και Thomas Dommenge, «Présence et représentation dans la philosophie du théâtre d'Henri Gouhier», *L'Annuaire théâtral* 40, 2006, σ. 158-168. Και για τους τέσσερις αυτούς φιλοσόφους βλ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το τρα-*

από το βάθος της καθολικής ισχύος και της διαχρονικότητας για να αποκτήσει μια συγκεκριμένη εμβέλεια και μια δραστηριότητα στο εκάστοτε παρόν. Η τροποποίηση των φιλοσοφικών ιδεών συνδέεται κατά κανόνα με τη σχετικοποίηση που υφίστανται κατά τη διαδρομή τους από τον καθολικό χρόνο στο παρόν, από τη γενικότητα της διατύπωσής τους στην ειδική ενεργοποίησή τους στο εδώ και τώρα μιας συγκεκριμένης κατάστασης, δηλαδή μιας σκηνης. Και αυτό διότι πολύ συχνά αποδεικνύεται ότι υπάρχει στο θέατρο, έστω σε αυτό που ο Phillip Zarrilli ονομάζει «μεταφυσικό studio¹⁰⁹ (όπου η σιωπές μπορούν να εκμηδενίσουν ή να εκτινάξουν τις λέξεις και τα νοήματά τους), μια τάση σχετικοποίησης των ιδεών, ακόμα και εκείνων που το εμπνέουν. Σωματοποιώντας τις ιδέες στους χαρακτήρες, το θέατρο φέρνει αντιμέτωπες τις ιδέες αυτές με άλλα πρόσωπα και δοκιμάζει τις αντοχές τους καθώς τις εντάσσει σε συγκεκριμένες υλικές συνθήκες, κάτι που συχνά αμφισβητεί γόνιμα την απόλυτη κυριαρχία και εγκυρότητά τους.¹¹⁰

Το πλατωνικό σπήλαιο λειτουργεί και εδώ ως χαρακτηριστικό παράδειγμα. Εάν η κυρίαρχη ιδέα της παραβολής είναι η αλήθεια των όντων που λούζονται στο φως του ήλιου σε αντίθεση με την ψευδεπίγραφη πραγματικότητα που σχηματίζεται από τις αντανakλώμενες σκιές, μια σκηνο-θεσία της παραβολής αυτής θα μπορούσε να δείξει απεναντίας ότι η σταθερότητα και η στερεότητα της αλήθειας είναι επίσης αξίες που αμφισβητούνται από την παραβολή: η σκηνή του σπηλαίου είναι επίσης μια κριτική της ταυτότητας, της σταθερότητας και της επιθυμίας των ανθρώπων (των ενοίκων του σπηλαίου) να παραμείνουν ταυτόσημοι σε σταθερές καταστάσεις και να εχθρεύονται όσους τις αμφισβητούν.¹¹¹

Εάν η θεατρική πράξη μπορεί να θεωρηθεί ως μία ενσώματη σκέψη (και με τον όρο σκέψη εδώ εννοούμε τον σύνολο συνειδησιακό κόσμο), μια σκέψη επί τω έργω, που δημιουργεί δοκιμαστικές καταστάσεις και πειραματικές πραγματικότητες, θα μπορούσε παράλληλα και η φιλοσοφία να μη σκέπτεται απλώς το θέατρο (να μην το θέτει απλώς ως αντικείμενο της έρευνάς της), αλλά επιπλέον να σκέπτεται με τον τρόπο που το θέατρο σκέπτεται¹¹² και να ανακαλύψει έννοιες και ιδέες, σχέσεις και καταστάσεις, συναισθήματα και συγκινήσεις που στην καθημερινή πραγματικότητα κρύβονται πίσω από κάποιες φράσεις ή έξεις και να τις δοκιμάσει στο πεδίο της σκηνικής δράσης, για να ανακαλύψει έτσι το βάθος ή κάποιες ανύποπτες παραλλαγές τους. Αυτό σημαίνει ότι η ίδια η θεατρική πράξη ενδέχεται να παραγάγει νέες ιδέες και νέες σκέψεις όχι μόνο για τις ιδέες

γικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα, σ. 16-101, 211-217.

¹⁰⁹ Phillip B. Zarrilli, «The Metaphysical Studio», *The Drama Review* 46/2 (2002), σ. 157-170.

¹¹⁰ Martin Puchner, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, σ. 101.

¹¹¹ Παρόμοια παραδείγματα μπορούν να αντληθούν και από άλλα φιλοσοφικά κείμενα, ακόμα και από εκείνα που εντάσσονται στην πλατωνική παράδοση και αμφισβητούν την «κανονικότητα» ή τη «σοβαρότητα» του θεάτρου, όπως το *How*

to Do Things with Words, Oxford University Press, Oxford 1976 του J. L. Austin. Βλ. σχετικά Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York 2004, σ. 9 κ.εξ., όπου συνεξετάζονται κείμενα του Guy Debord, του Jacques Derrida και του Martin Heidegger για να αναφανεί ακριβώς η εμβέλεια της πλατωνικής παράδοσης.

¹¹² Herbert Blau, «Rehearsing the Impossible: The Insane Root», in Patrick Campbell and Adrian Kear (eds), *Psychoanalysis and Performance*, Routledge, London-New York 2001, σ. 21-33, εδώ σ. 30.

και τις σκέψεις που έχει καταθέσει η φιλοσοφία, αλλά και για το ίδιο το σκέπτεσθαι.¹¹³ Τότε μπορούμε να μιλάμε για μια φιλοσοφική παράσταση ή για την παράσταση ως ενσώματη φιλοσοφία.

Όπως μας δείχνει σήμερα η τάση νέων μελετητών του θεάτρου,¹¹⁴ η φιλοσοφική σκέψη συνυφαίνεται συχνά με τη θεατρική πρακτική και μπορεί να συμβάλλει σημαντικά αν όχι στην απάντηση, τουλάχιστον στην προσπάθεια να δοθεί απάντηση σε ερωτήματα που αφορούν στη διαχρονικότητα ορισμένων έργων, στην ικανότητά τους να διεισδύουν και να ενεργοποιούνται εκ νέου στην εποχή των δορυφορικών εικόνων, των διαδυκτιακών πληροφοριών, της ευγονικής και της τηλεματικής. Είμαστε ακόμα ανεκτικοί στον «τέταρτο τοίχο» και εάν ναι, σε τι οφείλεται αυτό; Εάν πάλι δεν είμαστε, πώς θα μπορούσαμε να διαχειριστούμε αφ' ενός την απουσία της απόστασης από τα τεκταινόμενα της σκηνης και αφ' ετέρου την ανάγκη μας να δεχόμαστε αφηγήσεις που προϋποθέτουν την απόσταση; Πώς μπορεί να συμβιώσει το σκηνικό *factum* δίπλα στην πάντα ισχυρή *fiction* χωρίς να αποτελεί την αρνητική εκδοχή της; Επιπλέον: εάν το *factum* γεννιέται και συντηρείται από μια ιδιάζουσα *fiction* (τη μυθοπλαστική αφήγηση ενός αδύνατου και, κατά τον Derrida, πάντα ελευσόμενου συμβάντος), τότε μήπως και η *fiction*, σε μια συγχρονία που μέλλει να υποδεικνύεται και να αποδεικνύεται κάθε φορά εκ νέου, αρθρώνεται και εκδηλώνεται μέσω ενός συμβάντος;¹¹⁵ Στην εποχή της παγκοσμιοποιημένης παραγωγής και της εντατικής εμπορευματοποίησης μπορεί ακόμα η σκηνή να γίνεται ο τόπος ανάδυσης μιας ιδέας στην εμφάνιση και την υπερβατικότητά της, όπως προσδιορίζει την ιδέα στο θέατρο ο

¹¹³ Laura Cull, «Performance as Philosophy: Responding to the Problem of “Application”», *Theatre Research International* 37/1 (2012), σ. 20-27, ιδίως σ. 25.

¹¹⁴ Μια αντιπροσωπευτική εικόνα μας δίνει ο τόμος Watt Daniel-Daniel – Meyer-Dinkgräfe (eds), *Theatres of Thought. Theatre, Performance and Philosophy*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2007. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι έχει δημιουργηθεί το διεθνές δίκτυο *Performance Philosophy* με στόχο τη μελέτη της performance ως φιλοσοφίας και της φιλοσοφίας ως performance. Το *Performance Philosophy* συνεργάζεται με τις εκδόσεις Palgrave-Macmillan για τη δημιουργία μιας σειράς συναφών με το αντικείμενο βιβλίων («Performance Philosophy»), ενώ δημοσιεύτηκε ο πρώτος τόμος του ψηφιακού περιοδικού του δικτύου αυτού με τον τίτλο *Performance Philosophy*, τόμ. 1 (2015), στη διεύθυνση <http://www.performancephilosophy.org/journal/index>. Έχει επίσης ήδη πραγματοποιήσει (11-13 Απριλίου 2013) το πρώτο του συνέδριο υπό τον τίτλο «What is Performance Philosophy? Staging a new field» στο Πανεπιστήμιο του Surrey στην

Αγγλία. Το Δίκτυο έχει, θα λέγαμε, έναν αγγλοσαξονικό χαρακτήρα, εντούτοις υπάρχει και το *Performance Philosophy France* για τους μελετητές της Γαλλίας <http://performancephilosophy.ning.com/group/performance-philosophy-france>, καθώς και η ερευνητική ομάδα *Laboratoire des Arts et Philosophies de la Scène* (LAPS), <http://labo-laps.com/>, η οποία διοργάνωσε με το Centre International d'Étude de Philosophie Française Contemporaine (CIEPFC) στην École Normale Supérieure του Παρισιού το συνέδριο υπό τον τίτλο «Images et fonctions du théâtre dans la philosophie française contemporaine» (19-20 Οκτωβρίου και 23-24 Νοεμβρίου 2012), <http://www.ciepfc.fr/spip.php?article290>, και ένα δεύτερο διεθνές συνέδριο υπό τον τίτλο «Théâtre, Performance, Philosophie: perspectives anglo-américaines» (26-28 Ιουνίου 2014), στο Πανεπιστήμιο Paris 4-Sorbonne. Όσο και εάν ακούγεται περίεργα, στην Ελλάδα δεν υπάρχουν παρά λίγοι μεμονωμένοι μελετητές του πεδίου.

¹¹⁵ Για την περίπλοκη σχέση βλ. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 367-430.

Badiou¹¹⁶, και να συγκροτηθεί μια νέα σχέση (αναλογίας, αλληλοδιήθησης ή κλιμακούμενης έντασης) ανάμεσα στον αισθητό και τον νοητό κόσμο; Μπορούμε άραγε να ξανασκεφτούμε επί σκηνης και ενώπιον της σκηνης και με γόνιμο τρόπο την απαραιμείωτη αντίθεση του φαίνεσθαι με το είναι; Στην ίδια αυτήν εποχή μπορεί να εννοηθεί μια πραγματική πρωτοπορία απεργλωβισμένη από τον ελιτισμό (οι διεθνώς διακεκριμένοι σκηνοθέτες που απαρτίζουν συχνά το ετήσιο star system), τον ιστορικισμό («έτσι είναι διότι αυτό συμβαίνει σήμερα και αυτό που συμβαίνει σήμερα ξεπερνά αυτό που συνέβαινε εχθές») και την αποσιωπούμενη «παράδοση του καινούργιου» («Η ρήξη με την παράδοση γίνεται η ίδια παράδοση [...] και, σύμφωνα με τον Paz, παράδοση κενή νοήματος και περιεχομένου σήμερα»);¹¹⁷ Μπορούμε σήμερα να δημιουργήσουμε και να υποστηρίξουμε έναν (θεατρικό) πολιτισμό που να μην είναι και να μην μπορεί να καταστεί άλλοθι της οικονομίας; Τα ερωτήματα αυτά ανακαλούνται αμοιβαία μεταξύ τους: το ένα προϋποθέτει το άλλο και προσπαθώντας να απαντήσουμε στο ένα ξυπνούν οι απορίες από το άλλο και μαζί μάς οδηγούν σε νέα ερωτήματα. Θα ήταν επομένως ανώφελη η προσπάθεια πλήρους απαρίθμησής τους. Αυτό που θα πρέπει να τονιστεί εδώ, έστω ως υποθετική κατακλείδα, είναι ότι όλα αυτά τα ερωτήματα μας παραπέμπουν στην ερωτηματική διάθεση της φιλοσοφίας που επιτείνεται όταν στρέφεται προς τη σκηνή του θεάτρου. Γιατί η σκηνή, επίκεντρο του θεάτρου, αλλά και της φιλοσοφικής σκέψης, θα μπορούσε να θεωρηθεί και να λειτουργήσει ως ένα πεδίο εφαρμοσμένης φιλοσοφίας, εμπράγματος επιχειρήματος και ενσώματου στοχασμού, όπου η λογική πρέπει να συναντήσει τις συγκινήσεις και τα συναισθήματα και οι ιδέες να αποκτήσουν σάρκα και οστά.

Η φιλοσοφία παράγει έννοιες που μας μαθαίνουν να συλλαμβάνουμε και να κατανοούμε τον κόσμο και τη ζωή μας. Θα μπορούσαν οι έννοιες αυτές, καθώς το ήθελε ο Deleuze, να μην παραπέμπουν μόνο σε πρόσωπα, αλλά να γίνουν οι ίδιες *ρυθμικά πρόσωπα*¹¹⁸ τα οποία ενορχηστρώνονται δια του φιλοσοφικού λόγου καθιστώντας τον θεατρικό; Θα μπορούσε ακόμα αυτή η θεατρικότητα του λόγου να πείσει ότι οι φιλοσοφικές έννοιες και ιδέες δεν παράγουν μόνο νοήματα, δεν γεννούν μόνο σημασίες, αλλά, ως γνήσιες σκηνές, είναι αδιαχώριστες από τα συναισθήματα, τα πάθη και τις συγκινήσεις που προκαλεί ένα νέο βίωμα του κόσμου;

¹¹⁶ Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre. Court traité philosophique*, Imprimerie Nationale, Paris 1990, «Thèses sur le théâtre», στο *Petit manuel d'insthétique*, Seuil, Paris 1998, σ. 113-120· Alain Badiou avec Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Flammarion, Paris 2013, σ. 62-63.

¹¹⁷ Luc Ferry, *Homo Aestheticus. Η επινόηση της καλαισθησίας στη δημοκρατική εποχή*, Ευρυδίκη, Αθήνα 2011, σ. 290.

¹¹⁸ Gilles Deleuze, «Ce que la voix apporte au texte», στο *Deux régimes de fous et autres textes*, Minuit, Paris 2003, σ. 303-304.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Ο ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΠΛΗΘΥΣΜΟΣ
ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ
ΚΑΙ Η ΔΗΛΩΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Πρόκειται για ένα θέμα, φιλολογικό, θεατρολογικό αλλά και γλωσσολογικό και ερμηνευτικό, το οποίο, στη σφαιρική του αντιμετώπιση, εξετάζοντας ένα ολόκληρο λογοτεχνικό είδος στην ιστορική του πορεία στο πλαίσιο μιας εθνικής λογοτεχνίας, δεν έχει επιχειρηθεί έως τώρα, και γενικότερα πρέπει να θεωρηθεί ένα αρκετά παρθένο ερευνητικό πεδίο, το οποίο αποδεικνύεται όμως, ήδη με την πρώτη του προσέγγιση, και αρκετά γοητευτικό. Εν πρώτοις μπορεί να παρατηρήσει κανείς μεθοδολογικά, πως η «δηλωτική» ονομασία, δηλαδή η ονομασία που περιέχει και άλλα σημασιολογικά επίπεδα πέρα από την απλή επωνυμία και ατομική ταυτότητα, όσον αφορά τον χαρακτήρα του σκηνικού προσώπου, την κοινωνική του θέση, την δραστηριότητά του ή την εμφάνισή του, περιορίζεται από τέσσερις διαφορετικές «χρήσεις» της δραματουργικής ονοματοθεσίας των θεατρικών ρόλων: α) από την ιστορική, θρησκευτική ή μυθολογική υπόθεση του έργου, οπότε το δραματικό πρόσωπο ταυτίζεται με μια συγκεκριμένη ιστορική, θρησκευτική ή μυθολογική προσωπικότητα και φέρει το όνομά της, επομένως δεν υπάρχουν περιθώρια δημιουργικής απόκλισης από τα δεδομένα, β) από τη συμβατική χρήση ονομάτων, κυρίως στα ρεαλιστικά, κοινωνικά αλλά και ηθογραφικά δραματικά έργα του 20ού αιώνα, όπου στο όνομα των σκηνικών χαρακτήρων καθρεφτίζεται απλώς η καθημερινότητα της ελληνικής ονοματολογίας σε πόλεις και χωριά και τα συγκεκριμένα ονόματα εν πολλοίς είναι ανταλλάξιμα με άλλα, γ) από την αλληγορική προσωποποίηση στα ιστορικά πολιτικά δράματα (Ειρήνη, Πόλεμος, Πατρίς, Αγγλία, Γαλλία, το Σύνταγμα κτλ.), αλλά και στους προλόγους του κρητοεπτανησιακού θεάτρου (Χάρος, Μελλούμενο, Έρωτος, Τύχη κτλ.) και δ) από την ανωνυμία, όπου αναφέρονται στα σκηνικά πρόσωπα μόνο κατηγορίες ανθρώπων (πατέρας, μάνα, χωροφύλακας, άντρας, γυναίκα, Α', Β', νέος, κτλ.), μέθοδος της αποπροσωποποίησης που κυριαρχεί στο λεγόμενο παράλογο θέατρο και τις ποικίλες απολήξεις του στην νεοελληνική δραματογραφία του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα.

Το μικρό αυτό μελέτημα σκοπό έχει απλώς να αναδείξει το θέμα, όχι να το εξαντλήσει, ούτε καν να παρουσιάσει τα αποτελέσματα μιας συστηματικής ανάλυσης· ασχολείται ενδεικτικά και δειγματοληπτικά με ορισμένες περιπτώσεις, για να σκιαγραφήσει με αδρές γραμμές την ιστορική εξέλιξη της δραματουργικής τακτικής της πρόσθετης πληροφόρησης μέσω των ονομάτων των σκηνικών προσώπων, μια εξέλιξη που δείχνει σημαντικές διακυμάνσεις από εποχή σε εποχή αλλά και από δραματικό είδος σε δραματικό είδος. Μια ενδελεχέστερη πραγμάτευση του θέματος θα πρέπει να καταπιαστεί λεπτομερέστερα με μεθοδολογι-

κές αποχρώσεις προβληματισμών και περιπτώσεων, όπου δεν είναι τόσο ξεκάθαρο το αν και με ποιον τρόπο ένα όνομα είναι δηλωτικό ή όχι, όπου υπάρχουν ερμηνευτικά περιθώρια προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση, όπου κυριαρχούν απλώς ηχοποιητικές ποιότητες που δεν εκπέμπουν μια συγκεκριμένη σημασία αλλά υποβάλλουν μιαν ορισμένη σημασιολογική ατμόσφαιρα, ή όπου τα ονόματα παραπέμπουν σε ορισμένες κατηγορίες ανθρώπων: η αρχαιομανία των αστών του 19ου αιώνα στην ονοματοθεσία, οι αγροτικές ονομασίες στο κωμειδύλλιο, το δραματικό ειδύλλιο, την ηθογραφία κτλ., ή τα συμβατικά καθημερινά ονόματα στα κοινωνικά ρεαλιστικά έργα του 20ού αιώνα. Ακόμη, θα έπρεπε να εξεταστούν, στο βαθμό που κάτι τέτοιο είναι εφικτό, και τα κίνητρα των δραματικών συγγραφέων στη συγκεκριμένη εποχή, έστω στη μερική επιλεκτική εφαρμογή της, σε ποιο βαθμό ακολουθούν μια υπαρκτή δραματουργική τακτική στη χρήση της μεθόδου αυτής και απλώς την αναπαράγουν, ή σε ποιο βαθμό πρωτοτυπούν, διαφοροποιούνται ή παίζουν ειρωνικά με το θεσμό αυτό.

Σε μια διαχρονική προσέγγιση της νεοελληνικής δραματουργίας από ιστορική άποψη,¹ παρατηρεί κανείς εν πρώτοις, πως η χρήση «δηλωτικών» ονομάτων για σκηνικά πρόσωπα καλύπτει ένα μακρό χρονικό φάσμα από τον 17ο ως τον 19ο αιώνα, ενώ κατά τον 20ό αιώνα ατονεί αυτή η παρακεμενική στρατηγική της πρόσθετης εξωδιαλογικής πληροφόρησης στο δευτερεύον δραματικό κείμενο των *ascriptiones*.² Ειδικά στα δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου, οι δηλωτικές ονομασίες εμφανίζονται ήδη στους τίτλους, *Ερωφίλη*, *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, *Πανώρια*, *Φορτοννάτος* κτλ., αλλά χαρακτηριστικά δεν περιορίζονται μόνο σ' αυτούς: στην κορυφαία τραγωδία του Χορτάση υπάρχει και ο Πανάρετος, ο φίλος του Καρπόφορος, μόνο που καρποφόρος δεν είναι, γιατί μετά την δεύτερη σκηνή της πρώτη πράξης εξαφανίζεται από το έργο,³ και στην περίπτωση του πατέρα της Ερωφίλης, του βασιλιά Φιλόγονου, η δηλωτική σημασία του ονόματος αντιστρέφεται ειρωνικά, γιατί μόνο τρυφερός και στοργικός δεν θα είναι, αντίθετα θα είναι ο αίτιος του θανάτου της άτυχης κόρης του και του άντρα της.⁴ Στην ομάδα αυτών των δραματικών έργων παρατηρείται και το φαινόμενο, πως δηλωτικά και συμβατικά ονόματα αναμιγνύονται: στην *Πανώρια* μόνο η πρωτα-

¹ Βλ. Β. Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τόμ. 1: *Από την Κρητική Αναγέννηση ως την Επανάσταση του 1821*, Αθήνα ΜΙΕΤ 2006, τόμ. 2: *Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Αθήνα ΜΕΤ 2006· Κ. Γεωργακάκη – Β. Πούχνερ, *Οδηγός νεοελληνικής δραματολογίας*, Αθήνα 2009 (Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Παράρτημα: Βοηθήματα [1]).

² Για το κύριο και δευτερεύον κείμενο του δραματικού έργου βλ. R. Ingarden, «Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel», *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, σ. 403-425, για τις *ascriptiones* (δηλαδή σκηνικές

οδηγίες, τίτλους σκηνών, κατάλογο των δρώντων προσώπων, ονόματα θεατρικών ρόλων κτλ.) βλ. G. H. Dahms, *Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1803. Eine Typologie*, Bonn 1978, σ. 11. Για συζήτηση βλ. και W. Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. 2, Wien-Köln-Weimar 2007, σ. 272 εξ.

³ Για την ασυνήθιστη αυτή, για την κλασικίζουσα δραματουργία, ασυνέπεια βλ. Β. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 235-237 και *pass.*

⁴ Για το θέμα της ειρωνείας στον Χορτάση βλ. και Β. Πούχνερ, «Η ειρωνεία στον Χορτάση», *Cretan Studies* 1 (1988), σ. 229-237.

γωνίστρια (και ίσως και η φίλη της Αθούσα) έχει σημαίνουν όνομα, ενώ οι βοσκοί, Γύπαρης και Αλέξης φέρουν συμβατικά ονόματα.⁵

Την παράδοση του κρητικού θεάτρου, οι πρόλογοι να εκστομούνται από αλληγορικές προσωποποιήσεις (Χάρος, Μελλούμενο, Έρωσ, Τύχη κτλ.) συναντούμε πάλι στο αιγαιοπελαγίτικο θρησκευτικό θέατρο,⁶ όπου π.χ. στον *Ηρώδη ή τη Σφαγή των Νηπίων*, τους προλόγους των πράξεων κάνουν τέσσερις δαίμονες, ο Δαίμων, η Οργή, η Φιλοτιμία (με την έννοια της υπερβολικής φιλοδοξίας) και η Ζουλία (ζήλεια), και οι τέσσερις στρατιώτες του Ηρώδη, που σφάζουν επί σκηνής δύο παιδιά, σχετίζονται στα ονόματά τους όλοι με το χρώμα μαύρο: Κάροβο, Μέλας, Αίθων και Άνθραξ.⁷ Δηλωτικά ονόματα βρίσκονται όμως στο άλλο έργο της κυκλαδικής δραματουργίας, την *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο, όπου ο Χριστιανός επίσκοπος λέγεται Κάλλιστος, ένας κρυπτοχριστιανός Αγαπητός, ενώ ο κατάσκοπος ανάμεσα στους αυλικούς του αυτοκράτορα Μαξιμιανού Βάρρος· στα κωμικά *διούδια* (ιντερμέδια) ο καυχησιάρης *μπράβος* λέγεται Πολέμαρχος.⁸ Χαρακτηριστικά στη χιώτικη δραματουργία, συγκεκριμένα στο δραματικό απόσπασμα για το μαρτύριο του Αγίου Ισιδώρου, τα δαμόνια έχουν τα ονόματα Άλαστης, Βέλιας, Πυραυστής και Γράστης,⁹ ενώ αντίθετα στο *Δαβίδ* τα διαβολάκια δεν έχουν ειδικά ονόματα αλλά σημειώνονται με Α', Β', Γ και Δ· εκεί εμφανίζονται όμως η Μετάνοια και η Δικαιοσύνη.¹⁰ Τέτοιες αλληγορικές φιγούρες εμφανίζονται και στον κρητοεπτανησιακό *Ζήνωνα* ο οποίος σχετίζεται επίσης με την ιησουιτική δραματουργία.¹¹

Αυτή η στρατηγική πρόσθετης πληροφόρησης με αλληγορικές προσωποποιήσεις υποχωρεί στην εποχή και τη δραματουργία του Διαφωτισμού. Ήδη στο

⁵ Η συσχέτιση του Γύπαρη με τον γύπα, τον αετό στα γαμήλια τραγούδια ως γαμπρό, περιορίζεται το πολύ σε ένα ερωτικό παιχνίδι του δραματουργού, γιατί η μεμφίμοση συμπεριφορά του κλαψιάρη ερωτευμένου δεν ταιριάζει καθόλου στην εικονολογία του αρπακτικού πουλιού, αφού στο τέλος επιχειρεί να αυτοκτονήσει.

⁶ Για συνοπτική εποπτεία βλ. W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999 (Österreichische Akademie der Wissenschaft, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277).

⁷ Βλ. το κείμενο στην έκδοση *Ηρώδης ή Η Σφαγή των Νηπίων. Χριστογεννητάκιο θρησκευτικό δράμα αγνώστου ποιητή σε πεζό λόγο από το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Βάλτερ Πούχνερ, Αθήνα 1998 (Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Παράρτημα: Κείμενα 1).

⁸ Β. το κείμενο στην έκδοση *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1823 στη Νάξο*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης (†) – Βάλτερ Πούχνερ, Ηράκλειο 1999.

⁹ Β. Πούχνερ, «Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος αγνώστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο», *Θησαυρίσματα* 28 (1998), σ. 357-431.

¹⁰ Για το κείμενο βλ. Θ. Ι. Παπαδοπούλος (ανέυρεση-κριτ. έκδ.), *Αγνώστου Χίου Ποιητή: «Δαβίδ»*. *Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα*, Αθήνα 1979.

¹¹ Για τη συσχέτισή του βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Ζήνων και το πρότυπό του», *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 215-297 και για τη συσχέτιση με το αιγαιοπελαγίτικο θρησκευτικό θέατρο βλ. την εργασία του ίδιου, «Παραλείπόμενα στο Ζήνωνα», *Θησαυρίσματα* 32 (2002), σ. 167-217.

κωμικό μέρος της *Ιφιγένειας* (1720) του Κατσαΐτη τα ονόματα είναι συμβατικά και μάλιστα γαλλικής προέλευσης,¹² τον πρόλογο της *Κωμωδίας των Ψευτογιατρών* (1745) του Σαβόγια Ρούσμελη κάνει ακόμα η Πτωχεία, μετά όμως εξαφανίζεται αυτή η τεχνική, ώσπου να ξαναεμφανιστεί προς τα τέλη του 19ου αιώνα στις πολιτικές δραματικές αλληγορίες και την επιθεώρηση. Ωστόσο και τα δηλωτικά ονόματα σπανίζουν: ο τελευταίος *μπράβος* της ελληνικής κωμωδίας, ο Θεόδωρος Καταπόδης στον *Χάση* (1795) του Δημ. Γουζέλι είναι υποδηματοποιός, συνοδεύεται όμως από συμβατικά ονόματα. Και στον *Φιλάργυρο* της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1823-1824) συναντούμε μόνο έναν υπηρέτη με το όνομα Πρόθυμος.¹³

Στο μετεπαναστατικό δράμα θα είναι κυρίως η κωμωδία και η πολιτική σάτιρα που θα κάνουν χρήση των δηλωτικών ονομάτων, ενώ στην τραγωδία και στο πατριωτικό δράμα κυριαρχούν συχνά τα αρχαιοπρεπή ονόματα, ακόμα και σε έργα που δραματοποιούν επεισόδια και ήρωες του '21,¹⁴ όπως π.χ. στον *Νικήρατο* της Ευανθίας Καΐρη, το πρώτο πατριωτικό δράμα (1826) αυτού του είδους, όπου τον ιστορικό ήρωα Καψάλη συνοδεύουν και η κόρη του Κλεονίκη (persona της ίδιας της Ευανθίας) και ο μικρός Χαριγένης, για να προστεθεί στην τραγωδία της Εξόδου και ένα αισθηματικό οικογενειακό δράμα.¹⁵ Την αρχή κάνει η πολιτική σάτιρα του *Ασώτου* (1830) του Αλέξανδρου Σούτσου, όπου δεν εμφανίζονται μόνο ο Τετραπέραστος και ο Σατανόπουλος, αλλά ο πραγματικά δαιμονικός γιατρός Ιπεκακούνας (κατά το ομώνυμο εμετικό της εποχής ινδιάνικης προέλευσης), ο οποίος δημιουργεί μια ολόκληρη στρατιά μολιερικών γιατρών στην κωμωδία του 19ου αιώνα.¹⁶ Η πολιτική σάτιρα νομιμοποιεί και διαδίδει την τεχνική αυτή: π.χ. στον *Τυχοδιώκτη* του Μ. Χουρμούζη (1835), όπου ο βαυαρός βαρώνος Heideck αποκαλείται έτσι, υπάρχει και ένας Βαρονίδης, «φίλος και συντοπίτης του Τυχοδιώκτη», ένας προστάτης του Ποζαπιάνος και άλλος συντοπίτης Κονιδόψειρας.¹⁷ Το λεξιλόγιο μετατοπίζεται στη συνέχεια από τη φανλοκρα-

¹² Για το θέμα της μετάδοσης των μολιερικών αντών ονομάτων βλ. Β. Πούχνερ, «Η θεατρική παράδοση στα Επτάνησα: αθησαύριστα στοιχεία», στο μελέτημα: «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα», *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σ. 141-344, ιδίως σ. 277 εξ.

¹³ Βλ. τώρα το κείμενο σε νέα εκδοχή: Β. Πούχνερ (φιλόλογ. επιμ.), *Γυναικείες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους*, *Μητώ Σακελλαρίων: «Η ενγνώμων δούλη», «Η πανούργος χήρα»* (1818), *Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: «Φιλάργυρος»* (1823/24), *Ευανθία Καΐρη: «Νικήρατος»* (1826), Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη 2003 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 4), σ. 560-685.

¹⁴ Για το είδος, που διαφέρει από την κλασική

ζουσα δραματολογία, βλ. διεξοδικά Β. Πούχνερ, «Η επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματολογία», *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα*, Αθήνα 2000, σ. 145-238.

¹⁵ Για το θέμα βλ. Β. Πούχνερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητώ Σακελλαρίων, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα 2001, σ. 169-274.

¹⁶ Βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα 1997, σ. 27-43 και Β. Πούχνερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*, Αθήνα 2004, σ. 95 κ. εξ.

¹⁷ Για τους διαλεκτικούς τύπους του έργου βλ. Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές*

τία και στο χρηματιστήριο και τους μηχανισμούς του: στην κωμωδία *Χαβιαρόχα-νον* του Οδ. Δημητράκου (1864 στην Κωνσταντινούπολη), ανάμεσα στα πολλά πρόσωπα του «χρηματιστηριακού» δράματος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας εμφανίζονται ο Κερδοθήρας, ο Πτωχόπλουτος, ο Εκπεσμούλης, ο Υψωμένης, ο Αργυρόφιλος κτλ.¹⁸ Στην κωμωδία *Ο Καρπάθιος ή Ο κατά φαντασίαν ερωμένος* (1862) του Σωτ. Κουρτέση, η αστική οικογένεια, όπου διαδραματίζεται το λαϊκό ερωτικό δράμα, αποτελείται από τον Αλκιβιάδη Ευθύφωνα και την αδελφή του Ασπασία, ενώ ο ερωτευμένος Καρπάθιος χτίστης λέγεται Μηνακός, η γριά Αθηναία Κασσού, ο μεθυσμένος Ακαρνάν υπηρέτης Λαλαπανόρης και ο Επτανήσιος αστυνομικός Νιόνιος,¹⁹ παραπέμποντας πλέον στο μετέπειτα θέατρο σκιών. Στους διαλεκτικούς σκηνικούς χαρακτήρες η συσχέτιση της ονομασίας με την εντοπιότητα δεν είναι πάντα σταθερή. Πάντως στην πολιτική κωμωδία της εποχής η τεχνική είναι του συρμού: Στην *Κοινωνία των Αθηνών* του Σ. Καρύδη (1867) γίνεται και ειρωνική χρήση της τεχνικής και αντιστρέφονται τα δηλωτικά συμφραζόμενα: ο Χρυσοχέρης σπατάλησε στα χαρτιά την περιουσία του πατέρα του, ο Καλύβας είναι ιδιοκτήτης του αστικού σπιτιού, ενώ πιο συμβατικά ο Καλαπόδης είναι τσαγκάρης, ο Βελόνης ράφτης και η Πηρούνης ξενοδόχος.²⁰ Ο καυχησιάρης και απατεώνας Φιάκας στην ομώνυμη κωμωδία του Μισιτζή (1872), από τουρκ. *fiyaka*, λέγεται Χαρίλαος Πλουτίδης ή και Χαράλαμπος Πεταλούδης.²¹

Στις κωμικές ονομασίες απεικονίζονται και δύο άλλες τάσεις, που σχετίζονται με τις γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου και καυτηριάζουν υπαρκτές τάσεις της εποχής: η αρχαιομανία και ο εκγαλλισμός των ονομάτων. Στην τελευταία κωμωδία του Μ. Χουρμούζη, τον *Οψίπλουτο* (1878), ο Λουκάς και η Μαριέτα Πετεινάρη αλλάζουν το όνομά τους σε Λουκά και Αριέτα Αλεκτορίδη, και η κόρη τους Ζωή γίνεται Ζολή.²² Στον *Γενικό Γραμματέα* (1893) του Ηλία Καπετανάκη ο γαλλομανής «μοντέρνος» Ζωρζ λέγει τη Θεώνη ματμαζέλ Τεώ και την Μαγδαληνή Μαντλέν.²³ Για το θέμα αυτό θα μπορούσαν να προσκομιστούν και πάμπολλα άλλα παραδείγματα, αλλά κάτι τέτοιο δεν βρίσκεται στο επίκεντρο των αναζητήσεών μας: η αρχαιομανία στην ονοματοθεσία σχετίζεται με το επίσημο κρατικό δόγμα της συνέχειας, και η γαλλομανία με την αναγνωστική κατανάλωση γαλλικών ρομάντζων της εποχής, που γίνεται θέμα σε κάμποσες κωμωδίες και σάτιρες, που καυτηριάζουν τον πιθηκισμό του άκρατου και άκριτου «ανήκομεν εις την δύσιν».²⁴

στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως το *Καραγκόζη*, Αθήνα 2001, σ. 240 εξ. Εκεί και άλλη βιβλιογραφία για τον έργο.

¹⁸ Πούγχερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, σ. 401 εξ.

¹⁹ Πούγχερ, *ό.π.*, σ. 312-360.

²⁰ Θ. Χατζηπανταζής, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Ηράκλειο 2004, σ. 99 εξ.

²¹ Α. Ταμπάκη (επιμ., εισ.), *Ο Φιάκας και Ο δονξ της βλακείας*, Αθήνα-Πάρινα 1992· Γ. Περφάνης, «Οι γλωσσικές λειτουργίες στον *Φιάκα*

του Δ. Σμιτζή», *Τοπία της Δραματικής Γραφής*, Αθήνα 2003, σ. 141-150.

²² Β. Πούγχερ, «Οι όψιμες κωμωδίες του Μ. Χουρμούζη», *Σταθμίσεις και Ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 189-205.

²³ Νέα έκδοση Πλ. Μανρομούστακος, Αθήνα-Πάρινα 1992, σ. 37-156· Πούγχερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, σ. 145-157.

²⁴ Βλ. την εισαγωγή του Κ.Γ. Κασίνη στον τόμο: Μ. Χουρμούζη, *Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων*, Αθήνα 1999.

Η χρήση των δηλωτικών σατιρικών ονομάτων παραμένει μια σταθερή ακόμη και μετά τη στροφή του αιώνα (1900) και οδηγεί κατευθείαν και στις κωμικές φιγούρες του θεάτρου σκιών (Καραγκιόζης – Μαυρομάτης).²⁵ Η παρέα του Σταύρακα π.χ. είχε και άλλους τύπους που τελικά δεν επικράτησαν, τον «Σανναλέμε» και τον «Κεκέ», σατιρίζοντας ορισμένες γλωσσικές τους ιδιοτροπίες που διάνθιζαν στερεότυπα κάθε φράση τους.²⁶ Ωστόσο το μεγάλο πεδίο εφαρμογής της τεχνικής ήταν η επιθεώρηση: σε μια από τις πρώτες *Αι υπαίθριαι Αθήναι* (1894) υπάρχουν ο Κοκκάλας, ο Πιπερίτσας, ο Σαγανάς, ο Πιτσικόκος κτλ.: προϊδεάζονται πλέον για τον Καρκαλέτσο και τον Καρούπα στους *Απάχηδες των Αθηνών* (1921).²⁷ Στη «Βυζαντινή επιθεώρηση» *Έξω φρενών* στην Κωνσταντινούπολη, το 1908, τα κεντρικά πρόσωπα που συνδέουν τα νούμερα είναι ο Αναγούλογλους και ο Παρασαχλόπουλος, ενώ στην επιθεώρηση *Κινηματογράφος 1908* οι δύο Κινέζοι Τεν-τζε-ρέν και Κα-πα-κέν.²⁸ Αυτή η παράδοση της δηλωτικής ή σατιρικής ονομασίας στο ελαφρό κωμικό και μουσικό είδος του θεάτρου κρατάει ακόμα για δεκαετίες μέσα στον 20ό αιώνα. Π.χ. ο Παντελής Χορν εμφανίζει στην κωμωδία του *Φάνης και Φανή* 1926 τον κεντρικό ήρωα ως Φάνης Λαχανοζούμης.²⁹

Στα δραματικά είδη του ηθογραφισμού, στο κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο, αργότερα και στη σοβαρή κωμωδία σε αγροτικό περιβάλλον³⁰ και στα έργα του ηθογραφισμού, τα ονόματα του σκηνικού πληθυσμού παραπέμπουν απλώς σε μια κοινωνική τάξη, την αγροτιά, όχι τόσο σε ατομικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα ή κοινωνικές και επαγγελματικές δραστηριότητες. Αυτό ισχύει για την Γκόλφω, την Εομέ, την Κρουστάλλω και τον Λιάκο, τη Στάθαινα και τη Πάνναινα από τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* (1891) και μια ολόκληρη πολυάριθμη σειρά τέτοιων δραματικών έργων του εσωτερικού εξωτισμού και της αστικής νοσταλγίας για τη ζωή στην ύπαιθρο και το λαϊκό πολιτισμό.³¹ Χαρακτηριστικά

²⁵ Β. Πούχνερ, «Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιόζη», *Γραφές και σημειώματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2005, σ. 99-116.

²⁶ Για τη βιβλιογραφία του είδους βλ. Β. Πούχνερ, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* 31 (1976-1978), σ. 294-320 (αφ. 1-313): ο ίδιος, «Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα», *αντόπι* 32 (1979-81), σ. 370-378 (αφ. 314-435), και ο ίδιος, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977-2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη», *Παράβασις* 9 (2009), σ. 425-497 (αφ. 436-1198).

²⁷ Το κείμενο τώρα στην Λ. Μαράκα, *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση 1894-1926*, τόμ. 1, Αθήνα 2000, σ. 77-215. Για τους *Απάχηδες των Αθηνών* βλ. Μ. Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο-*

στη μεσοπολεμική Αθήνα, 2 τόμ., Αθήνα 2009, *pass.*

²⁸ Τα κείμενα στην Μαράκα, *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση*, σ. 267-381 και Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, τόμ. 1/2, Αθήνα 1977, σ. 171-245.

²⁹ Ε. Βαφειάδη (εισαγ.-επιμ.), *Παντελή Χορν, Τα θεατρικά*, τόμ. 4, Αθήνα 1996, σ. 191-254.

³⁰ Προτιμώ τον όρο από την *comédie* (κομεντί), που οδηγεί σε παρεξηγήσεις (Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, τόμ. 2, σ. 533 κ. εξ.).

³¹ Β. Πούχνερ, «Το Φιντανάκι και η κληρονομιά της ηθογραφίας», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 317-331. Μ. Βάλσας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, εισαγωγή-μετάφραση-σημειώσεις Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994, σ. 436-440. Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τόμ. 1, Αθήνα 1981, σ. 140-151.

τέτοια ηθογραφικά στοιχεία, ως προς τα ονόματα, βρίσκονται και στη σοβαρή δραματογραφία της εποχής, όπως π.χ. η Σταυρόπλενα στους *Κούρδους* (1896) του Γιαννη Καμπύση³² ή την Κερά Καλή στον *Γιού τον ίσκιον*, το πρωτόλειο του Σπύρου Μελά (1906), που ανήκει στον συμβολισμό,³³ όπου η μάνα του ψαρά πρωταγωνιστή με τις υπερφυσικές ικανότητες συνέλαβε τον Βάγγο σε μια θυελλώδη νύχτα από ίσκιο. Η Κερά Καλή είναι ένα αγαπητό όνομα σ' αυτήν την κατηγορία δραματικών έργων· αρχικά δηλώνει μια νεράιδα, ή τη βασίλισσα των νεραϊδών, και στο μοιρολόγι της Παναγίας εμφανίζεται σε τελικό επεισόδιο ως «κακή», την οποία καταριέται η Παναγία.³⁴ Ακόμα και στην *Τρισεύγενη* του Παλαμά (1903), βρίσκεται ανάμεσα στις γυναίκες γειτόνισσες των θαλασσοχωριτών, αν και το όνομα της πρωταγωνίστριας ξεφεύγει χαρακτηριστικά από το επιφανειακά ηθογραφικό πλαίσιο του έργου.³⁵

Στο σοβαρό και στρατευμένο δράμα του «Θεάτρου των ιδεών» (1895-1922), η τεχνική υφίσταται ουσιαστικές μεταβολές, τροποποιείται ή και συρρικνώνεται. Ενώ στο απόσπασμα του έργου *Ο άνθρωπός μας* (1910) του Παντελή Χόρν, όπου σώζεται μόνο μέρος της πρώτης πράξης, υπάρχει μια Σουρλολούδαινα που παραπέμπει ακόμα στην ηθογραφική χρήση,³⁶ στις *Αλυσίδες* του Δ. Ταγκόπουλου (1908), κοινωνικά στρατευμένο έργο, η Αστρούλα είναι το πρότυπο της νέας χειραφετημένης γυναίκας που αναλαμβάνει ενεργό κοινωνικό ρόλο.³⁷ Σημασιολογικό παιχνίδι με το όνομα στον τίτλο γίνεται στο πρόσφατα ανακαλυφθέν έργο του Ξενόπουλου *Ο μακαρίτης Μάυσωλος* (1896-1897),³⁸ αλλά και στον *Γουανάκο* του Πάννη Ψυχάρη (1901).³⁹ Μια ταυτότητα με υπαρκτό πρόσωπο κρύβεται στην περίπτωση της Λαλώς από το *Ξημερώνει* του νεαρού Καζαντζάκη (1906), που παραπέμπει στην Γαλάτεια, την μετέπειτα γυναίκα του, που χρησιμοποιεί εκείνη την εποχή τον ψευδώνυμο Lalo de Castro (μετά το 1909 Πετρούλα Ψη-

³² Θ. Γραμματας, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Πάρινα 1984.

³³ Β. Πούχνερ, «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς δραματογράφος ή τα κριτήρια της “σκηνηκής επιτυχίας” του “Θεάτρου των ιδεών”. Μια επανεξέταση», *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σ. 265-380, ιδίως σ. 283-315.

³⁴ B. Bouvier, *La Mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes sur la Passion du Christ. I. Chanson populaire de Vendredi Saint*, Genève 1976 και Ν. Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις*, Αθήνα 1904, τόμ. 1, σ. 102 κ.εξ., τόμ. 2, σ. 786 κ.εξ. Βλ. επίσης Γ. Δημητροκάλλης, «Συμπληρωματικά για την Αγία Καλή», *Λαογραφία* 40 (2004-2006), σ. 441 εξ.

³⁵ Για ανάλυση βλ. Β. Πούχνερ, *Ο Παλαμής και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σ. 175-403.

³⁶ Ε. Βαφειάδη (εισαγ.-επιμ.), *Παντελή Χόρν, Τα θεατρικά*, τόμ. 1, Αθήνα 1993, σ. 506 εξ.

³⁷ Α. Γλυτζουρή, «Ο Δ. Π. Ταγκόπουλος και το

πρόβλημα του ρεαλισμού στη νεοελληνική δραματογραφία των αρχών του αιώνα», *Τα Ιστορικά* 18 (2001), σ. 335-370. Γρ. Ξενόπουλος, «Το Θέατρο των Ιδεών και ο Δ. Π. Ταγκόπουλος», Δ. Π. Ταγκόπουλος, *Το καινούργιο σπίτι*, Αθήνα 1922, σ. 9-36.

³⁸ Το κείμενο στην Κ. Πετράκου, «Ένα (σχεδόν) άγνωστο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου», *Παράβασις* 1 (1995), σ. 193-226 και 2 (1998), σ. 103-142· για ανάλυση βλ. Β. Πούχνερ, «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου ήτοι Η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα», *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Αθήνα 2002, σ. 173-264, ιδίως σ. 224-241.

³⁹ Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, σ. 157-180· ο ίδιος, «Ο πρόλογος “Για το Ρωμαίικο θέατρο” (1900) του Ψυχάρη, ένα ιδιότυπο μανιφέστο του “Θεάτρου των ιδεών”», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέκτα*, Αθήνα 1995, σ. 15-76.

λορείτη ενώ εκείνος Πέτρος Ψηλορείτης).⁴⁰ Ένα ιδιαίτερο λογοπαίγνιο κάνει και ο Παντελής Χορν στην κωμωδία *Ο Σέντζας* (1926) με το ιταλικό senza (χωρίς, δίχως), υποδεικνύοντας την ανικανότητα για αναπαραγωγή του κεντρικού ήρωα.⁴¹

Στη μεταπολεμική δραματουργία, το παιχνίδι με τα σημαίνοντα ονόματα σταματάει τελείως ή παίρνει άλλους δρόμους: π.χ. η Ορτανσία στην επιστημονική σατιρική ουτοπία *Ο Γορίλλας και η Ορτανσία* του Ιάκωβου Καμπανέλλη δεν είναι γυναίκα αλλά πυρηνικό πρόγραμμα, που παραπέμπει εικονολογικά στο μανιτάρι της ατομικής βόμβας,⁴² στο μονόπρακτο *Η γυναίκα και ο Λάθος* ο αρχιφύλακας που θα συλλάβει τον γιο της γριάς όντως βρίσκεται κατά την αντίληψη του συγγραφέα στη «λάθος» πλευρά, έχει λάθος, κάνει εσφαλμένες εκτιμήσεις κτλ.· υπάρχει δηλαδή μια πολυσημία του ονόματος και του τίτλου, χαρακτηριστική για πολλά έργα του Καμπανέλλη.⁴³ Με μια τέτοια πολυσημία παίζει και ο Βασίλης Ζιώγας στα *Πασχαλινά παιχνίδια* (1966), τα οποία όντως αναφέρονται στην πασχαλινή περίοδο και στον οβελία, αλλά και στους γονείς του Ορέστη, στον Πασχάλη και την Πασχαλιά, ακόμα και στον ήρωα του κουκλοθεάτρου του Φασουλή, που ο Κονιτσιώτης ονόμασε Πασχάλη.⁴⁴ Τέτοια περιπαικτική διάθεση συναντούμε και στο *Μπουκάλι* (1977) του ίδιου συγγραφέα, όπου τα κεντρικά πρόσωπα του πρώτου μέρους, σε μια κατάσταση βασανιστικής αναμονής σαν στο *Περισμένοντας τον Γκοντό* είναι οι Πολωνοί «φιλέλληνες» που συμμετέχουν στους αγώνες του '21, συγκεκριμένα στο Μεσολόγγι, Παν και Πάνκι, έχοντας ο καθένας τους ιδιοτελή κίνητρα.⁴⁵ Το αποκορύφωμα, βέβαια, αυτού του παιχνιδιού με τα ονόματα, ήδη στους τίτλους, είναι το όψιμο *Μποζό* του ίδιου συγγραφέα (1998), όπου δε θα μάθουμε ως το τέλος του έργου, τι ακριβώς είναι το μυστηριώδες ζώο (προφανώς για κάτι τέτοιο πρόκειται), ένα αίνιγμα που μένει ανοιχτό και αντιστέκεται σε όλες τις ερμηνευτικές προσπάθειες,⁴⁶ προφανώς κατά τη βούληση του ίδιου του συγγραφέα. Παραπλανητικός είναι και ο τίτλος ενός έργου του Παύλου

⁴⁰ Για το προσωπικό βάθος του έργου αυτού βλ. Β. Πούχνερ, «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σ. 318-434, ιδίως σ. 325-339.

⁴¹ Ε. Βαφειάδη, *Παντελή Χορν, Τα θεατρικά*, τόμ. 3, Αθήνα 1996, σ. 307-448. Βλ. επίσης Ε. Βαφειάδη, «Ο Σέντζας του Παντελή Χορν», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής των Αριστοτελείων Πανεπιστημίων Θεσσαλονίκης* 1990, σ. 57-65 και Α. Μπλέσιος, «Ο Σέντζας του Παντελή Χορν: μια ευρηματική και πρωτοποριακή κωμωδία του 20ού αιώνα», *Παράβασες* 7 (2006), σ. 103-114.

⁴² Ι. Καμπανέλλη, *Θέατρο*, τόμ. 4, Αθήνα 1989, σ. 159-234· για ανάλυση βλ. Β. Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν τον Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, σ. 226-237.

⁴³ Το κείμενο στον Καμπανέλλη, *Θέατρο*, τόμ.

3, Αθήνα 1981, σ. 39-64· για ανάλυση βλ. Πούχνερ, *Τοπία ψυχής*, σ. 539-553. Για την ιδιαίτερη φροντίδα και λειτουργία των τίτλων στο καμπανελικό έργο βλ. *αντόθι*, σ. 860-871.

⁴⁴ Έκδοση Β. Ζιώγας, *Πασχαλινά παιχνίδια*, Αθήνα 1971. Βλ. Β. Πούχνερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα τον Βασίλη Ζιώγα. Πανθεϊσμός και φυσιολατρία ως τελεολογικές θεμελιώσεις μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2004, σ. 124-148.

⁴⁵ *Αντόθι*, σ. 208-219. Εκδόθηκε μόλις το 1983 (Β. Ζιώγας, *Το μπουκάλι. Πολιορκία και Έξοδος*, Αθήνα 1983).

⁴⁶ Για διάφορες πιθανές ερμηνευτικές εκδοχές βλ. Πούχνερ, *Ποίηση και μύθος*, σ. 338-383· το έργο εκδόθηκε μόλις το 2002 (Β. Ζιώγας, *Το μποζό*, Αθήνα 2002).

Μάτεσι, *Ο περιποιητής φυτών* (1989), που δεν πρόκειται για κηπουρό αλλά για νοσηλευτή σε γεροκομείο και τα «φυτά» είναι η ένοικοί του.⁴⁷

Αυτές είναι πλέον περιπαικτικές και ανατρεπτικές απολήξεις μιας σύμβασης, που έχει αξιολογήσει ηλικία και παράδοση στη νεοελληνική δραματουργία. Θα είχε ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς τις εξελίξεις και σε άλλα λογοτεχνικά είδη και σε άλλες εθνικές λογοτεχνίες, για να προετοιμασθεί το έδαφος για μια ενδελεχέστερη πραγμάτευση του ενδιαφέροντος θέματος, τόσο σε ειδολογική όσο και σε διαγλωσσική διάσταση. Υποψιάζομαι πως θα ανακαλυφθούν και άλλες λειτουργικότητες και χρήσεις που δεν φάνηκαν στο σύντομο αυτό μελέτημα, όπως και άλλοι μηχανισμοί και επιλογές που οδηγούν σε μη χρησιμοποίηση της τεχνικής αυτής. Ασφαλώς σε άλλα λογοτεχνικά είδη, στην ποίηση και την πεζογραφία, η αισθητική και ενδοκειμενική υπόσταση του δηλωτικού ονόματος είναι διαφορετική, γιατί δεν ανήκει αναγκαστικά στα πρόσθετα πληροφοριακά και χαρακτηριστικά στοιχεία όπως στο δράμα, όπου κινούνται ουσιαστικά έξω από το κύριο ομιλούμενο κείμενο, το διάλογο, αν και μπορεί, στις προσφωνήσεις π.χ., να είναι και μέρος του. Στην περίπτωση τέτοιων συμβάσεων παρακολουθούμε σχεδόν πάντα είτε την τήρησή τους, την πιστή ή τροποποιημένη εφαρμογή τους, είτε και την υπέρβασή τους, τα παιχνίδια με το καθιερωμένο, την ειρωνική ή σατιρική χρήση κτλ.

⁴⁷ Έκδοση 1989. Για ανάλυση βλ. Β. Πούγγες, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στο θεατρικά*

έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο, Αθήνα 2003, σ. 105-140.

ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΘΝΙΚΗ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ.
Ένα λανθάνον κριτικό κείμενο του Κάλβου

Η έκδοση το 1963 του βιβλίου του Mario Vitti *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου*, που περιείχε τη σωζόμενη αλληλογραφία του ποιητή των ετών 1813-1820, αποκάλυπτε ότι ο Κάλβος, που από τον Σεπτέμβριο του 1816 ως τις αρχές του καλοκαιριού του 1820 ζούσε στο Λονδίνο, υπήρξε συνεργάτης του ιταλικού περιοδικού *L'Arpe italiana a Londra*, το οποίο εξέδιδε το 1819 στη βρετανική πρωτεύουσα ομάδα Ιταλών προσφύγων. «Στα σχέδια για τη δημιουργία του περιοδικού», έγραφε ο Vitti, «έλαβε μέρος ενεργό και ο Κάλβος. Και μολονότι προκύπτουν μερικές αντιφάσεις [από την αλληλογραφία] ξέρουμε ότι και ο ίδιος συνεργάστηκε με άρθρα. [...] Όταν βρεθεί σώμα του περιοδικού, θα έχουμε στα χέρια μας άρθρα του Κάλβου πολύτιμα για να γνωρίσουμε με ακρίβεια τα ενδιαφέροντά του στα 1819».¹

Έκτοτε μελετητές του Κάλβου προσπαθούσαν επί δεκαετίες να βρουν αυτό το περιοδικό – προσπάθειες που απέβησαν ευτυχώς άκαρπες. Λέω ευτυχώς, γιατί το περιοδικό ευτύχησε τελικά να το βρει το 2007 ο Δημήτρης Αρβανιτάκης στην (ιδιωτική) Βιβλιοθήκη του Belton House του Lincolnshire, η οποία το 1984 παραχωρήθηκε στο βρετανικό National Trust. Ή, καλύτερα, το περιοδικό ευτύχησε να βρεθεί από τον Δημήτρη Αρβανιτάκη. Ευτύχησε, με την έννοια ότι, αν είχε βρεθεί από εμάς τους φιλόλογους νεοελληνιστές, η σημασία του για τη μελέτη του Κάλβου θα εθεωρείτο μικρότερη από εκείνη που αποκάλυψε ο αρμοδιότερος για τις ελληνοϊταλικές σχέσεις της περιόδου ιστορικός των ιδεών. Διότι με το εμβριθές βιβλίο του για το περιοδικό (*Στον δρόμο για τις πατρίδες: Η Arpe italiana a Londra, ο Ανδρέας Κάλβος, η ιστορία*, Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη, 2010) ο Αρβανιτάκης έδειξε πράγματα θεμελιώδη για τη μελέτη του Κάλβου, που, με την εξαίρεση του Βίττι,² του Ζώρα³ και του Γαραντούδη,⁴ λίγο είχαν απασχολήσει τους μελετητές του. Ελπίζει κανείς ότι το βιβλίο του μαζί με το βιβλίο του Μιχαήλ Πασχάλη *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο: Ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα*, που κυκλοφόρησε πρόσφατα (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013), θα συντελέσουν δραστικά στην ευρύτερη κατανόηση της αποφασιστικής επίδρασης του ιταλικού παράγοντα στη διαμόρφωση των Ωδών.

¹ Mario Vitti, *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου (Επιστολές 1813-1820)*, Παράρτημα του περιοδικού *Ελληνικά*, Θεσσαλονίκη 1963, σ. 42 και 43. Βλ. και σ. 45-46, 55, 96-99.

² Mario Vitti, *A. Kalvos e suoi scritti in italiano*, Napoli 1960· ο ίδιος, *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου*· ο ίδιος, *Ο Κάλβος και η εποχή του*, Στυγμή, Αθήνα 1995.

³ Giorgio Zoras (επιμ.), *Andrea Calbo, Opere italiane: Teramene-Le Danaidi e scritti minori*, Roma 1938· βλ. και τις πολυάριθμες άλλες εργασίες του για τον Κάλβο.

⁴ Ευριπίδης Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία: Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1995.

Το ελπίζει κανείς, γιατί η ελληνοκεντρική πρόσληψη του Κάλβου παρά την υπονόμυσή της, που είχε αρχίσει από το 1970,⁵ χάρι κυρίως στις καλβικές μελέτες του Vittì της δεκαετίας του 1960, καλά κρατεί. Διαμορφωμένη κυρίως μέσα από τις δημοσιευμένες το 1946, και πολλαπλώς αναδημοσιευόμενες, μελέτες για τον Κάλβο του Τσάτσου και του Ελύτη⁶ (οι οποίοι δεν γνώριζαν ότι ο Κάλβος είχε και ιταλικό ποιητικό έργο),⁷ η πρόσληψη αυτή παραμένει ως σήμερα κυρίαρχη. Αρχεί να σκεφτεί κανείς ότι ο τελευταίος εκδότης των Ωδών (2011) είναι βέβαιος ότι το κείμενο της «Εισαγωγής» του στην έκδοση προσφέρει «μια συνολική θεώρηση της κάλβειας ποίησης και ποιητικής»,⁸ παρότι, όπως αποδεικνύεται από αυτό, θεώρησε περιττό να διαβάσει τα ιταλικά έργα του Κάλβου (θέλω να πω, όσα έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά)⁹ και ότι η εμφανής έλλειψη ουσιόδους επαφής με την ιταλική γλώσσα και λογοτεχνία κάνει τη συγγραφέα πρόσφατου ογκώδους βιβλίου για τον Κάλβο (2011) να πιστεύει ότι «οι κύριοι πυλώνες στους οποίους θεμελιώνεται η ποιητική τέχνη του είναι, [...] από κοινού με τη μακροαίωνα παράδοση της ελληνικής γραμματείας, [...] η πλούσια παράδοση της βρετανικής και της γαλλόγλωσσης παιδείας» και «όχι η σχέση με τα ιταλικά γράμματα»¹⁰. Κι αυτά παρότι ο Vittì έγραφε, το 1992, ότι «με τη δημοσίευση της τραγωδίας του *Le Danaïdi*, το 1818, ο Κάλβος δηλώνει διακριτικά αλλά επίμονα την ταυτότητά του ως Ιταλού τραγωδού»¹¹ ότι στο ιταλικό κριτικό του κείμενο, του 1825, «μιλά η ιταλική ψυχή του Κάλβου» (1992),¹² υπογραμμίζοντας στην *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (2001) ότι

«μόνο αν εκτιμήσουμε τις ωδές σε σχέση με το υπόλοιπο έργο και ιδίως με όσο προηγήθηκε, έστω κι αν είναι γραμμένο στα ιταλικά, θα γίνει κατανοητή η ιδεολογική και λογοτεχνική πορεία που ακολούθησε ο Κάλβος για να καταλήξει στη μοναδική μορφή των ελληνικών του ωδών»,¹³

⁵ Νάσος Βαγενάς, «Σχόλια στον Κάλβο», *Παρονασός* 14 (1972), σ. 453-465. Βλ. επίσης του ίδιου: «Η παραμόρφωση του Κάλβου», *Το δέντρο*, τχ. 71-72, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1992 = *Εισαγωγή στην ποίηση του Κάλβου. Επιλογή κειμένων*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σ. 293-315.

⁶ Πρωτοδημοσιεύτηκαν στο «Αφιέρωμα στον Κάλβο» της *Νέας Εστίας* του 1946 (τχ. 467, Χριστούγεννα), που ανατυπώθηκε συμπληρωμένο το 1960: Οδυσσέας Ελύτης, «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου»· Κωνσταντίνος Τσάτσος, «Κάλβος, ποιητής της ιδέας», *Νέα Εστία* (Σεπτέμβριος 1960), σ. 240-269, 218-240 αντιστοίχως.

⁷ *Ο.π.*, σ. 243, 248 (Ελύτης), σ. 223, 236, 239 (Τσάτσος).

⁸ Ανδρέας Κάλβος, *Ωδαί*, Εισαγωγή-επιμέλεια-σχόλια Δημήτρης Δημηρούλης, Μεταίχμιο 2009 (βλ. το αντί του εξωφύλλου).

⁹ Βλ. Νάσος Βαγενάς, «*Criticus gloriosus*», *Νέα Εστία*, τχ. 1837 (Οκτώβριος 2010) = *Γνώστρα. Κείμενα κριτικής διαμάχης*, Μικρή Άρκτος, Αθήνα 2010, σ. 335-339.

¹⁰ Αθήνα Γεωργαντά, *Τα θαυμάσια νερά. Ανδρέας Κάλβος*, Ερμής, Αθήνα 2011, σ. 13-14.

¹¹ Mario Vittì, «Ο Κάλβος από το Λονδίνο στη Γενεύη», *Ο Κάλβος και η εποχή του*, σ. 40· και σ. 38: στο Λονδίνο «παρουσιάζεται ως Ιταλός ποιητής»· βλ. και Νάσος Βαγενάς, «Πα μια νέα χρονολόγηση του Ιππία», *Αντί*, τχ. 510, 18/2/1992-14/1/1993, σ. 15: «Η φιλοδοξία του να αναγνωρισθεί ως τραγικός ποιητής, μαρτυρούμενη ήδη από την πρώτη της Φλωρεντίας, συνεχίζεται και κατά την παραμονή του στο Λονδίνο».

¹² Mario Vittì, «Ο Κάλβος και η ιταλική ποίηση του 1825», *Ο Κάλβος και η εποχή του*, σ. 97.

¹³ Mario Vittì, *Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σ. 186 (ιταλική έκδοση: 2001).

τέλος, παρότι ο Πασχάλης, το 2008, έκανε εκτενή και αναλυτικό λόγο για το πλήθος των ιταλισμών στη γλώσσα των ελληνικών ποιημάτων του.¹⁴

Αλλά και ο Αρβανιτάκης, ερευνώντας και μελετώντας με προσοχή τις σχέσεις του Κάλβου με τους Ιταλούς διανοούμενους της *Ape italiana* και μιλώντας για τη δραστηριότητα του Κάλβου στο Λονδίνο, σημειώνει (2010), αναφερόμενος στο βιβλίο του *Italian Lessons* (1818,1820· στο ανθολογικό τμήμα του οποίου ο Κάλβος περιλάμβανε, ανάμεσα σε έργα μεγάλων Ιταλών ποιητών, και το *Le Danaidi*):

«Αν δεν γνωρίζαμε το όνομα του “συμπλητή” των *Italian Lessons*, θα μπορούσαμε να στοιχηματίσουμε ότι είναι έργο ενός Ιταλού ποιητή, λόγιου και πατριώτη. Το βιβλίο αποδεικνύει, πέρα από κάθε αμφιβολία, ότι αυτός ο νεαρός δάσκαλος, που έψαχνε μαθητές στο Λονδίνο, κουβαλούσε μέσα του όλους τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες του αφυπνιζόμενου ιταλικού κόσμου».¹⁵

Ο Αρβανιτάκης δίνει μιαν ενδελεχή και ουσιώδη περιγραφή και εκτίμηση του *L’Ape italiana* (*Η ιταλική μέλισσα*).¹⁶ Το περιοδικό εκδιδόταν από μιαν εταιρεία (*società*), με την έννοια της ομάδας, από μέλη που, σύμφωνα με τις προγραμματικές δηλώσεις του, θα διακρίνονταν σε *εταίρους* (*soci*), *συντάκτες* (*compilatori*) και *συνεργάτες* (*collaboratori*), «όροι που δεν πρέπει να εκληφθούν με την αυστηρή τους έννοια».¹⁷ Θέλουμε, έγραφαν οι εμφορούμενοι από τις ιδέες του Διαφωτισμού *συντάκτες* του, «να δείξουμε στους Βρετανούς ότι σε πείσμα της εχθρικής της τύχης, η Ιταλία μας δεν στερείται από καινούργια στολίδια, και παράλληλα να φανερώσουμε σε αυτήν [στην Ιταλία] το μεγαλείο, την αξιοπρέπεια, τη δύναμη ενός αδιαίρετου και καλά οργανωμένου λαού [του βρετανικού]».¹⁸ Κεντρικός στόχος του περιοδικού, γράφει ο Αρβανιτάκης, «ήταν η ανάδειξη της σύγχρονης Ιταλίας, η διάδοση των επιτευγμάτων των θετικών και άλλων επιστημών, η υπεράσπιση τα ιταλικής γλώσσας, η διεκδίκηση του αυτόνομου προσώπου του ιταλικού έθνους, η ζυγισμένη κριτική και η διάθεση χειραφέτησης από το κλασικό [ιταλικό] παρελθόν» (του Dante, του Boccaccio και του Petrarca).¹⁹

Οι συντάκτες

Η ανακάλυψη της *Ape italiana* επεφύλασσε μια δυσάρεστη έκπληξη: τα κείμενά της, πλην τεσσάρων, δημοσιεύονταν ανυπόγραφα. Ακόμη και το σημειώ-

¹⁴ Μιχαήλ Πασχάλης, «Οι ιταλισμοί των Ωδών», *Νέα Εστία*, τχ. 1809 (Μάρτιος 2008) = *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο. Ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013, σ. 13-42.

¹⁵ Δημήτρης Αρβανιτάκης, *Στον δρόμο για τις πατρίδες: Η Ape italiana a Londra, ο Ανδρέας Κάλβος, η ιστορία*, Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2010, σ. 160. Βλ. και σ. 136-164.

¹⁶ Περιοδικά με αυτόν τον τίτλο, ιταλικά και

άλλα ευρωπαϊκά, κυκλοφορούσαν πολλά εκείνη την εποχή, ανάμεσα στα οποία και η *Μέλισσα ή Εφημερίς Ελληνική* (1819-1821), που εκδιδόταν στο Παρίσι (ανατυπώθηκε το 1984 από το Ε.Λ.Ι.Α. με «Εισαγωγικά» της Αικατερίνης Κουμαριάνου). Βλ. για όλα αυτά τον Αρβανιτάκη, *ό.π.*, σ. 80.

¹⁷ Αρβανιτάκης, *ό.π.*, σ. 78.

¹⁸ Αρβανιτάκης, *ό.π.*, σ. 80-81.

¹⁹ Αρβανιτάκης, *ό.π.*, σ. σ. 87.

μα των «Όρων συνδρομής στο περιοδικό» υπογραφόταν από την ομάδα των συντακτών όχι με το όνομά τους αλλά με ψευδώνυμα που δήλωναν τον τόπο της καταγωγής τους: Picensus (Πιτσένος· δηλαδή από την περιοχή του Πιτσένο), Thuscus (Ετρώσκος, δηλαδή Τοσκάνος), Venetus (Βενετός), Κ.Χ.Υ. (ως τα μόνα που δεν υπήρχαν στο ιταλικό αλφάβητο, τα γράμματα αυτά δήλωναν πρόσωπο γεννημένο εκτός Ιταλίας).²⁰ Ο Αρβανιτάκης στα ψευδώνυμα αυτά αναγνώρισε τα πρόσωπα του Bartolomeo de Sanctis (Picensus), που ήταν ο διευθυντής του περιοδικού, του Filippo Pananti ή του Gaetano Polidori (Thuscus) και του P. L. Costantini (Venetus). Από τα τέσσερα επώνυμα κείμενα τα δύο είναι του De Sanctis, ένα του Polidori και το τέταρτο ενός επιφανούς ιακωβίνου, του Luigi Angeloni, που έμενε στο Παρίσι, από τον οποίο το περιοδικό είχε ζητήσει τιμητικά ένα άρθρο. Τα αρχικά Κ.Χ.Υ. δήλωναν τον Κάλβο, πράγμα γνωστό από την αλληλογραφία του τη σχετική με την *Ape italiana* την περιεχόμενη στο *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου*: σε επιστολή του σε μια μαθήτριά του σχετικά με το περιοδικό ο Κάλβος την πληροφορούσε ότι θα δημοσιευόταν σε αυτό κείμενό του με την υπογραφή Κ.Χ.Υ.²¹ Σε μιαν άλλη επιστολή βλέπουμε ότι ο Κάλβος θα χρησιμοποιούσε και την υπογραφή Κ. Ζ. (Kalvos Zacintio).²² Όμως οι υπογραφές αυτές δεν υπάρχουν σε κανένα από τα 82, συνολικά, κείμενα του περιοδικού, όπως δεν υπάρχουν και οι υπογραφές Thuscus και Venetus, ενώ η Picensus εμφανίζεται μόνο δύο φορές (τη μία ως P.). Ο Αρβανιτάκης, ωστόσο, κατόρθωσε να αναγνωρίσει ως συγγραφέα των περισσότερων κειμένων του περιοδικού τον De Sanctis και να ταυτίσει τρία κείμενα του Pananti και δύο του Constantini.²³ Όμως ως προς τον Κάλβο είναι επιφυλακτικός. Γράφει:

«Πα την απόδοση της πατρότητας των κειμένων, στο πλαίσιο αυτής της μελέτης [μου], χρησιμοποιήθηκαν ποικίλα κριτήρια. Μέσα από αυτή τη διαδικασία κανένα κείμενο δεν μας οδήγησε με βεβαιότητα στον Κάλβο. Με όσες επιφυλάξεις, λοιπόν, υπαγορεύει η ανωνυμία των συντακτών, θα έκλινα στην υπόθεση ότι δεν συντάξε κανένα κείμενο ειδικά για την *Ape italiana*, κανένα τουλάχιστον από τα μεγάλα κείμενά της».²⁴

Ωστόσο το γεγονός ότι δύο επιστολές του στον De Sanctis δείχνουν ότι ο Κάλβος του είχε στείλει δύο τουλάχιστον κείμενα, μια «κριτική» και ένα «αρθράκι», για να δημοσιευτούν, ίσως και τα δύο, –πάντως οπωσδήποτε η κριτική– «αρμονικά» μαζί με μια διάλεξη του De Sanctis στο πρώτο τεύχος του περιοδικού (τελικά η διάλεξη και η κριτική δεν μπήκαν σε αυτό το τεύχος εξαιτίας της μεγάλης έκτασής τους,²⁵ ούτε και το αρθράκι) οδηγεί τον Αρβανιτάκη στις εξής σκέψεις:

²⁰ Με τα ίδια αρχικά υπέγραφε, παρότι Ιταλός, και ο Niccolò Tommaseo, επειδή είχε γεννηθεί στη Δαλματία. Βλ. Αρβανιτάκης, *ό.π.*, σ. 85.

²¹ Vitti, *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου*, σ. 9

²² Vitti, *ό.π.*, σ. 48.

²³ Βλ. στο «Επίμετρο» του βιβλίου του την κατά τεύχος καταγραφή των κειμένων του περιοδικού.

²⁴ Αρβανιτάκης, *Στον δρόμο για τις πατρίδες*, σ. 183-184.

²⁵ Σε αχρονολόγητη επιστολή, γραμμένη λίγο πριν από την εκτύπωση του πρώτου τεύχους, ο De Sanctis έγραφε στον Κάλβο: «Γελάστηκα σχετικά με την αναλογία που υπήρχε ανάμεσα στα χειρόγραφα μας και στο τυπωμένο κείμενο [άρα σχετικά με το πόσο χώρο θα έπιαναν τα δύο κεί-

«Ως προς την “κριτική” που, από κακό υπολογισμό στη σελιδοποίηση, θα έμπαινε στο δεύτερο τεύχος (κυκλοφόρησε στις 30 Απριλίου), ας σημειωθούν τα εξής: Πράγματι, στο τεύχος εκείνο εντοπίζουμε και την “επιστημονική διάλεξη” (“discorso scientifico”) του Ντε Σάνκτις (σ. 33-40), η οποία είδαμε ότι επίσης δεν “χώρεσε” στο πρώτο τεύχος, και δύο κείμενα τα οποία θα μπορούσαν να ταιριάζουν με την “κριτική” που είχε στείλει προς δημοσίευση ο Κάλβος· το ένα είναι κριτική για το πρόσφατο βιβλίο του Ουίλλιαμ Στιούαρτ Ρόουζ, *Letters from the North Italy* (σ. 47-50· το κείμενο συνεχίζεται) και το άλλο μια κριτική παρουσίαση των *Commedie* του Αλμπέρτο Νότα (σ. 51-55). Ίσως θα είχε κάποια σημασία να σημειωθεί ότι το κριτικό κείμενο, το οποίο αφιερώθηκε στην έκδοση των κωμωδιών του Νότα, θα ήταν πιο κοντά στα ενδιαφέροντα του νεαρού δραματικού ποιητή, καθώς σ’ αυτό γίνεται λόγος για την κατάσταση του θεάτρου, κυρίως βεβαίως της κωμωδίας, στην Ιταλία, για τα πρότυπα και τις επιδράσεις της, για τις προοπτικές και τα προβλήματά της.

Είναι κάποιο από αυτά του Κάλβου; Δεν μπορεί να ειπωθεί τίποτα με βεβαιότητα».²⁶

Οι σκέψεις του Αρβανιτάκη για την κριτική των κωμωδιών του Nota αποδεικνύονται γόνιμες. Θα προσπαθήσω να δείξω ότι η συγκριτική μελέτη αυτού του κειμένου με κείμενα του Κάλβου της περιόδου 1814-1826 οδηγεί στη βεβαιότητα ότι η κριτική αυτή, που δημοσιεύτηκε στο δεύτερο τεύχος της *Ape italiana*, είναι εκείνη που είχε στείλει ο Κάλβος στον De Sanctis για το πρώτο τεύχος του περιοδικού. Αλλά ας δούμε πρώτα το περιεχόμενό της. Την παραθέτω μεταφράζοντάς την (το ιταλικό κείμενό της περιλαμβάνεται ως Παράρτημα στην παρούσα μελέτη).

Το κείμενο

Commedie του Alberto Nota, τόμοι 2, Milano 1818, Εκδόσεις Antonio Fortunato Stella.

Είναι γενικά αναγνωρισμένη η υπεροχή των γαλλικών κωμωδιών. Ο Molière είχε συνεχιστές, και το θεατρικό πνεύμα ενδοκμεί ακόμη έως σήμερα στη Γαλλία. Η ζωντάνια του διαλόγου, η πρωτοτυπία των χαρακτήρων, το ενδιαφέρον της δράσης θαυμάζονται και σήμερα στα έργα του Collin d’Harleville, που πέθανε πολύ νωρίς για την κωμική τέχνη, του Andrieux, του Duval, του Picard, και άλλων, οι προσπάθειες των οποίων είναι εντυχέστερες από εκείνων που επιδίδονται στη σύνθεση τραγωδιών, αφού από αυτές, τα τελευταία τριάντα χρόνια, μόλις μπορούν να αναφερθούν ευφώνως οι Templiers του κ. Renouard και ο

μενα στο τεύχος] και βρήκω ότι ούτε η δική μου επιστημονική διάλεξη (discorso scientifico) ούτε η δική σου κριτική (la tua critica) μπορούν αρμο-

νικά να μπουν στο πρώτο τεύχος» (Αρβανιτάκης, *ό.π.*, σ. 184-185).

²⁶ Αρβανιτάκης, *ό.π.*, σ. 186.

Agamemnon του *Lemercier*, ο οποίος όμως μιμήθηκε και μετέφρασε (και όχι με ιδιαίτερη επιτυχία) από εκείνον τον *Alfieri*.

Τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά στην Ιταλία. Ο ανανεωτής, θα έλεγα ο εφευρέτης σχεδόν, της καλής μας τραγωδίας, ο αθάνατος *Alfieri*, που δεν έχει ακόμη εκτιμηθεί όπως θα έπρεπε ούτε στην πατρίδα, ξύπνησε το τραγικό μας πνεύμα. Ο ευγενέστερος των μιμητών του είναι εκείνος ο *Monti*, στον οποίο εναπόκειται σήμερα ένα μεγάλο μέρος της ποιητικής και λογοτεχνικής μας δόξας· αλλά δεν έκαναν ανώφελες προσπάθειες ακολουθώντας τα βήματα του *Alfieri* και οι δύο *Pindemonte*, ο *Peroli* και διάφοροι άλλοι σύγχρονοι. Από τους οποίους αρέσει να φέρνουμε στον νου τον *Niccolini* για την *Polissena* τον καθώς και τον *Benedetti* για τον *Druso* του· του οποίου, ωστόσο, δεν θα μπορούσα να συγχωρήσω μερικά απερίσκεπτα σχόλια για τον Σοφοκλή μας, την ίδια στιγμή που έπαιωνε σχεδόν ολόκληρες σκηνές από την *Ottavia* για να τις μεταφέρει στον *Druso*.

Η Θάλεια δεν μπορεί να καυχηθεί για τις ιταλικές επιδόσεις της όσο δικαιούται να το κάνει η Μελπομένη. Ο *Goldoni*, υπερβολικά εγκωμιαζόμενος από τους μεν, υπερβολικά επικρινόμενος από τους άλλους, έχει πάντα το εύσημο ότι είναι ο δημιουργός της καλής μας κωμωδίας. Όμως, για να μη μιλήσουμε για τις συνθέσεις του σε στίχο, που είναι πολύ κατώτερες από τις άλλες, ο *Goldoni* έγραψε, θα έλεγα, δυσκολεύοντας κάπως περισσότερο απ' ό,τι θα έπρεπε τους Ιταλούς, και μάλιστα τους Λομβαρδούς. Οι διάλεκτοι, οι μάσκες που χρησιμοποίησε, δεν παρουσίαζαν κάποιο ενδιαφέρον παρά μόνο για κάποιες επαρχίες της περιοχής· και τα βενετσιάνικα ήθη, πολύ διαφορετικά σε πολλά πράγματα από εκείνα των άλλων επαρχιών της Ιταλίας, προβάλλονται κάπως υπερβολικά στις κωμωδίες του. Επίσης δεν μπορεί να του αρνηθεί κανείς το γεγονός ότι έκανε να περάσει η μόδα των θεαματικών συνθέσεων, που ήταν γεμάτες από τα μαγικά και υπερφυσικά στοιχεία του *Gozzi* και της σχολής του (είδος αναπαραγόμενο ως τις μέρες μας, προς δυστυχία της τέχνης, σε όλες σχεδόν τις χώρες της Ευρώπης με τα λεγόμενα Μελοδράματα), ότι επέκρινε αυστηρά πολλά ελαττώματα και πολλούς γελοίους τύπους, ότι είχε μελετήσει βαθιά την ανθρώπινη ψυχή και απεικόνισε πιστά τις οικογενειακές σχέσεις στις διάφορες κοινωνικές συγκυρίες. Η γλώσσα του δεν είναι καθαρή, το ξέρω· ίσως η χρήση των διαλέκτων την έχει κάπως αλλοιώσει· και όμως πολλές κωμωδίες του σε πεζό λόγο είναι γραμμένες σε καλά ιταλικά, και πρέπει να είμαστε επιεικείς προς τον άνθρωπο που μας έδωσε την καλή Κωμωδία, η οποία ήταν άγνωστη προηγουμένως.

Όμως τι να πω για τους μιμητές του; Ο πρώτος μετά τον *Goldoni* που είχε στην Ιταλία κάποια επιτυχία ήταν ο *Federici*. Έγραψε καλά, αλλά έγραψε πολλά· κι έπειτα, κάποιες κωμωδίες του έχουν γεύση μελοδράματος. Έχουν μεγάλο ενδιαφέρον, συγκινούν, και κάποτε διασκεδάζουν· όμως πολλές από αυτές έχουν ένα υπερβολικά συναισθηματικό χρώμα. Έχει μιμηθεί ανεκτά μερικές γερμανικές κωμωδίες του *Iffland*, του *Kotzebue*, και ως προς αυτό κάθε άλλο παρά θα τον επαινέσω, γιατί το γερμανικό πνεύμα και τα γερμανικά ήθη δεν ευδοκμοούν καθόλου στην Ιταλία. Υπάρχει ηθικό στοιχείο στις κωμωδίες του, μερικές φορές

πνευματώδεις καταστάσεις, και συχνά διάλογος καλογραμμένος· όμως κάποτε λείπει το καλό γούστο στις εκφράσεις και η γνώση των ηθών και των συνηθειών των ξένων. Με λίγα λόγια, διαβάζεται με ευχαρίστηση, όμως δεν του λείπουν τα ελαττώματα*.

Ο *Albergati* γράφει σωστά, και καλύτερα σε πεζό λόγο παρά σε σίχο. Μερικές από τις μικρές φάρσες του είναι γραμμένες με γούστο· οι *La Notte*, *Il Pomo*, *L'Uomo di Garbo* και κυρίως η *Le Convulsioni*, δηκτική κριτική της κατάχρησης που κάνουν οι ωραίες γυναίκες της μοντέρνας νευρικής τους αδυναμίας, είχαν στην Ιταλία την επιτυχία που τους άξιζε· όμως οι μακροσκελείς κωμωδίες του είναι ψυχρές, και μερικές είναι καθαρά δράματα, και, το χειρότερο, όχι ενδιαφέροντες· και ούτε μπορεί κι αυτός να αποφύγει τη μομφή ότι τους λείπει το γούστο.

Ο *Villi*, ο *Grepì* και μερικοί άλλοι είναι κατώτεροι από αυτούς τους δύο. Ο *G. Gherardo De Rossi* είναι ψυχρός, κυρίως στην επίδειξη πνεύματος, και παρότι δεν γνωρίζει καλά τα ξένα ήθη παρουσιάζει σχεδόν πάντα στη σκηνή ξένους. Ό,τι και να πει κανείς γι' αυτόν, δεν είναι πάντα σωστός και χρησιμοποιεί περισσότερο απ' ό,τι πρέπει συχνά φράσεις της διαλέκτου της Ρώμης. Οι γελοίοι τύποι που προσπαθεί να μαστιγώσει είναι υπερβολικά αδύνατοι και υπερβολικά θυμωμένοι· κι εγώ είναι λογικό να προτιμώ πολλούς από τους μύθους του και μερικά από τα *Scherzi poetici* παρά τις κωμωδίες του.

Ο *Giraud* γράφει χαριτωμένα, όχι όμως καθαρά, έχει κωμική δύναμη (*vis comica*), όμως δεν ξέρει πώς να την αναπτύξει. Μερικές φορές πολύ, όμως συχνότερα λίγο, είναι ενδιαφέροντες οι κωμωδίες του για να ανέβουν στη σκηνή, και σχεδόν ποτέ για να διαβαστούν. Με λίγα λόγια, το πράγμα έχει φτάσει σε σημείο ώστε, όταν μου μυστράρουν νέες ιταλικές κωμωδίες, τυπωμένες και επευφημούμενες, να νιώθω κι εγώ δεν ξέρω ποια φρίκη στην ιδέα μιας ανάγνωσής τους.

Έχω ξεπεράσει την απέχθειά μου για τις κωμωδίες του κυρίου *Alberto Nota*, από το *Piemonte*, ώστε να μπορώ να τις παρουσιάσω στους αναγνώστες μας ως μια νέα ιταλική παραγωγή. Αν η κριτική μου είναι λιγότερο ανστηρή, ο έπαινό μου θα είναι επίσης μετριασμένος. Οι μεγαλόστομες εκφράσεις επαίνου, τις οποίες μου φαίνεται, δόξα τω Θεώ, ότι αρχίζουν να τις αποφεύγουν τα ιταλικά λογοτεχνικά περιοδικά, έχουν κάνει δικαίως τους ξένους να πιστεύουν ότι αγαπάμε τις υπερβολές και ότι φτάνουμε σ' αυτές συχνότατα. Ο αληθινός έπαινος δεν έχει ανάγκη την έμφαση, και εκείνα τα μεγάλα λόγια που φουσκώνουν, θα λέγαμε, το στόμα όταν τα προφέρουμε, δεν προδιαθέτουν τον αναγνώστη ευνοϊκά για τη γνώμη που εκφράζουν. Ο κύριος *Nota* θα πρέπει να είναι ευχαριστημένος που θα πω ότι βρήκα στις κωμωδίες του γενικά το καθαρό ύφος, τη σωστή γλώσσα και συχνά τον καλογραμμένο διάλογο διαφόρων χαρακτήρων απεικονισμένων όχι χωρίς εκείνο που ονομάζεται κωμική πρόθεση. Θα τον επικρίνω λιγότερο

*Είμαι ίσως λίγο υπερβολικά ανστηρός με τον *Federici*, όμως δεν μπόρεσα ποτέ να ξεχάσω ότι η ακαδημία των *Unanimiti* (Ομόφωνων) του *Torino* γιόρτασε την ίδια μέρα την Αποθέωση του *Alfieri* και του *Federici*, ως εάν υπήρχε κάτι κοινό ανάμεσα σε αυτούς τους δύο και η αποτίμηση τιμής στον πρώτο είχε ανάγκη της υποστήριξης του δεύτερου.

απ' ό,τι τους προηγούμενους συγγραφείς για τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει τους χαρακτήρες των ξένων στη σκηνή**. Οι αστεϊσμοί του είναι συχνά ευχάριστοι, και δεν φτάνουν σχεδόν ποτέ στη χυδαιότητα! Αλλά κι αυτός μερικές φορές πάει στο δράμα· δεν υπάρχει κάτι το καινούργιο στο μεγαλύτερο μέρος των χαρακτήρων των πρωταγωνιστών του, η πλοκή είναι ψυχρή και πολύ συχνά προβλεπόμενη ήδη από την αρχή της κωμωδίας. Και όταν μιμείται, θα ήθελα να έβραχνε για καλύτερα πρότυπα. Για παράδειγμα, στον *Filosofo Celibe*, που κατά το γούστο μου είναι η καλύτερη από τις κωμωδίες του, αφιερωμένη στον *Monti* και όχι ανάξια αυτής της αφιέρωσης, η παρεξήγηση με το σημείωμα που βρίσκει η γηραιά *Eugenia*, που είχε αρχίσει να το γράφει ο *Alberto* και που την κάνει να πιστεύει ότι είναι ερωτευμένος μαζί της, είναι ολόκληρη παρμένη από τον *Vero Amico* του *Goldoni*· και ο *Atrabiliare* του (πολύ δραματικός για κωμωδία) είναι ωχρό αντίγραφο του *Burbero Benefico*, αναμφίβολα της ωραιότερης από τις κωμωδίες του *Goldoni*, που, γραμμένη πρώτα στα γαλλικά, παίζεται ακόμη και σήμερα συχνά στο Παρίσι, και που τη μετέφρασε έπειτα ο ίδιος στα ιταλικά. Ο κύριος *Nota* είναι άξιος ενθάρρυνσης. Βλέπουμε ότι μελετά τα καλά πρότυπα και σέβεται τα ήθη και τη γλώσσα. Αν προσπαθήσει να αποφύγει επιμελώς τη Γερμανική Δραματουργία, θα μπορούσε να πλουτίσει την Ιταλική Σκηνή με κάποια έργα ακόμη πιο άξια επαίνου, ο οποίος θα τον παραχωρηθεί πολύ ευχαρίστως.

**Πολύ γκριιάζουν οι ξένοι, κυρίως οι Άγγλοι, ότι οι Ιταλοί αλλοιώνουν με γελοίο τρόπο τον εθνικό τους χαρακτήρα, όταν εμφανίζουν Άγγλους στις κωμωδίες τους. Η κατηγορία είναι βάσιμη και η γκριμία σωστή, όμως όχι τόσο όσο θα έπρεπε να αγανακτούν οι καημένοι οι Ιταλοί όταν βλέπουν πώς παρουσιάζονται σε μερικά από τα γραπτά τους, ακόμη και στο θέατρό τους, όχι μόνο τα ήθη και οι κοινωνικές τους συνήθειες αλλά και ο ηθικός χαρακτήρας τους. Το παράδειγμα είναι πρόσφατο. Ο κύριος *B...* στην τραγωδία που το θέμα της το άντλησε πιθανώς από τα ερεβώδους μνήμης έργα της *Miss Radcliffe*, το αναγνωστικό κοινό της οποίας της επιφύλαξε την οφειλόμενη δικαιοσύνη, παρουσιάζει τους καημένους Ιταλούς με τον χαρακτήρα που τους αποδίδει εκείνη η κυρία, και θα ήταν σωστότατο να τον επιπλήξουμε. Όμως η ταλαίπωρη τραγωδία του *κ. Β...* έχει αποβιώσει, και δεν είναι ευγενικό να κακολογεί κανείς τους πεθαμένους.

Ποιος ο κριτικός

Από τα δύο κείμενα που ο Αρβανιτάκης γράφει ότι θα μπορούσαν να ταιριάζουν με την κριτική που είχε στείλει ο Κάλβος στο περιοδικό, εκείνο που ταιριάζει λιγότερο είναι, όπως σωστά σημειώνει, το άρθρο για το βιβλίο του *William Stewart Rose*, το οποίο δεν είναι κριτική για ολόκληρο το δίτομο βιβλίο, αλλά διατύπωση μερικών κριτικών σκέψεων για τις ιδέες που εκθέτει ο συγγραφέας του στην αρχή του δεύτερου τόμου ως προς την ιταλική γλώσσα και την προφορά της. Στην παρατήρησή του ότι το κείμενο για τον *Nota* βρίσκεται πλησιέστερα στα ενδιαφέροντα του Κάλβου θα πρέπει να προσθέσουμε το γεγονός ότι τα ενδιαφέροντα των άλλων συντακτών του περιοδικού, τους οποίους αναγνώρισε και των οποίων το έργο περιέγραψε ο Αρβανιτάκης, δεν βρίσκονται τόσο κοντά στην κριτική για τις *Commedie* όσο εκείνα του «νεαρού δραματικού ποιητή»

(«tragico scrittore»)²⁷ Κάλβου. Αλλά και το ύφος των κειμένων τους απέχει από το ύφος της εν λόγω κριτικής.

Πιο συγκεκριμένα: Ο Bartolomeo de Sanctis²⁸ δεν φαίνεται να είναι ο συγγραφέας αυτής της κριτικής· διότι, εκτός από τη διαφορετική φρασεολογία των κειμένων του της *Ape italiana*, τα σχόλιά του για το «Saggio sulla prosa italiana» («Δοκίμιο για την ιταλική πεζογραφία») του Gaetano Polidori, τα οποία δημοσίευσε, μαζί με το δοκίμιο του Polidori, στο περιοδικό, περιέχουν απόψεις του για το ιταλικό θέατρο ασύμφωνες με τις απόψεις του κειμένου για τον Nota: ενώ ο κριτικός του Nota πιστεύει ότι εκείνος που «ξύπνησε το τραγικό μας πνεύμα», ο «εφευρέτης σχεδόν της καλής μας τραγωδίας», ήταν ο Alfieri, ο De Sanctis ορίζει ως «αρχή της καλής ιταλικής τραγωδίας» τη *Merope* του Maffei²⁹. ενώ ο κριτικός του Nota θεωρεί αξιολογους συνεχιστές του Alfieri τον Monti, τους δύο Pindemonte, τον Pepoli και άλλους συγχρόνους, ανάμεσα στους οποίους και τους Niccolini και Benedetti, ο De Sanctis δεν βλέπει τέτοιους εκείνη τη στιγμή και ελπίζει ότι «θα μπορέσει μια μέρα να εμφανιστεί κάποιος ευτυχής συνεχιστής του Alfieri».³⁰

Ο Filippo Pananti αποκλείεται να έγραψε την εν λόγω κριτική, γιατί τα επικριτικά σχόλιά της για το έργο του Nota, καθώς και η απέχθειά της για το μελόδραμα, ισχύουν και για το δικό του έργο: ο Pananti την εποχή του Λονδίνου έγραφε μελοδράματα και λιμπρέτα για την όπερα.³¹

Δεν είναι πιθανό να την έγραψε ούτε και ο Gaetano Polidori, όχι μόνο γιατί η μακροπερίοδη γραφή του «Δοκιμίου για την ιταλική πεζογραφία» διαφέρει από τις κοφτές, ως επί το πλείστον, διατυπώσεις του κριτικού του Nota, αλλά και γιατί, διαφορετικά απ' ό,τι σημαίνουν για τον Pananti τα σχόλια αυτού του κριτικού, ο Polidori συγκαταλέγει τον Πανάντι «στους σύγχρονους συγγραφείς που διακρίνονται», ανάμεσα στον Foscolo, τον Alfieri και σε άλλους.³²

Τέλος, ούτε τα πλαδαρά, χωρίς ίχνος από το νεύρο και τον τόνο της κριτικής για τον Nota, κείμενα του P. L. Costantini³³ δείχνουν ότι ο συγγραφέας τους μπορεί να είναι συγγραφέας αυτής της κριτικής.³⁴

²⁷ Έτσι τον αποκαλεί το 1813 ένας φίλος του· βλ. Vitti, *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου*, σ. 50.

²⁸ Για τον De Sanctis βλ. Αρβανιτάκης, *Στον δρόμο για τις πατρίδες*, σ. 90-129.

²⁹ [Bartolomeo de Sanctis], «Osservazioni di un anonimo», περιέχεται στο Gaetano Polidori, *Saggio sulla prosa italiana*, Badia Fiesolana, 1820, σ. 30. Παραπέμω σε αυτή την αυτοτελή έκδοση, στην οποία περιλήφθηκαν τα δύο κείμενα του Polidori και του De Sanctis μαζί με την απάντηση του Polidori στον De Sanctis. Βλ. γι' αυτή την έκδοση τον Αρβανιτάκη, *ό.π.*, σ. 128-129. Ευχαριστώ τον Δ. Αρβανιτάκη που έθεσε στη διάθεσή μου φωτοτυπία της.

³⁰ Polidori, *ό.π.*, σ. 32.

³¹ Για τον Pananti βλ. Αρβανιτάκης, *ό.π.*, σ. 107-

121. Βλ. επίσης, Mario Vitti, «Ο Κάλβος και η ιταλική ποίηση του 1825», *Ο Κάλβος και η εποχή του*, σ. 91-117 και «Filippo Pananti», *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano 1987, σ. 1702.

³² Polidori, *Saggio sulla prosa italiana*, σ. 10. Για τον Polidori βλ. Αρβανιτάκης, *ό.π.*, σ. 122-129.

³³ «Saggio sopra la letteratura italiana», *L'Ape italiana*, τχ. 1, σ. 15-27-τεύχ. 4, σ. 107-113· «Venezia salvata», τχ. 12, σ. 239-247. Για τον Constantini βλ. Αρβανιτάκης, *ό.π.*, σ. 130-133.

³⁴ Όσο για τον Luigi Angeloni, το ύφος του σύντομου άρθρου του είναι τόσο ιδιότυπο λόγω της παλαιοδημοτικής-σχεδόν διαλεκτικής-γλώσσας του, ώστε να αποκλείει κάθε σκέψη περί πατρότητας της κριτικής.

Η προσεκτική ανάγνωση του εν λόγω κειμένου μας οδηγεί σε τρία αρχικά συμπεράσματα: Πρώτον, ότι ο άνθρωπος που το έγραψε δείχνει να έχει πολύ καλή εικόνα του ιταλικού θεάτρου της εποχής του, όπως και καλή εικόνα του γαλλικού και του γερμανικού θεάτρου. Δεύτερον, ότι μιλάει για τη δραματική λογοτεχνία όχι ως ένας συνήθης κριτικός αλλά με εσωτερική γνώση της, ότι δηλαδή θα πρέπει και ο ίδιος να γράφει θεατρικά έργα (αυτό δείχνει, μεταξύ άλλων, και η οξυδέρκειά του στον εντοπισμό συγκεκριμένων σημείων των επιδράσεων μεταξύ συγγραφέων). Και τρίτον, ότι οι απόψεις του για την κοινωνική λειτουργία της δραματικής τέχνης δεν επικεντρώνονται στο διασκεδαστικό της στοιχείο αλλά στον ρόλο της ως πολιτισμικού και κοινωνικού διαμορφωτή, είναι δηλαδή απόψεις ενός πολιτικοποιημένου ανθρώπου (άλλωστε η *Ape italiana* είναι ένα, κατά βάση, πολιτικό περιοδικό). Στα συμπεράσματα αυτά μας οδηγούν τα κύρια κριτήρια με τα οποία ο κριτικός του Nota προσεγγίζει ένα θεατρικό έργο, και η σχολιότητά τους· κριτήρια που δεν περιορίζονται στα στοιχεία που συνθέτουν την καλλιτεχνική δεξιότητα ενός συγγραφέα (στο καλό γράψιμο), αλλά περιλαμβάνουν και το ενδιαφέρον του για τη διαμόρφωση ενός συλλογικού οράματος, που δεν θα είναι απλώς κοινωνικό αλλά θα αποκτά και μια εθνική διάσταση, η οποία – στο πλαίσιο των Διαφωτιστικών ιδεών του περιοδικού – είναι φανερό ότι θα τίθεται στην υπηρεσία της εθνικής αφύπνισης των λαών.

Τα κριτήρια

Έτσι, πέρα από τα γενικά και αυτονόητα κριτήρια της γερής τεχνικά και τεχνολογικά γραφής (κείμενο γραμμένο με γούστο, διάλογοι καλογραμμένοι, αποφυγή της περιττολογίας κ.τ.λ.), σε ορισμένα από τα χαρακτηριστικά της οποίας ο κριτικός του Nota δίνει, όπως θα δούμε, ιδιαίτερη έμφαση, στο κείμενό του προβάλλεται έντονα το αίτημα της *γλωσσικής καθαρότητας* ως αναπόσπαστα συνδεδεμένο με την ανάγκη υπέρβασης των τοπικών διαλέκτων και της πλήρους διαμόρφωσης μιας ενιαίας εθνικής γλώσσας. Είναι αυτό που ο συγγραφέας του κειμένου ονομάζει «η καλή ιταλική» («il buon italiano»), «η σωστή γλώσσα» («il linguaggio corretto»), «το καθαρό ύφος» («lo stile puro»). Και είναι μια ανάγκη που, συνδεδεμένη αναπόσπαστα με τη δημιουργία εθνικής δραματουργίας, εκτείνεται και στη *σωστή απεικόνιση των εθνικών ηθών*, με περιορισμό της αναπαράστασης των τοπικών ηθών και συνηθειών.

Η ιδιαίτερη έμφαση που δίνει ο κριτικός σε ορισμένα από τα αυτονόητα κριτήρια της εύρωστης γραφής επικεντρώνεται σε τρία από αυτά, στα οποία επανέρχεται επίμονα. Το πρώτο είναι το στοιχείο του *ενδιαφέροντος* των έργων. Πέντε φορές στο σύντομο άρθρο του εμφανίζεται ως χαρακτηριστικό θετικό ή αρνητικό το μεγαλύτερο ή μικρότερο ενδιαφέρον που έχει (ή που δεν έχει) ένα έργο. Παραθέτω με τη σειρά που εμφανίζονται τα σχετικά χωρία: «το ενδιαφέρον της δράσης» («l'interesse nell'azione») θαυμάζεται στα έργα του Collin d'Harleville· οι διάλεκτοι, οι μάσκες που χρησιμοποιεί ο Goldoni «δεν παρουσιάζουν κάποιο ενδιαφέρον παρά μόνο για ορισμένες επαρχίες της περιοχής» («non aveano un

certo interesse che per alcune tali e quali provincie»)· οι κωμωδίες του Federici «έχουν μεγάλο ενδιαφέρον» («interessano di molto»)· μερικές από τις μακροσκελείς κωμωδίες του Albergati «είναι καθαρά δράματα και, το χειρότερο, όχι ενδιαφέρονσες» («alcune son puri drammi, e quel che è peggio, non interessanti»)· οι κωμωδίες του Giraud είναι «μερικές φορές πολύ, όμως συχνότερα λίγο, ενδιαφέρονσες για να ανέβουν στη σκηνή, και σχεδόν ποτέ για να διαβαστούν» («qualche volta molto, ma il più sovente poco interessano alla rappresentazione, e quasi mai alla lettura»). Σε αυτά θα πρέπει να προσθέσουμε και την παρατήρηση ότι στον Nota «η πλοκή είναι πολύ συχνά προβλεπόμενη από την αρχή της κωμωδίας» («l'intreccio è preveduto bene spesso fin dal principio della commedia»), δηλαδή δεν είναι ενδιαφέρουσα.

Το δεύτερο από τα αυτονόητα κριτήρια στα οποία επιμένει ιδιαίτερα ο κριτικός του Nota είναι η *σωστή θερμοκρασία των έργων*: ο σωστός βαθμός της συγκίνησης, ενώ η έλλειψη θερμότητας αφήνει τον δέκτη τους αδιάφορο. Τρεις φορές στο άρθρο του επικρίνει την ψυχρότητα: Οι κωμωδίες του Albergati «είναι ψυχρές» («sono fredde»)· ο De Rossi, επίσης, «είναι ψυχρός, κυρίως στην επίδειξη πνεύματος» («è freddo sopra tutto nelle sue fracezie»)· των έργων του Nota «η πλοκή είναι ψυχρή» («l'intreccio è freddo»). Οι κωμωδίες του Federici διαθέτουν, ασφαλώς, θερμότητα, αφού «ενδιαφέρουν πολύ» και «συγκινούν» («commuonono»). Όμως σε πολλές από αυτές η θερμότητα ξεπερνά το μέτρο με αποτέλεσμα να παρουσιάζονται με ένα χρώμα «υπερβολικά συναισθηματικό» («troppo sentimentale»).

Το τρίτο από τα εν λόγω κριτήρια είναι η *σωστή σχέση των έργων με τα πρότυπά τους*. Ο κριτικός του Nota δίνει μεγάλη σημασία σε αυτή τη σχέση, όχι μόνο γιατί τη θεωρεί ενδεικτική της δημιουργικής ικανότητας ενός συγγραφέα, αλλά και γιατί, στην περίπτωση που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ξένα πρότυπα, τη συνδέει με το θέμα της ορθής απεικόνισης των εθνικών ηθών, το οποίο, όπως είδαμε, θεωρεί πολύ σημαντικό. Έτσι επικρίνει τον Lemerrier γιατί «μμήθηκε όχι με ιδιαίτερη επιτυχία» («imitò non troppo felicemente») τον Alfieri· ψέγει τον Benedetti γιατί μετέφερε σε μια τραγωδία του «σχεδόν ολόκληρες σκηνές» («quasi le intere scene») της *Ottavia* του «αθάνατου» ποιητή· μέμφεται τον Federici γιατί μμήθηκε γερμανικές κωμωδίες, παρότι «τα γερμανικά ήθη» («i costumi tedeschi») είναι ξένα για την Ιταλία· και συμβουλεύει τον Nota, όταν μιμείται, «να ψάχνει για καλύτερα πρότυπα» («che cercasse migliori modelli») και «να αποφεύγει επιμελώς τη γερμανική δραματολογία» («d'evitare accuratamente la Dramaturgia Alemanna»).

Τα κριτήρια που απαριθμήσα αποτελούν συστατικά της κοινής κριτικής γλώσσας των προοδευτικών διανοουμένων εκείνης της εποχής και περιέχονται, λιγότερο ή περισσότερο, στο λεξιλόγιο αυτών των κριτικών. Όμως είναι δύσκολο να τα βρούμε όλα μαζί στον ίδιο κριτικό, και μάλιστα στους συντάκτες, που ανέφερα, της *Ape italiana*. Με την εξαίρεση του K.X.Y.. Διότι η μελέτη, όπως είπα, των κριτικών κεμένων του Κάλβου των ετών 1814-1826 και των επιστολών των σχετικών με το περιοδικό δείχνει ότι όλα τα παραπάνω κριτήρια, καθώς και άλλα ενδεικτικά στοιχεία, περιέχονται σε αυτά τα κείμενα.

Τα κείμενα του Κάλβου που θα εξετάσω συγκριτικά με το ανώνυμο κείμενο για τον Νοτα, προσδιορίζοντας τα στοιχεία τους που οδηγούν σε αυτή την ταύτιση, είναι τα εξής:

- 1) Τα σχόλια της «Ode agli Ionî» (1814).
- 2) Οι επιστολές οι σχετικές με την *Ape italiana* (1819).
- 3) Οι διαλέξεις στο Λονδίνο για την ελληνική γλώσσα (1819).
- 4) Οι σημειώσεις περί θεατρικής συνθέσεως που περιέχονται στον *Ippia* (1820-1821).
- 5) Το «Progetto di nuovi principî di Belle Lettere applicabili alle Belle Arti» (1820-1821)
- 6) Τα σχόλια «[Su Teofrasto e Korais]» (1820-1821).
- 7) Η κριτική για το *Il poeta di teatro* του Filippo Pananti (1825).
- 8) Η κριτική της μετάφρασης του *Paul et Virginie* του Bernardin de Saint-Pierre (1826).

Τα κριτήρια του Κάλβου

Συνοψίζω: γλωσσική καθαρότητα, σωστή απεικόνιση των εθνικών ηθών, ενδιαφέρον, σωστή θερμοκρασία, σωστή σχέση με τα πρότυπα, είναι για τον κριτικό του Νοτα τα χαρακτηριστικά των καλών έργων. Τα ίδια χαρακτηριστικά προσδιορίζονται από τον Κάλβο στα παραπάνω κείμενά του ως κύρια αξιολογικά του κριτήρια. Τα παραθέτω:

Γλωσσική καθαρότητα

Στη γραμμένη στα γαλλικά κριτική του για τον Pananti ο Κάλβος θεωρεί «δυστυχισμένο τον άνθρωπο των γραμμμάτων ή τον ποιητή» που, περιορισμένος στον κύκλο μιας τοπικής κοινωνίας και συνηθισμένος «να εκφράζεται χυδαία [στη διάλεκτό της] για να γίνει κατανοητός» («s'exprimer vulgairement pour se faire comprendre»), «θα διάλεγε έναν σοβαρό τόνο» («qui prendrait un ton sérieux»), όπως είναι ο τόνος της κοινής ιταλικής. Αυτό που χρειάζεται, γράφει, είναι «η εξάπλωση της μόρφωσης σε όλες τις τάξεις», η οποία θα εξασφαλίσει την ανάπτυξη «της γλώσσας της κοινής λογικής» («le langage du bon sens») και «υψηλότερων εικόνων» («des images plus élevées»), που «θα γίνουν δημοφιλείς χάρη στις αναμνήσεις που θα ξυπνήσουν, στις ελπίδες που θα προκαλέσουν».³⁵

Στην επίσης γραμμένη στα γαλλικά κριτική του για τη μετάφραση του *Paul et Virginie*, στην οποία οραματίζεται μιαν ελληνική γλώσσα που να επιτρέπει στους συγγραφείς «να γράφουν για το έθνος» («d'écrire pour la nation»), ο Κάλβος, αφού επαινέσει τη γαλλική γλώσσα για το «καθαρό, κομψό ύφος» της («un style clair, élégant»), αναφέρεται στην ομοιότητα της σύγχρονης ελληνικής περίπτω-

³⁵ Βλ. το γαλλικό πρωτότυπο και τη μετάφραση αυτής της κριτικής στο Vitti, *Ο Κάλβος και η εποχή του*, σ. 105-109 και 113-117 αντιστοίχως.

σης με την ιταλική της εποχής της λογοτεχνικής της αναγέννησης. «Η τοσκανική διάλεκτος», γράφει, «παρότι η πιο αρμονική και η πιο ευγενική απ' όλες τις άλλες» («quoique le plus harmonieux et le plus poli de tous»), αποδείχτηκε ανεπαρκής για τους συγγραφείς, γιατί «τους ανάγκασε να χρησιμοποιούν ή μια μακρά περίφραση ή μια χοντροκομμένη έκφραση («une expression grossière») ή να παραιτούνται από το να εκφράζουν την ιδέα τους». Γι' αυτό και αναζήτησαν τη βοήθεια της λατινικής γλώσσας. «Η Ελλάδα», συνεχίζει, «βρίσκεται σήμερα σε ακόμη πιο ευνοϊκή θέση για να αντλήσει από το απόθεμα της αρχαίας της γλώσσας: [...] τόσο, ώστε ένας μεγάλος αριθμός μορφωμένων ελπίζουν ότι η γλώσσα του Δημοσθένη μπορεί να ξαναγεννηθεί με όλη της την καθαρότητα» («dans toute sa pureté»).³⁶

Στις διαλέξεις του στο Λονδίνο για την ελληνική γλώσσα – απόσπασμα (ή περιήληψη) μιας από αυτές δημοσιεύτηκε στην *Ape italiana*– ο Κάλβος μιλάει για το «καθαρό και λεπτό ύφος» ενός λόγου του Ισοκράτη³⁷ και υπογραμμίζει με ικανοποίηση ότι το «καθαρό ύφος» («the pure style») στο οποίο είναι γραμμένες οι ελληνικές εφημερίδες που εκδίδονται τώρα στη Βιέννη, και το οποίο δεν «μπορεί να διακριθεί από το ύφος ενός αρχαίου συγγραφέα, [...] αρχίζει να αναγνωρίζεται από όλο το έθνος για τύπος του καλού ύφους και για κοινή και γραπτή γλώσσα» («it begins to be acknowledged by the whole nation as the standard of good style, and as the general and written language»)³⁸.

Σωστή απεικόνιση των ηθών

Όπως στον κριτικό του Nota έτσι και στον Κάλβο το αίτημα της καθαρότητας της λογοτεχνικής, και γενικότερα της γραπτής, γλώσσας υπαγορεύεται από την ανάγκη της ανάδειξης του εθνικού πνεύματος και των εθνικών ηθών. Η διάλεκτος, γράφει ο Κάλβος στην κριτική του της μετάφρασης του *Paul et Virginie*, δεν μπορεί να εκφράσει «κάθε ευγενή ή νέα σκέψη» («chaque pensée noble ou nouvelle») – και νέα και ευγενής ήταν τότε η ιδέα ενός ενοποιημένου και ανεξάρτητου έθνους. Αλλά και η κριτική του για τον Pananti αρχίζει με την παρατήρηση ότι η Ιταλία, «χωρισμένη σε οκτώ ηγεμονίες, που περιέχουν οκτώ πρωτεύουσες, με κατοίκους που διαφέρουν πολύ μεταξύ τους ως προς τον χαρακτήρα, τον τρόπο αίσθησης, τα ήθη και τις διαλέκτους» («dont les habitantes ont un caractère, une manière de sentir, des moeurs, des dialects qui diffèrent singulièrement entre

³⁶ Βλ. το κείμενο του Κάλβου στη μελέτη του Mario Vittì, «Τα κατά Παύλου και Βιργίνιαν και ο ενθουσιασμός του Κάλβου», *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 219-220, με τις παρατηρήσεις του Vittì για τις γλωσσικές πεποιθήσεις του Κάλβου (σ. 221-223).

³⁷ Βλ. Αρβανιτάκη (*Στον δρόμο για τις πατρίδες*, σ. 192), όπου το απόσπασμα.

³⁸ Το χωρίο περιέχεται στην περιγραφή της διάλεξης από την εφημερίδα *The New Times* του Λονδίνου, όπως τη μεταφράζει ο Δημαράς συνοδεύοντάς την με το αγγλικό κείμενό της (Κ. Θ. Δημαράς, «Κοδρικάς και Κάλβος», *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1982, σ. 122 και 128). Την περιγραφή μετέφρασε σχολιάζοντάς την και ο Γ.Θ. Ζώρας (*Νέα Καλβικά*, Αθήνα 1970, σ. 44-57).

eux»), μπορεί θαυμάσια από καιρό σε καιρό να χαιρετίζει την εμφάνιση ενός εθνικού ποιητή, όμως τις περισσότερες φορές δεν ακούει παρά λομβαρδικά, τοσκανικά, ή σικελικά άσματα». Ο Pananti, σημειώνει ο Κάλβος, «είναι Φλωρεντίνος και γράφει για τον τόπο του», γράφει για τον τρόπο ζωής «της προνομιάς κάστας του» («de la caste privilégiée»), δηλαδή «γι' αυτές τις εύκολες απολαύσεις («ces plaisirs faciles») που εμποδίζουν τη συνεχή και σοβαρή μελέτη». Ο Κάλβος τελειώνει την κριτική του με την προτροπή οι ποιητές της Φλωρεντίας αντί να εντροφούν σε τέτοιες απεικονίσεις, να μιλήσουν για τα ήθη ολόκληρου του ιταλικού λαού με τρόπο που να ανταποκρίνεται στις ιστορικές απαιτήσεις της εποχής.³⁹

Και στις σημειώσεις του της «Ode agli Ionî» ο Κάλβος μιλάει emphaticamente για τα ήθη των εθνών, όταν παρατηρεί ότι «οι αρχαίοι Έλληνες έγραφαν για λαούς ελεύθερους και είχαν ως ανταμοιβή τη βελτίωση των ηθών» («la miglioranza dei costumi»), σε αντίθεση με τους Μωαμεθανούς, η αναστροφή με τους οποίους «νόθεψε πολλά από τα ήθη μας και εξαφάνισε τα πλέον απαραίτητα» («ha imbastardito molti de' nostri costumi, ed annientati i piu necessari»).⁴⁰ Επίσης: στο «Progetto di nuovi principî di Belle Lettere applicabili alle Belle Arti» («Σχέδιο νέων αρχών της Λογοτεχνίας εφαρμοζόμενων στις Καλές Τέχνες»), στο οποίο περιέγραφε συνοπτικά το περιεχόμενο των μαθημάτων που ετοίμαζε στη Φλωρεντία, ο Κάλβος έγραφε: «Αυτό που θα με απασχολήσει περισσότερο θα είναι η οργάνωση της πραγματεύσεώς μου των παθών και των ηθών» («il radunamento del trattato delle passioni e de' costumi»). Και μιλούσε για τη χρησιμότητα που έχει για τη μελέτη της λογοτεχνίας η μελέτη των εθνικών ηθών.⁴¹

Τέλος, με την επιλογή προς σχολιασμό ενός συγκεκριμένου χωρίου της μετάφρασης του Θεόφραστου από τον Κοραή ([«Su Teofrasto e Korais»]), το οποίο αναφέρεται στις διαφορές των συνηθειών ανάμεσα στους Έλληνες και τους Βαρβάρους, ο Κάλβος δείχνει ακόμη μία φορά πόσο τον ενδιέφεραν τα ήθη των ανθρώπων και η διαφορά που προκαλεί σε αυτά το κλίμα του κάθε τόπου.⁴²

Ενδιαφέρον

Το στοιχείο του ενδιαφέροντος είναι για τον Κάλβο ένα από τα σημαντικότερα για ένα δραματικό έργο, και η λέξη αποτελεί γι' αυτόν κριτικό όρο. Στις δραματολογικές σημειώσεις του στο χειρόγραφο του *Ippia* και στην περιγραφή των σκηνών αυτής της τραγωδίας ο όρος απαντά έξι φορές (μία φορά περισσό-

³⁹ Vitti, *Ο Κάλβος και η εποχή του*, σ. 113-117 (105-109).

⁴⁰ Βλ. το κείμενο και τις σημειώσεις της ωδής μαζί με τη μετάφρασή τους στο Γεώργιος Θ. Ζώρας, *Ανδρέου Κάλβου, «Ωδή εις Ιονίους» και άλλα μελετήματα*, Αθήνα 1960 (τις σημειώσεις υπ' αριθμ. 5 και 8).

⁴¹ Το κείμενο πρωτοδημοσίευσε ο Camillo Antona-Taversi στη *Rassegna Critica della Letteratura Italiana* (τόμ. 20, 1916, σ. 170-173) και έπειτα ο Ζώρας στο *Andrea Calbo, Opere italiane*,

σ. 115-116. Το μετέφρασαν ο Ζώρας, *Πάφος*, τχ. 6 (Φεβρουάριος 1937), σ. 181-183 (η μετάφραση αναδημοσιεύτηκε τουλάχιστον τρεις φορές), η Μ. Γιαννοπούλου, *Βραδινή*, 1 Οκτωβρίου 1937· ο Ν. Β. Τομαδάκης, *Το Νέον Κράτος*, τόμ. 4, 1940, σ. 745-746= *Νεοελληνικά*, Εν Αθήνας 1983, τόμ. 2, σ. 243-244· και ο Κώνστ. Σολδάτος, «Ανδρέας Κάλβος», *Επτανησιακή Πρωτοχρονιά 1960*, σ. 19-20.

⁴² Βλ. το κείμενο στο Vitti, *A. Kalvos e suoi scritti in italiano*, σ. 334-339.

τερες απ' ό,τι στην κριτική για τον Nota): Για τον Κάλβο ο ειδικός σκοπός μιας σκηνής είναι «να ξυπνά το ενδιαφέρον» («di destar l'interesse»), πράγμα που μπορεί να γίνει «με τη δράση περισσότερο παρά με τον διάλογο»: «con l'azione piuttosto che col dialogo» (η υπογράμμιση είναι του Κάλβου· πρβλ. τον κριτικό του Nota: «l'interesse nell'azione»: «το ενδιαφέρον που περιέχεται στη δράση»). «Όταν από μια σκηνή λείπει ο ειδικός σκοπός», γράφει ο Κάλβος, «η σκηνή θα καταντήσει χωρίς κανένα ενδιαφέρον» («senza verun interesse»). Αν ο Alfieri δεν είχε οργανώσει σωστά τη δράση στην πρώτη σκηνή του *Oreste*, στις τρεις επόμενες σκηνές «το ενδιαφέρον θα ήταν περιορισμένο» («l'interesse sarebbe limitato»): γι' αυτό ο δραματικός ποιητής θα πρέπει «να κρατάει σε αγωνία την ψυχή των ακροατών» («tener sospeso l'animo degl'auditori»), «έτσι ώστε το ενδιαφέρον να αρχίζει χωρίς» («così che cominci di buon' ora l'interesse»). Αλλά και η τρίτη σκηνή της πρώτης πράξης του *Ippia* θα πρέπει να είναι «άκρως ενδιαφέρουσα» («interessantissima»): διότι «από την ειδική αναγκαιότητα μιας σκηνής εξαρτάται το μεγαλύτερο μέρος του ενδιαφέροντος» ενός έργου («dalla necessità particolare di una scena dipende la maggior parte dell'interesse»).⁴³

Υπογράμμιση τη λέξη *necessità* (αναγκαιότητα) του παραπάνω χωρίου, γιατί αποτελεί επίσης όρο του κριτικού λεξιλογίου του Κάλβου συνδεδεμένο αναπόσπαστα με τον όρο ενδιαφέρον, τόσο ώστε να μπορούμε να πούμε ότι ο Κάλβος τον χρησιμοποιεί ως συνώνυμο. Ο όρος κατέχει περίοπτη θέση στο «Μνημόνιο» («Memoria») για τη σύνθεση των σκηνών του *Ippia* («1) Scopo Generale – 2) Scopo Particolare – 3) Necessità – 4) Economia nei dialoghi»: «1) Γενικός σκοπός – 2) Ειδικός σκοπός – 3) Αναγκαιότητα – 4) Οικονομία στους διαλόγους»,⁴⁴ και στις σημειώσεις των σχετικών οδηγιών εις εαυτόν απαντά δέκα φορές.⁴⁵ «Όταν από μια σκηνή λείπει η αναγκαιότητα», γράφει ο Κάλβος, «μπορούμε να τη θεωρήσουμε περιττή» («Quando gli manchi la necessità possiamo chiamarla superflua»), δηλαδή χωρίς κανένα ενδιαφέρον.

Σωστή θερμοκρασία

Η απαρέσκεια του Κάλβου για τα ψυχρά έργα δηλώνεται με φρασεολογία όμοια με αυτή του ανώνυμου κριτικού του Nota. Όπως για εκείνον οι κωμωδίες του *Albergati* είναι «ψυχρές και όχι ενδιαφέρουσες» («fredde e non interessanti»),⁴⁶ έτσι και για τον Κάλβο μια σκηνή που θα της λείπει ο ειδικός σκοπός θα είναι «ψυχρή και χωρίς κανένα ενδιαφέρον» («fredda e senza verun interesse»):⁴⁷ για «να ξυπνήσει το ενδιαφέρον» του κοινού ο ηθοποιός θα πρέπει «να δονείται από υψηλά πάθη» («scosso da passioni sublimi»).⁴⁸ Ο Κάλβος επαινεί το μυθιστόρημα του *De Saint-Pierre* γιατί το διακρίνει «ένα ένθερμο ύφος» («un style passionné»):⁴⁹ Υπογραμμίζει ότι «τα πάθη μάς ειδοποιούν για το καλό

⁴³ Vitti, *ό.π.*, σ. 59-62.

⁴⁴ Vitti, *ό.π.*, σ. 61.

⁴⁵ Vitti, *ό.π.*, σ. 59-69.

⁴⁶ *L'Ape italiana*, τχ. 2, σ. 53.

⁴⁷ Vitti, *A. Kalvos e suoi scritti in italiano*, σ. 59.

⁴⁸ Vitti, *ό.π.*, σ. 62.

⁴⁹ Vitti, «Τα κατά Παύλον και Βιργινίαν και ο ενθουσιασμός του Κάλβου», σ. 219.

και για το ωραίο» («le passioni ci avvertono del buono e del bello»), γιατί είναι «οι πρώτες ρίζες του ωραίου και του καλού στη λογοτεχνία» («le prime radici del bello e del buono nelle lettere»),⁵⁰ και δηλώνει δηκτικά πως, όταν διαβάζει έργα γραμμένα «με σβησμένη και παγωμένη την καρδιά» («spenti ed agghiacciati i cori»), «φεύγει τρέχοντας» («sono fuggito a gambe».)⁵¹

Σωστή σχέση με τα πρότυπα

Η ποιητική ιδιότητα έκανε τον Κάλβο ως κριτικό ιδιαίτερα ευαίσθητο στο θέμα των διακεκομμένων σχέσεων και των επιδράσεων μεταξύ των λογοτεχνών, τόσο ώστε στο θέμα αυτό να επανέρχεται με τη συχνότητα με την οποία το συναντάμε στο κείμενο του κριτικού του Nota. Στις «Σημειώσεις» της «Ode agli Ionî» γράφει ότι στην Ιταλία μελετά τη λογοτεχνία «απορροφώντας τα ωραιότερα άνθη για να δώσει μέλι», και διακρίνει τα καλά πρότυπα από τα κακά υποδεικνύοντας αντίστοιχους ποιητές· στο «Progetto» προβάλλει την *Ιλιάδα* και την *Αινειάδα* και τους λόγους του Δημοσθένη και του Κικέρωνα ως πρότυπα του καλού και του ωραίου στη λογοτεχνία· στις σημειώσεις του για τον *Ippia* δείχνει τι μπορεί να μάθει ένας νεότερος ποιητής από τον Alfieri και υποδεικνύει τα λογοτεχνικά πρότυπα των ηρώων της τραγωδίας του· στην κριτική του για τον Pananti αναφέρει ποια πρότυπα πρέπει να αποφεύγουν οι ποιητές της Φλωρεντίας για να γράψουν την ποίηση που απαιτεί η εποχή· στο κείμενό του για τη μετάφραση του *Paul et Virginie* αναρωτιέται «πως μια φτωγή και τραχειά γλώσσα» όπως η νέα ελληνική μπόρεσε να αποδώσει «όλες τις λεπτές αποχρώσεις της έκφρασης και της σκέψης» του πρωτοτύπου. Μία από τις βάσεις της κριτικής του Κάλβου ήταν αυτό που ονομάστηκε αργότερα συγκριτική φιλολογία – και ήταν φυσικό ο Κάλβος, με πρόταση του Guilford το 1827, να διοριστεί στην Ιόνιο Ακαδημία «διά την διδασκαλίαν της νεωτέρας φιλολογίας [= λογοτεχνίας] συγκριτικώς προς την αρχαίαν ελληνικήν και την σημερινήν».⁵²

Και άλλα στοιχεία

Το σύνολο των στοιχείων που παρέθεσα οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο συγγραφέας της κριτικής για τον Nota είναι ο Κάλβος. Αλλά υπάρχουν και άλλα κοινά στοιχεία ανάμεσα στον ανώνυμο κριτικό και στον Κάλβο, που, προστιθέμενα στα παραπάνω, ενισχύουν αυτό το συμπέρασμα. Τα παραθέτω:

1) *Η αποστροφή τους για το μελόδραμα*, η οποία είναι φανερό ότι απορρέει από λόγους όχι μόνο αισθητικούς αλλά και πολιτικούς. Είδαμε ότι ο κριτικός του Nota θεωρεί το μελόδραμα «δυστυχία της τέχνης» («disgrazia dell'arte») και ψέγει τον Federici γιατί κάποια έργα του ερωτοτροπούν με αυτό («sanno di Melodramma».)⁵³ Στην κριτική του για το *Il poeta di teatro* ο Κάλβος αναφέρεται

⁵⁰ Zoras, *Andrea Calbo, Opere italiane*, σ. 115.

⁵¹ Ζώρας, *Ανδρέον Κάλβον «Ωδή εις Ιονίους»*, σ. 19 (29-30).

⁵² Βλ. το σχετικό έγγραφο στο Σολδάτος, «Ανδρέας Κάλβος», σ. 19-20.

⁵³ *L'Ape italiana*, τχ. 2, σ. 52.

ειρωνικά στη θητεία του Pananti ως «λμπρετίστα» («compositore di libretto») και ως συγγραφέα ελαφρών έργων, δηλαδή μελοδραμάτων, στην οποία ασφαλώς οφειλόταν και η «κενότητα ενός θέματος όπως αυτό» του κρινόμενου ποιήματός του («le vide d'un pareil sujet»)⁵⁴

2) *Η σύγκριση της ιταλικής λογοτεχνίας με τη γερμανική από την άποψη των ηθών*. Ο ανώνυμος κριτικός επισημαίνει ότι «το γερμανικό πνεύμα και τα γερμανικά ήθη δεν μπορούν να ευδοκιμήσουν καθόλου στην Ιταλία» («non possono gran fatto allignare in Italia»), και γι' αυτό μέμφεται τον Federici ως «μμητή γερμανικών κωμωδιών» («ha imitato alcune commedie tedesche») και συμβουλεύει τον Nota «να αποφεύγει επιμελώς τη γερμανική δραματολογία» («d'evitare accuratamente la Drammaturgia Allemagna»)⁵⁵ Ο Κάλβος κρίνοντας τον Pananti θεωρεί σκόπιμο να δείξει ότι η απεικόνιση του περιπάτου ενός Φλωρεντινού ποιητή δεν μπορεί παρά να είναι διαφορετική από εκείνη ενός Γερμανού λόγω της ανομοιότητας των κοινωνικών τους ηθών («Un poète allemand aurait fait d'une promenade un tableau d'un tout autre genre»)⁵⁶

3) *Η σύγκριση της ιταλικής λογοτεχνίας με την αγγλική από την άποψη των ηθών*. Ο κριτικός του Nota επικρίνει την Ann Radcliffe, γνωστή τότε συγγραφέα «μαύρων» («γοθτικών») μυθιστορημάτων (και τον μμητή της κ. Β...) για τη συγκεχυμένη εικόνα της των Ιταλών, αφού σε κάποια μυθιστορήματά της με υπόθεση που εξελίσσεται στην Ιταλία τους παρουσιάζει διαφορετικούς απ' ό,τι είναι. Ο Κάλβος περιγράφοντας στο «Progetto di nuovi principii...» τα μαθήματα που ετοίμαζε στη Φλωρεντία σημειώνει ότι θα μιλήσει και για τη σημασία της απεικόνισης των ηθών στη λογοτεχνία με συγκριτικά παραδείγματα από την ιταλική και την αγγλική λογοτεχνία: λ.χ. για την πρόσληψη του Milton από τους Ιταλούς και του Ariosto και του Tasso από τους Άγγλους. Αξίζει να σημειωθεί ότι από επιστολή του De Sanctis προς τον Κάλβο (Μάιος 1819) ξέρουμε ότι ο Κάλβος γνώριζε μια κυρία Radcliffe, η οποία επιθυμούσε να γραφτεί συνδρομήτρια στην *Ape italiana*, προφανώς γιατί ενδιαφερόταν για την Ιταλία. Σημειώνω επίσης ότι η Ann Radcliffe (γνωστή και ως Mrs Radcliffe) ήταν δημοκρατικών πεποιθήσεων και ότι, εκτός από τη μυθιστοριογραφική ενασχόλησή της με την Ιταλία, «αγαπούσε την ελληνική γλώσσα, παρότι δεν μπορούσε να καταλάβει ούτε μια λέξη της»⁵⁷ (να γνώριζε άραγε τις σχετικές διαλέξεις του Κάλβου –1819– στα Argyl Rooms;). Εύλογα γεννιέται η υποψία ότι οι δύο κυρίες ενδέχεται να είναι το ίδιο πρόσωπο. Όμως δεν μπόρεσα να βρω στοιχεία που να την ενισχύουν.⁵⁸

4) *Η απουσία του ονόματος του Foscolo από το κείμενο της κριτικής*. Το να αναφέρεις τον Repoli και τον Benedetti ανάμεσα στους άξιους λόγου τραγικούς ποιητές της Ιταλίας αγνοώντας τον ποιητή του *Aiace* και της *Ricciarda* είναι κάτι που δύσκολα θα μπορούσε να εξηγηθεί, αν την κριτική αυτή δεν την είχε γράψει

⁵⁴ Vitti, *Ο Κάλβος και η εποχή του*, σ. 115 (107).

⁵⁵ *L'Ape italiana*, τχ. 2, σ. 52-53 και 55.

⁵⁶ Vitti, *Ο Κάλβος και η εποχή του*, σ. 116 (108).

⁵⁷ Βλ. Rictor Norton, *The life of Ann Radcliffe*, Leicester University Press 1999, σ. 2 και 166.

⁵⁸ Πρβλ. Ανδρέας Κάλβος, *Αλληλογραφία*, τόμ. 2, Εισαγωγή-Επιμέλεια-Σχολιασμός Δημήτρης Αρβανιτάκης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2014, σ. 66.

ο Κάλβος· η εκτίμηση του οποίου για τις τραγωδίες του πρώην μέντορά του, που τον γοήτευαν μερικά χρόνια πριν, θα πρέπει να είχε μειωθεί μετά τη σχετικά πρόσφατη (1817) βίαιη διακοπή των σχέσεών τους. Ο πλήρως αλφειρικός τώρα Κάλβος (που δεν είχε περιλάβει τον Foscolo στο ανθολόγιο των *Italian Lessons*, το οποίο είχε τυπώσει στο Λονδίνο το 1818), δεν θα τον ανέφερε, προφανώς γιατί θα έπρεπε να διατυπώσει και επιφυλάξεις για τις τραγωδίες του, κάτι που, λόγω της ιδιαίτερης σχέσης τους, θα ήθελε να αποφύγει.

Το ύφος του Κάλβου

Αλλά υπάρχει και ένα ακόμη στοιχείο για την ταύτιση του ανώνυμου κριτικού με τον Κάλβο, που είναι, κατά την κρίση μου, τόσο πειστικό όσο όλα μαζί τα στοιχεία που ανέφερα: *το ύφος και ο τόνος* του εν λόγω κειμένου.

Έχουμε εξαντλήσει τη μελέτη του ύφους των *Ωδών*, αλλά ελάχιστα μας έχει απασχολήσει το ύφος των πεζών κειμένων του Κάλβου. Εννοώ, βέβαια, των ιταλικών, γιατί για τα ελληνικά πεζά κείμενά του αυτής της περιόδου δεν θα μπορούσε να γίνει λόγος για ύφος. Και μιλάμε για τον αυστηρό, βλοσυρό, δύσθυμο, μαυροφορεμένο Κάλβο επαναλαμβάνοντας άκριτα τις κοινοτοπίες που από γενιά σε γενιά μας έχει παραδώσει η κριτική. Τίποτε από αυτά δεν ισχύει για τον Κάλβο της ποιητικής του εποχής: τόσο τα ποιητικά όσο και τα πεζά του κείμενα δείχνουν έναν άνθρωπο εγγάρδιο, κοινωνικό, φιλόδοξο, υπερβολικά βέβαιο για τις ικανότητές του, πνευματώδη, με αυξημένη αίσθηση χιούμορ⁵⁹ που τρεφόταν από μιαν ενίοτε αποκάλυπτη υπεροψία, και ειρωνεία που έφτανε ως τον σαρκασμό. Και, βέβαια, ο Κάλβος δεν ήταν, όπως πιστεύεται, πουριτανός, με όποια έννοια και αν νοήσουμε αυτόν τον όρο· όχι μόνο γιατί θα γελούσε με την ιδέα του «απόλυτου προορισμού» (Κάλβος: «την εκλογήν ελεύθερον δίδει το θεϊόν»), αλλά και γιατί άλλο δείχνει ο τολμηρός για τα ποιητικά δεδομένα της εποχής αισθησιασμός των στίχων του (πόσοι άλλοι ποιητές μιλούσαν τότε για «γυμνά άσπρα βυζία» και για «στήθη αφίλητα των παρθένων»);⁶⁰

Είναι βέβαιο ότι, αν το κείμενο για το οποίο μιλάμε είχε δημοσιευτεί με το όνομα του Κάλβου, κανένας από εκείνους τους μελετητές του που μπορούν να διαβάσουν τα ιταλικά του έργα δεν θα είχε παραξενευτεί, γιατί το κείμενο αυτό σε τίποτε δεν διαφέρει από εκείνα: ο τρόπος σκέψης, ο τρόπος γραφής, το ύφος και ο τόνος του είναι του Κάλβου. Παραθέτω δείγματα του ύφους και του τόνου των ιταλικών κριτικών κειμένων του (και ενός γαλλικού) σε σύγκριση με το ύφος και τον τόνο της κριτικής για τον Nota:

Κριτική για τον Nota

«Όταν μου μοστράρουν νέες ιταλικές κωμωδίες τυπωμένες και επευφημούμενες, νιώθω κι εγώ δεν ξέρω ποια φρίκη στην ιδέα μιας ανάγνωσής τους»

⁵⁹ Βλ. και την ευτράπελη έμμετρη αλληλογραφία του με τον ηθοποιό Giuseppe Naldi: στο Vitti, *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου*, σ. 33 και 76.

⁶⁰ Βλ. Βαγενάς, «Η παραμόρφωση του Κάλβου», σ. 305-306.

(«Quando mi si parano innazi agli occhi nuove commedie Italiane stampate ed applaudite, sento non so quale ribrezzo ad intraprenderne la lettura»).

Κάλβος («Ode agli Ionî»)

«Προσπάθησα να επισκεφτώ κάποιον μέρος όπου διδάσκεται δημοσίως η λογοτεχνία, κι έφυγα τρέχοντας» («Mi sono sforzato a visitare qualche luogo ove pubblicamente s' insegna la bella letteratura, e sono fuggito a gambe»).

⁶¹

Κριτική για τον Nota

«Έχω ξεπεράσει την απέχθειά μου για τις κωμωδίες του κυρίου Alberto Nota ώστε να μπορώ να τις παρουσιάσω στους αναγνώστες μας» («Ho superato la mia ripugnanza per la commedie del Signor Alberto Nota affine di renderle conto ai nostri lettori»).

Κάλβος («Ode agli Ionî»)

«Ζήτησα να διαβάσω κάποιον κλασικό, και μου 'δωσαν τα σκαλαθύραμα του Gianni» («Ho dimandato qualche classico da leggere, e mi furono dati gli estemporanei del Gianni»).

⁶²

Κριτική για τον Nota

«Η ταλαίπωρη τραγωδία του κ. Β. έχει αποβιώσει, και δεν είναι ευγενικό να κακολογεί κανείς τους πεθαμένους» («La povera tragedia del Sigr. B. è defunta, e non è generoso il dir male dei morti»).

Επιστολή του Κάλβου

«Αγαπητή κ. Quirina, το ότι δεν έχει πεθάνει κάποιος δεν σημαίνει ότι ζει ακόμη» («Cara la Sig.a Quirina, il non morire non vuol dir già vivere»).

⁶³

«Nota»

«Αν η κριτική μου είναι λιγότερο αυστηρή, ο έπαινός μου θα είναι επίσης μετριασμένος» («Se la mia critica è men severa, il mio elogio sarà pur moderato»).

«Π poeta di teatro»

«Αν η υπόθεση του Childe Harold δεν έχει παρά ένα μόνο νήμα, αυτή, βέβαια, δεν έχει δύο» («Si le plan de Childe Harold n' a qu' un seul fil, certes celui-ci n' en a pas deux»).

⁶⁴

Η βεβαιότητα του Κάλβου για την ορθότητα των κριτικών του εκτιμήσεων είναι τόση ώστε, παρά το νεαρό της ηλικίας του, να μη διστάζει να επικρίνει ακό-

⁶¹ Ζώρας, *Ανδρέου Κάλβου «Ωδή εις Ιονίους»*, σ. 19.

⁶² Ζώρας, *ό.π.*, σ. 19.

⁶³ Vitti, *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου*, σ. 28.

⁶⁴ Vitti, *Ο Κάλβος και η εποχή του*, σ. 27.

μη και διάσημους συγγραφείς. Μιλώντας για τη γαλλική μετάφραση των *Χαρακτήρων* του Θεόφραστου από τον Κοραή σημειώνει: «Ο κ. Κοραής θέλοντας να δώσει μια δική του ερμηνεία ταιριαστή με το νόημα αυτού του χωρίου, αντί να διασαφήσει τη λίγη ακρίβεια της έκφρασης του Θεόφραστου τη βύθισε σε μεγαλύτερα σκότη»⁶⁵. Για τον Έρασμο γράφει: «Τα επιχειρήματα του Έρασμου είναι σαν το μαγικό δάσος της *Gerusalemme [Liberata]*: εκείνος που αφήνεται στη γοητεία του μεγάλου ονόματος, στην επιδοκιμασία των πολιτισμένων εθνών και στη γνώμη τριών αιώνων, τα σέβεται ως ιερά· όμως όταν δεχτούν το πρώτο χτύπημα, χάνουν όλη τη μαγεία τους».⁶⁶

Την ίδια αφ' υψηλού κριτική ασκεί ο Κάλβος στο κείμενό του της *Ape italiana*. Το 1819 ο Nota είναι 46 ετών, με «φήμη πανιταλική και μάλλον ευρωπαϊκή, που του προσπόριζε τον θαυμασμό των συγχρόνων του».⁶⁷ Ο δεκαεννιάχρονα νεότερος ομότεχνός του τον αντιμετωπίζει με συγκατάβαση σαν πρωτοεμφανιζόμενο συγγραφέα («Ο κύριος Nota αξίζει να ενθαρρυνθεί. Βλέπουμε ότι μελετά τα καλά πρότυπα»). Δεν διστάζει να χαρακτηρίσει ψυχρές τις κωμωδίες του Albergati, που τον θεωρούσαν «δεύτερο μόνο μετά τον Goldoni»⁶⁸ και να διατυπώσει επιφυλάξεις και για τον ίδιο τον Goldoni. Είναι τόση η αυτοπεποίθησή του, ώστε ο Vitti σχολιάζοντας την αυτοανθολόγηση (1818) του *Le Danaidi* μαζί με τον *Saul* του Alfieri, να παρατηρεί: «Είναι φανερό ότι ο Κάλβος όχι μόνο δεν φοβάται να εμφανιστεί δίπλα στον μεγάλο τραγωδό, αλλά εσκεμμένα προκαλεί τον αναγνώστη και τον υποχρεώνει σε συγκρίσεις».⁶⁹

Το γεγονός ότι στην κριτική των κωμωδιών του Nota ο Monti υποδεικνύεται ως ο κύριος φορέας «της ποιητικής και λογοτεχνικής μας δόξας» και ο Alfieri αποκαλείται «ο Σοφοκλής μας» δεν θα πρέπει να μας κάνει να σκεφτούμε ότι συγγραφέας της δεν μπορεί να είναι ο Κάλβος. Διότι όταν γράφει την κριτική αυτή, ο Κάλβος είναι ένας Ιταλός ποιητής ελληνικής καταγωγής όπως ο Foscolo. Αν η εθνική συνείδησή του είναι ελληνική (όπως βλέπουμε από τις «Σημειώσεις» της «*Ode agli Ioni*») η λογοτεχνική του συνείδηση είναι ιταλική. Όταν την 1η Μαΐου 1819 δημοσίευε την κριτική για τον Nota, ο Κάλβος δεν ένιωθε ότι τα ελληνικά του ήταν τέτοια ώστε να μπορεί να γράφει ελληνικά ποιήματα. Το «Ελπίζ πατρίδος», που τύπωσε στο Λονδίνο επτά μήνες αργότερα (20 Νοεμβρίου), αφού τον Αύγουστο πληροφορήθηκε ότι είχε αποφασιστεί η ίδρυση Ελληνικού Παμμουσείου στην Κέρκυρα,⁷⁰ ήταν ένα ευκαιριακό ποίημα, υμνητικό του λόρδου Guilford που αναλάμβανε την οργάνωσή του, το οποίο ο Κάλβος («Ευλαβώς τρέμων, ρίπτω[ν], πρώτην βολάν τα δάκτυλα επί την πάτριον κιθάραν») είναι προφανές ότι αποφάσισε να γράφει για να εξασφαλίσει μια θέση καθηγητή

⁶⁵ [«Su Teofrasto e Korais»], Mario Vitti, *A. Kalvos e i suoi scritti in italiano*, σ. 337.

⁶⁶ «Del sistema di Erasmo», *ό.π.*, σ. 333.

⁶⁷ Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici*, Torino 1860, σ. 362.

⁶⁸ «Francesco Albergati», *Dizionario Bompiani*, σ. 37.

⁶⁹ Vitti, *Ο Κάλβος και η εποχή του*, σ. 51.

⁷⁰ Βλ. Αρβανιτάκης, *Στον δρόμο για τις πατρίδες*, σ. 176.

στο σχεδιαζόμενο ίδρυμα.⁷¹ Απόδειξη της ευκαιριακής αφορμής του ποιήματος είναι ότι μετά την αναστολή της ίδρυσης του Παμμουσείου ο Κάλβος επέστρεψε (τον Σεπτέμβριο του 1820) στη Φλωρεντία και συνέχισε το έργο του ως Ιταλού ποιητή γράφοντας τον *Ippia* (φθινόπωρο 1820 έως 20 Απριλίου 1821)· όπως ευκαιριακό ήταν και το άτιτλο ελληνικό ποίημα («Απόσπασμα...») που προσπαθούσε να γράψει στη Φλωρεντία τον Απρίλιο του 1821, όταν έμαθε ότι ο Ύψηλάντης κήρυξε την Επανάσταση στη Μολδοβλαχία.⁷²

Η ποιητική συνείδηση του Κάλβου θα παραμείνει ιταλική ως τον Μάρτιο του 1822, όταν θα μάθει την απόρριψη (21 Φεβρουαρίου 1822) της δεύτερης αίτησης (τέλη Ιανουαρίου 1822) που είχε κάνει από τη Γενεύη για ανάκληση της απέλασής του (για καρμποναρική δράση) από το Μεγάλο Δουκάτο της Τοσκάνης (την πρώτη την είχε κάνει στη Φλωρεντία στις 22 Απριλίου 1821). Με την αίτησή του αυτή, στην οποία γράφει ότι «αν και γεννήθηκε στη Ζάκυνθο, θεωρεί πατρίδα του την Τοσκάνη», ο Κάλβος ζητούσε «την άρση κάθε εμποδίου για την επάνοδό του στην Τοσκάνη, που θα του επέτρεπε όχι μόνο να διακανονίσει τις υποθέσεις του που άφησε εκκρεμείς αλλά και να ξαναβρεί το ρεύμα της [ιταλικής] λογοτεχνικής του ζωής, από την οποία άλλωστε ουδέποτε απομακρύνθηκε».⁷³

⁷¹ Βλ. Πασχάλης, «Κάλβος και Γκίλφορντ», *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο*, σ. 251.

⁷² Βλ. Βαγενάς, «Για μια νέα χρονολόγηση του *Ιππία*», σ. 12-18.

⁷³ Βλ. την αίτηση στο Κ. Πορφύρης, *Ο Κάλβος καρμπονάρος*, Κέδρος, Αθήνα 2019, σ. 140-141.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Commedie di ALBERTO NOTA

Volumi 2, Milano 1818. Presso Antonio Fortunato Stella

E riconosciuta generalmente la superiorità delle Commedie Francesi. Molière ha avuto dei successori, e al dì d'oggi ancora in Francia il genio teatrale si sostiene con onore. La vivacità nel dialogo, l'originalità ne' caratteri, l'interesse nell'azione si ammirano anche presentemente nelle produzioni di Collin d'Harleville, morto troppo presto per l'arte comica, d'Andrieux, di Duval, di Picard e d'altri ancora, i di cui sforzi sono piu fortunate di quelli che si danno comporre Tragedie, poiche fra queste possono appena da trent'anni in quà citarsi con lode *Les Templiers* del Sigr. Renouard e l'*Agamemnon* di Lemercier, che però imitò e tradusse (e non troppo felicemente) da quello d'Alfieri.

La cosa va tutto al contrario in Italia. Il ristoratore, direi quasi, l'inventore della nostra buona tragedia, l'immortale Alfieri, che non è ancora degnamente apprezzato nemmeno in patria, risvegliò il genio tragico fra di noi. Il più nobile de'suoi imitatori è quel Monti su cui riposa al dì d'oggi una gran parte della nostra gloria poetica e letteraria; ma non inutili sforzi fecero pure nel seguire le traccie d'Alfieri e i due Pindemonte, e Pepoli e varî altri contemporanei. Fra quali piace di rammentare il Niccolini nella sua *Polissena*, ed anche il Benedetti nel suo *Druso*; a cui però non saprei perdonare alcune inconsiderate critiche del nostro Sofocle, nell'atto stesso che prendeva quasi le intere scene della *Ottavia* per trasportarle nel *Druso*.

Talia non può lodarsi degl'ingegni italiani quanto ha ragione di farlo Melpomene. Goldoni troppo celebrato dagli uni, troppo biasimato dagli altri, ha sempre il merito d'aver creato fra noi la buona commedia. Ma senza parlare delle sue composizioni in versi, molto inferiori alle altre, Goldoni scrisse per così dire un po' troppo esclusivamente per gl'Italiani, anzi per il Lombardi. I dialetti, le maschere da lui adottate non aveano un certo interesse che per alcune tali e quali provincie; ed i costumi Veneziani, assai diversi in molte cose da quelli d'altri luoghi d'Italia, prevalgono un po'troppo nelle sue commedie. Pure non può negarglisi il merito d'aver fatto passare di moda le composizioni spettacolose piene di magia e di fatatura del Gozzi e della sua scuola (genere riprodotto a di nostri per disgrazia dell'arte in quasi tutti i paesi d'Europa nè così detti Melodrammi), di aver criticato severamente molti vizî e molti ridicoli, d'aver profondamente studiato il cuore umano, e presentato un quadro fedele dell'interno delle famiglie nelle diverse condizioni della società. La sua lingua non è pura, lo so; forse l'uso de'dialetti l'ha un poco alterata; ma pure molte commedie in prosa sono scritte in buon Italiano, e dobbiamo essere indulgenti verso l'uomo che ci diede la buona Commedia per l'innanzi non conosciuta.

Ma che dirò de suoi imitatori. Il primo dopo Goldoni che abbia avuto in Italia qualche successo, fu Federici. Scrisse bene, ma scrisse troppo; e poi varie sue Commedie sanno di Melodramma. Interessano di molto, commuovono e talvolta divertono; ma trovasi in molte una tinta troppo *sentimentale*. Egli ha imitato passabilmente alcune commedie tedesche d'Iffland, di Kotzebue, ed in ciò son lontano dall'approvarlo, poichè il genio ed i costume tedeschi non possono gran fatto allignare in Italia. C'è della moralità nelle sue commedie, qualche volta della facezia e spesso un dialogo ben sostenuto; ma talvolta ancora manca di buon gusto nelle espressioni e di cognizione de'costumi e delle abitudini degli estranei. In somma si legge con piacere, ma non è esente da macchie[*].

Albergati scrive correttamente, e meglio in prosa che in versi. Sono gustose alcune delle sue piccole farse; *La Notte, Il Pomo, L'Uomo di Garbo* e soprattutto *Le Convulsioni*, critica mordace dell'abuso che fanno le belle della *moderna debolezza de'loro nervi*, hanno avuto in Italia un successo assai meritato; ma le lunghe sue commedie sono fredde, ed alcune son puri drammi, e quel ch'è peggio, non interessanti; nè può schivare egli stesso la taccia di mancanza di gusto.

Villi, Greppi ed alcuni altri sono inferiori a questi due primi. G. Gherardo De Rossi è freddo sopra tutto nelle sue facezie, e con poca idea de'costume stranieri ha messo quasi sempre in iscena degli stranieri. Checchè se ne dica non è sempre corretto ed adopera troppo spesso delle frasi romane. I ridicoli ch' egli tenta sferzare, sono troppo deboli, o troppo risentiti; ed io preferisco con ragione molte sue favole ed alcuni de'suoi *Scherzi poetici* a tutte le sue commedie.

Giraud scrive lepidamente ma non puramente, ha della forza comica (*vis comica*), ma non sa svilupparla. Qualche volta molto, ma il più sovente poco interessano le sue commedie alla rappresentazione, e quasi mai alla lettura. In somma la cosa è giunta a segno, che quando mi si parano innanzi agli occhi nuove commedie Italiane stampate ed *applaudite*, sento non so quale ribrezzo ad intraprenderne la lettura.

Ho superato la mia ripugnanza per le commedie del Signor Alberto Nota Piemontese affine di renderne conto a nostri Lettori, come d'una nuova produzione Italiana. Se la mia critica è men severa, il mio elogio sarà pur moderato. Le ampollose espressioni di lode, a cui parmi, grazie al Cielo, che cominciano a rinunziare i giornali letterarî italiani, ci han dato guistamente fra gli esteri la riputazione di amare l'Iperbole e di troppo spesso adoperarla. La vera lode non ha bisogno d'enfasi, e quelle parolone, che per cosí dire gonfiano la bocca nel pronunziarle, non dispongono il lettore in favore del giudizio che esprimono. Il Signor Nota deve contentarsi ch'io dica d'aver trovato nelle sue commedie generalmente lo stile puro, il linguaggio corretto ed il dialogo spesso ben sostenuto con varî caratteri, maneggiati non senza quella che chiamasi *intenzione comica*. Egli sarà meno-criticato de'suoi antecessori nella convenevolezza de'caratteri degli estranei che pose in iscena[†]. Le sue facezie sono sovente piacevoli, e non vano *quasi mai* fino alla scurrilità! Ma sente egli

pure qualche volta del drama; non c'è gran novità nella maggior parte de' caratteri de' suoi protagonisti, l'intreccio è freddo e preveduto bene spesso fin dal principio della commedia. E quando imita, vorrei che cercasse migliori modelli. Per esempio nel *Filosofo Celibe* che a gusto mio è la migliore delle sue commedie, dedicata a Monti e non indegna d'essergli offerta, l'equivoco del biglietto che la vecchia Eugenia trova cominciato de Alberto, che glielo fa credere innamorato di lei, è tolto di peso dal *Vero Amico* di Goldoni, ed il suo *Atrabiliare* (troppo drammatico per una commedia) è una pallida copia del *Burbero Benefico*, la più bella senza dubbio delle Commedie del Goldoni, ch'egli scrisse dapprima in francese, e che si rappresenta anche al dì d'oggi frequentemente in Parigi, e tradusse poi egli stesso in Italiano. Il Signor Nota merita d'essere incoraggiato. Si vede che studia i buoni modelli, e rispetta i costumi e la lingua. Cerchi d'evitare accuratamente la *Drammaturgia Alemanna*, e potrebbe arricchire la scena Italiana di qualche produzione ancor più degna d'elogi che gli saranno con sommo piacere accordati.

[*] Sono forse un po' troppo severo col Federici, ma non ho mai potuto dimenticare che l'accademia degli Unanimi di Torino celebrò al giorno stesso l'Apoteosi d'Alfieri e di Federici, come se qualche cosa di comune vi fosse fra questi due uomini, e la commemorazione del primo avesse bisogno di quella dell'altro per sostenersi.

[†] Gran lagnanze si fanno dagli stranieri, dagl'Inglese soprattutto, che gl'Italiani alterano in modo ridicolo il carattere loro nazionale, qualora introducono un Personaggio inglese nelle loro commedie. L'accusa è fondata, ed è giusto il lagnarsene, ma non quant oil sarebbe per i poveri Italiani di risentirsi nel vedere come, non solo gli usi e le abitudini sociali, ma il loro carattere morale, vengono traffali in alcuni de' loro scritti, e perfino nelle loro scene. L'esempio è recente. Il Signor B... nella tragedia, di cui trasse probabilmente il soggetto dalle Opere di Miss Radcliffe di tenebrosa memoria, della quale il public fece la dovuta ginstizia, accomoda come va i poveri Italiani nel carattere che loro attribuisco quella Signora, e sarebbe guistissimo il fargliene de'rimproveri. Ma la povera Tragedia del Sigr. B. è defunta, e non è generoso il dir male dei morti.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΟΦΩΝΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΤΗΣ ΣΜΥΡΝΗΣ
(19ος αιώνας-1922)

Η παρουσία και η σημασία της ελληνικής εκπαίδευσης στη Σμύρνη έχει αποτελέσει αντικείμενο εμπειριστατωμένης μελέτης παλαιότερων¹ και νεότερων μελετητών,² οι οποίοι με τα πορίσματα των ερευνών τους έχουν συνθέσει το πανόραμα της δράσης τόσο του εκπαιδευτικού προσωπικού, όσο και των αποφοίτων των ποικίλων ιδρυμάτων στοιχειώδους και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης (αρρεναγωγείων και παρθεναγωγείων, δημόσιων και ιδιωτικών), καθώς και της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, όπως ήταν το Διδασκαλείο της Ευαγγελικής Σχολής (το μόνο διδασκαλείο αρρένων στη Μικρά Ασία) και τα δύο διδασκαλεία θηλέων, το Κεντρικό Παρθεναγωγείο Σμύρνης και το Ομήρειο Παρθεναγωγείο Σμύρνης, που ήταν επιφορτισμένα με την προετοιμασία δασκάλων και δασκαλισσών για τη στελέχωση των εκεί ελληνικών σχολείων.

Το παρόν μελέτημα εξετάζει την εμφάνιση του θεάτρου στην ελληνική εκπαίδευση της Σμύρνης από το 19ο αιώνα μέχρι το 1922, τόσο όσον αφορά στη σκηνική σχολική δραστηριότητα, όσο και στη σχετική δραματουργική παραγωγή.

Η παλαιότερη μνεία θεατρικής δραστηριότητας στο χώρο της εκπαίδευσης στα παράλια της Μ. Ασίας εντοπίζεται στην Ελληνική Σχολή των Κυδωνιών κατά την προεπαναστατική περίοδο και συνδέεται με το κίνημα του νεοελληνικού διαφωτισμού στα πλαίσια του οποίου, το θέατρο καλείται να υπηρετήσει τα ζητούμενα της εποχής: υπόμνηση της αρχαίας δόξας, σύνδεση με την προγενέστερη πατρώα κληρονομιά, με στόχο την αφύπνιση της εθνικής συνείδησης και την προετοιμασία της εθνεγερσίας.³ Το 1817 μαθητές της Σχολής υπό την καθοδήγηση του φωτισμένου φιλόλογου και κληρικού Κων/νου Οικονόμου του εξ Οικονόμων, καθηγητή τότε της Ελληνικής Σχολής των Κυδωνιών παίζουν την *Εκάβη* του Ευριπίδη και τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, *κεκλεισμένων των θυρών*⁴ για

¹ Βλ. ενδεικτικά Νίκος Βέης, *Συμβολή εις τα σχολικά πράγματα της Σμύρνης*, Τυπ. Μυρτίδη, Αθήνα, 1938. Ανάτυπο από τα *Μικρασιατικά Χρονικά*, έτος Α', τόμ. 1, σ. 193-237 και Χρήστος Σολομωνίδης, *Η παιδεία στη Σμύρνη*, Μαυριδίης Αθήνα 1962.

² Βλ. ενδεικτικά Χρήστος Σολδάτος, *Η εκπαιδευτική και πνευματική κίνηση του Ελληνισμού της Μ. Ασίας: 1800-1922*, 3 τόμ., Γρηγόρης, Αθήνα 1989-1991 και Δανιήλ Αντωνίου, *Η εκπαίδευση στη Δντική Μικρά Ασία, περιοχή ελληνικής διοικήσεως Σμύρνης: 1919-1922*, 2 τόμ. Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 2007. Βλ. επίσης πρακτικά συνεδρίων όπως: *Παιδεία –*

Εκπαίδευση στις αλησμόνητες πατρίδες της Ανατολής: Ο ελληνισμός της Μικράς Ασίας από την αρχαιότητα μέχρι τη Μεγάλη Έξοδο: Πρακτικά 2ου Συμποσίου, Νέα Ιωνία, 25-27 Νοεμ. 2005, Δήμος Νέας Ιωνίας, Κέντρο Σπουδής και Ανάδειξης Μικρασιατικού Πολιτισμού, Νέα Ιωνία 2006, καθώς και αφιερωματικούς τόμους για τη Σμύρνη.

³ Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Το θέατρο στο σχολείο: Σύντομη ιστορική αναδρομή», *Θέατρο στο σχολείο: Πρακτικά Ημερίδας*, Αιγάλεω, 23 Φεβρ. 2000, επιμ. Βασιλική Δεμερτζή, Γ' Διεύθυνση Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης Αθήνας, Τμήμα Πολιτιστικών Θεμάτων, Αθήνα 2001, σ. 25.

⁴ Ambroise Firmin-Didot, *Notes d'un voyage*

να μη λάβουν γνώση οι Τούρκοι, γεγονός που δεν απεφεύχθη για την προετοιμαζόμενη παράσταση των *Περσών*, η οποία τελικά μετά την παρέμβαση των Τούρκων δεν πραγματοποιήθηκε.⁵ Ο εμπνευστής των παραστάσεων αυτών, λάτρης του θεάτρου, είχε μεταφράσει στα καθ' ημάς τον *Φιλάργυρο* του Μολιέρου (Βιέννη 1816) σε ρέουσα δημοτική γλώσσα, συνοδεύοντας την έκδοση του έργου με έναν εκτενή πρόλογο, που αποτελεί την πρώτη θεωρητική πραγματεία για την κωμωδία⁶ στη νεότερη Ελλάδα. Την εποχή που ήταν σχολάρχης στη Σμύρνη είχε επίσης μεταφράσει στα νεοελληνικά, για τις ανάγκες των μαθητικών παραστάσεων που διοργάνωνε στη σχολή του, τραγωδίες του Σοφοκλή, οι οποίες δυστυχώς άκηκαν το 1818 στην πυρκαγιά της Σμύρνης,⁷ ενώ στο έργο του *Γραμματικά*⁸ χαρακτηρίζει το θέατρο ως το *δημόσιον σχολείον της ημερότητας και της φιλανθρωπίας*.⁹

fait dans le Levant en 1816-1817, Typographie de Firmin Didot, Paris 1826, σ. 387 και Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων, *Τα σωζόμενα φιλολογικά συγγράμματα εκδίδοντος Σοφοκλέους Κ. του εξ Οικονόμων*, τόμ. 1, Αθήνα 1871, σ. λδ'-λστ'. Βλ. επίσης Σοφία Δοανίδου, «Η Σχολή των Κυδωνιών», *Παιδεία*, τόμ. 1, Φεβρ. 1946-1947, σ. 274· Δημ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο: Επτά μελέτες*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 49· Βάλτερ Πούχνερ, *Το θέατρο στην Ελλάδα: Μορφολογικές επισημάνσεις*, Παϊρίδης, Αθήνα 1992, σ. 294· Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη - Σμύρνη: Οκτώ μελετήματα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σ. 40 και Walter Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923): Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, LIT Verlag, Berlin-Wien 2012 (Balkanologie, band 4), σ. 69.

⁵ Η παράσταση των *Περσών* απαγορεύτηκε λόγω των υπαινιγμών προς την πρόσφατη ιστορία απογοητεύοντας τον εμπνευστή της (βλ. Κων/νος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων, *ό.π.* και Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*, σ. 40-41). Πρόσκαρα όμως. Το 1820 λίγους μήνες πριν από την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης, ο Κων/νος Οικονόμος, καλεσμένος στην κατοικία του πρώην μεγάλου ποστέλνικου Δημ. Μάνου στα Θεραπεία, συντονίζει την απαγγελία των *Περσών* με ένα μαθητή του από την Ελληνική Σχολή των Κυδωνιών, μπροστά σε επιφανείς Φαναριώτες, σε μία βραδιά συγκλησιακά φοροτισμένη (βλ. Comte de Marcellus, *Une lecture à Constantinople en 1820*, Paris, 1859 σ. 57 κ.εξ.· ο ίδιος, *Les Grecs anciens et les Grecs modernes*, Paris 1861, σ. 227-230· Κων/νος Οικονόμος, *ό.π.*· Κυριάκος Σμιόπουλος, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα: 1810-1821*, τόμ. 3, Ερμής, Αθήνα 1979,

σ. 420· Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τόμ. 1, Νέος Κύκλος Κ/πολιτών, Αθήνα 1994, σ. 121· Βάλτερ Πούχνερ, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Οδυσσεάς, Αθήνα, 1995, σ. 309· ο ίδιος, *Δραματοουργικές αναζητήσεις: Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 272-273· Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 42). Βλ. επίσης σχετικά την πρόσφατη μελέτη της Gonda Van Steen, *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire: Comte de Marcellus and the last of the Classics*, Palgrave Macmillan, New York 2010, καθώς και την εισήγηση του Αλέξι Πολίτη, «Η δημόσια ανάγνωση των *Περσών* σε φαναριώτικο αρχοντικό τον Οκτώβρη του 1820 και η αφήγησή της από τον Marcellus το 1859», Α. Γλυτζουρίης - Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Πρακτικά του Γ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή»*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 383-399 και Puchner, *Hellenophones Theater in Osmanischen Reich*, σ. 70.

⁶ Βάλτερ Πούχνερ, «Δραματοουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα: 1815-1818», *Είδωλα και ομοιώματα: Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 69-105.

⁷ Δημήτρης Σιατόπουλος, *Το θέατρο της Ρωμοσύνης*, Φυλιπότης, Αθήνα 1984, σ. 176.

⁸ Κων/νος Οικονόμος, *Γραμματικά ή Εγκυκλίων παιδευμάτων βιβλία*, Βιέννη 1817. Ανάλυση του έργου βλ. Άννα Ταμπάκη, «Νεοτερικότητα και ανάδυση των λογοτεχνικών και δραματολογικών κανόνων: Η Πουητική (Γραμματικά) του Κωνσταντίνου Οικονόμου», *Παράβασις* 6 (2005), σ. 353-365.

⁹ Κων/νος Οικονόμος, *ό.π.*, τόμ. 1, σ. κβ'.

Τη μετεπεναστατική περίοδο, η εμφάνιση του θεάτρου στην ελληνική εκπαίδευση της Σμύρνης παρακολουθεί τη γενικότερη κοινωνική, πολιτική και οικονομική ανασυγκρότηση της ελληνικής κοινότητας, συνδεδεμένη κάθε φορά με φωτισμένες προσωπικότητες που υπηρέτησαν το χώρο της εκπαίδευσης και οι οποίες με το έργο και τη δράση τους συνέβαλαν στην προώθησή του.

Στον τομέα αυτό, κυρίαρχη αναδεικνύεται η αναβίωση του αρχαίου δράματος,¹⁰ τόσο όσον αφορά στη σκηνική πράξη, όσο και στη δραματουργική παραγωγή, πρωτότυπη (συγγραφή αρχαιοθέμων θεατρικών έργων) και μεταφραστική (μεταφράσεις στη νεοελληνική έργων των αρχαίων Ελλήνων δραματουργών). Το αρχαίο δράμα εντασσόμενο στο μάθημα των αρχαίων ελληνικών αποτελούσε μέρος του σχολικού προγράμματος,¹¹ η διδασκαλία του οποίου εθεωρείτο, όπως και τα κείμενα της υπόλοιπης αρχαίας ελληνικής γραμματείας, μείζονος σημασίας για τη διαπαιδαγώγηση των ελληνοπαίδων. Συντελούσε στη γνώση του πολιτισμού της αρχαίας Ελλάδας, εφόδιο απαραίτητο για την κατανόηση του νεώτερου εθνικού βίου, στην εκμάθηση της προγονικής γλώσσας, αλλά πέραν των ανωτέρω, προσέφερε πολλαπλή ψυχική ωφέλεια για τη διαμόρφωση ηθικών χαρακτηρισμών με τη διδαχή πανανθρώπινων αξιών και τη διέγερση ευγενών αισθημάτων.¹²

Ανάμεσα στη σκηνική πράξη και τη συγγραφική δημιουργία, προηγήθηκε χρονικά η δεύτερη, απόρροια προσωπικού μόχθου μεμονωμένων λογίων διδασκάλων που ανέλαβαν τη σχετική πρωτοβουλία. Αντίθετα η σχολική παράσταση ως συλλογική δημιουργία ήταν πάντα δυσκολότερη, απαιτώντας ένα βαθμό ωρίμανσης των μελών της εκπαιδευτικής κοινότητας που επιτεύχθηκε με το χρόνο, αν και πίσω από τη διοργάνωση σχολικών παραστάσεων πάντα υποκρύπτεται ένας ρηξικέλευθος εκπαιδευτικός, που αναλαμβάνει την υλοποίηση του όλου εγχειρήματος, ανεξάρτητα εάν αυτός μνημονεύεται, ή όχι, από τις πηγές.

¹⁰ Περισσότερα για το αρχαίο θέατρο στη Σμύρνη βλ. Chrysothemis Stamatopoulou-Vasilakou, «La réception du théâtre grec antique dans le bassin oriental de la Méditerranée au cours du XIXe siècle et au début du XXe: Le cas de Smyrne et d'Alexandrie», Anna Tabaki – Walter Puchner (eds), *First International Conference «Theatre and Theatre Studies in the 21st century» / Premier Congrès International «Théâtre et Études Théâtrales au seuil du XXIème siècle»: Athens, 28 Sept-1 Oct 2005: Proceedings*, Ergo, Athens 2010, σ. 405-412.

¹¹ Σχετικά με τη διδασκαλία έργων της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας στην εκπαίδευση βλ. Δ. Γληνός «Τα ελληνικά εν τη μέση εκπαίδευσει», *Επετηρίς του Ελληνογερομανικού Λυκείου Σμύρνης*, έτος Α' (1906-1907), σ. 6-21· Β. Παπαγιαννίδης, «Περί αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων», *ό.π.*, έτος Γ' (1908-1909), σ. 55-63· «Πρακτικά Συνεδρίων: Συνεδρίασις Στ'», *ό.π.*, σ. 102-103, όπου καθορίζονται θέματα για διατριβές, όπως μεταξύ άλλων

των η σύγκριση της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* του Ευριπίδη με το ομότιτλο έργο του Γκαίτε. Βλ. επίσης «Πρακτικά Συνεδρίων: Συνεδρία ΙΗ'», *ό.π.*, έτος Δ' (1909-1910), σ. 118-119· *ό.π.*, έτος Ε' (1910-1911), σ. 143-157· *ό.π.*, έτος Στ' (1911-1912), σ. 116-117, όπου καθορίζεται η διδακτέα ύλη για το επόμενο έτος, στην οποία συμπεριλαμβάνονται ο Ευριπίδης και ο Σοφοκλής· «Η κατά το σχολικόν έτος 1912-1913 διδαχθείσα ύλη», *Επετηρίς του Ελληνογερομανικού Λυκείου Σμύρνης*, έτος Ε' (1912-1913), σ. 155-164, όπου στο πρόγραμμα διδασκαλίας συμπεριλαμβάνονται η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη και ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή.

¹² Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Το αρχαίο ελληνικό δράμα στις ελληνικές παροικίες: Το παράδειγμα της Κωνσταντινούπολης στο 19ο αιώνα», *Παράβασις* (3) 2000, σ. 198. Βλ. επίσης στον τόμο της ίδιας, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 51.

Στον τομέα της πρωτότυπης δραματοουργίας, η πρώτη σχετική μνεία τοποθετείται στα 1833 με τη δημοσίευση της αρχαιόθεμης τραγωδίας *Ο θάνατος του Έκτορος*¹³ του Αργύριου Καράβα (1805-1878), χιώτη λογίου ο οποίος, στις αρχές της δεκαετίας του 1830 εγκαθίσταται στη Σμύρνη, όπου εργάζεται ως καθηγητής και δημοσιογράφος μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1840. Στο έργο αυτό, που με κάποιες αλλαγές θα το τυπώσει πάλι στη Σμύρνη το 1847, το 1849 και το 1857 με τίτλο *Η εκδίκησης του Αχιλλέως*, ο συγγραφέας, εμπνεόμενος από την Ιλιάδα, πραγματεύεται την εκδίκηση του Αχιλλέα για το θάνατο του αδελφικού του φίλου Πατρόκλου. Πρόκειται για έμμετρη τραγωδία που τηρεί την κλασικίζουσα συνταγή της εποχής, χωριζόμενη σε πέντε πράξεις, χωρίς χορικά και πάροδο.¹⁴ Εντασσόμενο στη γενικότερη αναζήτηση της εποχής, σύνδεσης με την αρχαία ελληνική κληρονομιά με στόχο τη συγκρότηση μιας νέας πολιτιστικής ταυτότητας για το ελληνικό στοιχείο, το έργο παίχτηκε στη Σμύρνη¹⁵ και σε άλλες πόλεις, στα τέλη της δεκαετίας του 1840, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο συγγραφέας, ενώ ο ιστορικός Πάννης Σιδέρης εικάζει ότι παίχτηκε από μαθητές σε σχολείο της Σμύρνης,¹⁶ πληροφορίες που μέχρι σήμερα δεν έχει καταστεί δυνατό να τεκμηριωθούν.

Ακολουθεί το 1852 το μονόπρακτο αρχαιόθεμο δράμα *Δάμων και Φιντίας* του Ι. Α. Τασταβίνου, καθηγητή της ελληνικής γλώσσας στο Γαλλικό Γυμνάσιο Σμύρνης.¹⁷ Το έργο, με θέμα το γνωστό παράδειγμα φιλίας, μεταξύ των δύο πυθαγορείων φιλοσόφων, στις Συρακούσες της Σικελίας τον 4ο αι. π.Χ., αποτελεί μίμηση έργου του Arnaud Berquin (1747-1791) και γράφτηκε για να παρασταθεί από μαθητές του Γαλλικού Γυμνασίου Σμύρνης την ημέρα των δημοσίων εξετάσεων, όπως αναφέρεται στην πρώτη έκδοσή του (Σμύρνη 1852),¹⁸ ενώ ακολούθησε και δεύτερη έκδοσή του το 1853.¹⁹ Παίχτηκε επίσης το Φεβρουάριο του 1864 από μαθητές της ιδιωτικής σχολής των αδελφών Γ. και Π. Γρηγοριάδη.²⁰

Το 1870 εκδίδεται αυτοτελώς *Ο θριάμβος της φιλομαθείας, ή Οι χωρικοί μαθηταί*²¹ του Γ. Α. Αριστείδου²² (1816-1891), τρίπρακτο δράμα σε πεζό λόγο μετ'

¹³ Περισσότερα για το συγγραφέα και το έργο του βλ. Susana Lugo Mirón, *La función de los héroes homéricos en el teatro griego de la primera mitad del siglo XIX*, διδακτ. διατρ. στο Universidad de la Laguna, Departamento de Filología Clásica y Árabe, 2002, σ. 271-331 (διαθέσιμη στο δικτυακό τόπο exordio.gfb.umich.mx/archivos, πρόσβαση 29-12-2012). Ο Αργύριος Καράβας είχε φοιτήσει στην Ευαγγελική Σχολή (Σολομωνίδης, *Η παιδεία στη Σμύρνη*, σ. 197), στην οποία εργάστηκε αργότερα ως καθηγητής αρχαίων ελληνικών (βλ. Χρ. Σολομωνίδης, *Η δημοσιογραφία στη Σμύρνη: 1821-1922*, Αθήνα 1959, σ. 138).

¹⁴ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Σμυρναϊκή δραματολογία», στον τόμο *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 226-229.

¹⁵ Ό.π., σ. 229.

¹⁶ Πάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου: 1794-1944*, τόμ. 1: 1794-1908, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 207. Ίσως από μαθητές της Ευαγγελικής Σχολής, όπου ο Αργύριος Καράβας ήταν καθηγητής.

¹⁷ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 291.

¹⁸ Κυριάκος Ντελόπουλος, *Παιδικά και νεανικά βιβλία τον 19ον αιώνα: Σχολιασμένη και εικονογραφημένη βιβλιογραφική καταγραφή*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1995, σ. 191, αρ. 253.

¹⁹ Ό.π., σ. 197, αρ. 265.

²⁰ Εφ. *Ενσέβεια* (Σμύρνη), 28 Φεβρ. 1864.

²¹ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 326.

²² Ο Γ. Αριστείδης (1816-1891), ψευδώνυμο του

ασμάτων, που είχε δημοσιευτεί σε συνέχειες στο συμυρναϊκό περιοδικό *Μέντωρ*.²³ Το έργο εκτυλίσσεται στη μεγάλη αίθουσα ελληνικής σχολής. Πρόσωπα οι Φιλόχαρης, Πατρόκλης, Ευθύφρων, Θρασυκλής, Αριστόβουλος, Κλεινίας, Φανίας, Κλεοχάρης, Φιλώτας, Αθηνόδωρος και οι αδελφοί Αδαμίδια, όλοι μαθητές ενός λαϊκού σχολείου. Ο Φιλόχαρης αναγγέλλει στο φίλο του Πατρόκλη την απόφασή του να διακόψει τις σπουδές του και προσπαθεί να τον πείσει να κάνει το ίδιο και αυτός. Βαθμηδόν στη συζήτηση εμπλέκονται και οι υπόλοιποι μαθητές, οι οποίοι αρνούνται να εγκαταλείψουν το σχολείο και όταν ο Φιλόχαρης αποχωρεί, διερωτώνται πως θα μπορούσαν να τον βοηθήσουν. Η υπόθεση περιπλέκεται, όταν ο καθηγητής τους παίρνει θέση, στηλιτεύοντας όσους περιφρονούν τη μόρφωση, εννοώντας τον Φιλόχαρη. Οι μαθητές αποφασίζουν τότε να στήσουν αυτοσχέδιο δικαστήριο, το οποίο αποφασίζει ως ποινή για τον Φιλόχαρη την απομόνωσή του από όλους τους συμμαθητές του, μέχρι αυτός να μετανοήσει. Σύντομα όμως ο Φιλόχαρης, επηρεασμένος από εφιιάλτες, μετανοεί για την προηγούμενη απόφασή του, ειδικά μετά την ανάγνωση τού εναντίον του ψηφίσματος που έχουν τοιχοκολλήσει οι συμμαθητές του. Η μεταστροφή του θα έχει ως αποτέλεσμα όλοι να τον συγχωρήσουν. Μετά από έντονη μεταξύ τους συζήτηση, καταλήγουν να εκφράσουν το βαθύ σεβασμό τους για τους αρχαίους Έλληνες και να εγκωμιάσουν την αναγκαιότητα της παιδείας και την καλλιέργεια της φιλομάθειας, υποσχόμενοι ότι θα προσπαθούν πάντα για το καλύτερο.

Με έντονη την υπόμνηση της ελληνικής αρχαιότητας, όπως δηλώνουν άλλωστε τα αρχαιόθεμα ονόματα των ηρώων και η ηθικοδιδασκτική κατακλειδα αναγνώρισης της αξίας της αρχαίας ελληνικής παιδείας, ο συγγραφέας συγγράφει το έργο αυτό με στόχο να αναδείξει τις αρετές της φιλομάθειας, αλλά και του δικαιώματος στη μάθηση όλων των νέων, ανεξαρτήτως καταγωγής και οικονομικών δυνατοτήτων. Το έργο, αν και στερείται θεατρικότητας, λόγω των αργών μακροσκελών διαλόγων του, παίχτηκε στο Ελληνικό Λύκειο Σμύρνης στις 25 Ιουνίου 1872²⁴ και στο Σχολείο Αρρένων του Σεβδήςκιοϊ τον Ιούλιο της ίδιας χρονιάς.²⁵

Στη συγγραφή πρωτότυπης δραματογραφίας θα καταθέσει τη συμβολή της και η κυπρία λογία και παιδαγωγός, Σαφώ Λεοντιάς,²⁶ διευθύντρια τότε στο Παρθεναγωγείο της Αγίας Φωτεινής στη Σμύρνη.

Έχοντας αντίληψη της ευεργετικής επιρροής του θεάτρου στη μορφωτική και ψυχική καλλιέργεια των ελληνοπαίδων, η Λεοντιάς συγγράφει τρία θεατρικά έργα με τον γενικό τίτλο *Παραστάσεις δραματικά αρμόδια εις παρθεναγωγεία*, (1871) με στόχο να εφαρμόσει την ευρωπαϊκή συνήθεια του «πανηγυρίζειν» στο

Γ. Πάππη (Ντελόπουλος, *Παιδικά και νεανικά βιβλία*, σ. 307, αρ. 572), πρέπει να ήταν δάσκαλος. Δεν έχουν βρεθεί άλλες πληροφορίες.

²³ *Μέντωρ* (Σμύρνη), έτος Β', αρ. 13, Σεπτ. 1870, σ. 29-37 και αρ. 14, Οκτ. 1870, σ. 49-52. (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 292 και 326).

²⁴ *Μέντωρ*, έτος Δ', αρ. 35, Ιουλ. 1872, σ. 327-328. Μετά το δράμα παραστάθηκε η μονόπρακτι

κωμωδία *Ο απατηθείς απατεών* του Μιλτιάδη Πανά.

²⁵ Εφ. *Σμύρνη*, 18 Ιουλ. 1872.

²⁶ Περισσότερα για τη ζωή και το έργο της, βλ. Ηλίας Τζουφλας, «Σαφώ Λεοντιάς: Η μεγάλη Κυπρία παιδαγωγός και λόγια του περασμένου αιώνα», *Επιστημονική Επετηρίς της Κυπριακής Εταιρείας Ιστορικών Σπονδών* 2 (1994), σ. 243-274.

τέλος της εξεταστικής περιόδου με παράσταση ενός θεατρικού έργου, τονίζοντας την αξία της πρωτότυπης θεατρικής δραματοουργίας για παιδιά και την αντίθεση της στην παρουσίαση ξένων θεατρικών έργων σε σχολικές παραστάσεις.²⁷ Ας σημειωθεί ότι πριν καταπιαστεί με τη συγγραφή σχετικών έργων, είχε παραφράσει στη νεοελληνική τους *Πέρσες* του Αισχύλου και είχε μεταγλωττίσει σε ομοιοκατάληκτους στίχους την *Εσθήρ* του Racine,²⁸ μεταφράσεις τα κείμενα των οποίων δεν έχουν εντοπιστεί.

Πρώτον δημοσιεύεται το μονόπρακτο έργο της με τίτλο *Συνέδριον των τριών ηπείρων Ασίας, Ευρώπης, Αφρικής και Αμερικής μετά της μικράς Ελλάδος*²⁹ αποτελούμενο από δύο σκηνές. Αντικείμενο του έργου είναι η αναζήτηση της ευδαιμονίας του ανθρώπου. Για το λόγο αυτό η μητέρα Γη συγκαλεί συνέδριο στο οποίο προσκαλεί τις κόρες της Ασία, Ευρώπη, Αφρική και Αμερική προκειμένου να συζητήσουν τις προϋποθέσεις υπό τις οποίες ο άνθρωπος μπορεί να είναι ευδαίμων ή όχι. Κάθε ήπειρος λαμβάνει το λόγο χωριστά και εκθέτει τις απόψεις της για το θέμα, υποστηρίζοντας τις με θέρημη σε σύγκριση πάντα με τις απόψεις που εκφράζουν οι υπόλοιπες. Η Ασία φρονεί ότι «ο άνθρωπος θα είναι πάντοτε ευδαίμων, όταν ζη διά παντός εν ανέσει και ηδυπαθεία»,³⁰ θέση με την οποία συμφωνεί και η Αφρική.³¹ Η Ευρώπη πιστεύει ότι ο άνθρωπος «πρέπει να ζητή καθ' όλους τους τρόπους το συμφέρον του, και προς επίτευξιν τούτου να εξασκή όλας τας διανοητικές και σωματικές του δυνάμεις»,³² ενώ η Αμερική γνωμοδοτεί ότι «ο άνθρωπος όταν εξασκεί ελευθέρως τας σωματικές και τας πνευματικές του δυνάμεις υπό το κράτος και την διεύθυνσιν βουλήσεως πεφωτισμένης υπό της αληθούς παιδείας κατηρητισμένης υπό της αγιωτάτης διδαχής του αμωμήτου Ιησού, είναι ευδαίμων». ³³ Τέλος η μικρή Ελλάδα λαμβάνοντας το λόγο στη δεύτερη σκηνή, συνοψίζει ότι «η ευδαιμονία του ανθρώπου συνίσταται εις την γνώσιν εαυτού και του αληθινού θεού διά της αληθούς φιλοσοφίας και του χριστιανισμού»³⁴ θέση που ικανοποιεί πλήρως τη Γη, η οποία για το λόγο αυτό της απονέμει το βραβείο, με τη σύμφωνη γνώμη και των άλλων ηπείρων. Το έργο τελειώνει με τη Γη να καλεί τη γραμματέα να απαγγείλει ποίημα με θέμα τη γέννηση του Ομήρου προς τιμή της Σμύρνης.³⁵

Κείμενο αλληγορικό, γραμμένο υπό μορφή που προσομοιάζει περισσότερο σε φιλοσοφικό, θρησκευτικό και πολιτικό δοκίμιο παρά σε θεατρικό έργο, το έργο

²⁷ Γεωργία Λαδογιάννη, *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα: Ιστορία και κείμενα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998, σ. 68. Βλ. επίσης Λεωνίδα Γαλάζης, *Ποιητική και ιδεολογία στο κυπριακό θέατρο: 1869-1925*, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου, Λευκωσία 2012, σ. 231.

²⁸ «Λεοντιάς Σαπφώ», *Εθνικόν Ημερολόγιον του έτους 1867*, εκδοθέν υπό Μαρίνου Π. Βρετού, Αθήνα 1867, σ. 381· Σπυρίδων Δεβιάζης, «Σαπφώ Λεοντιάς», *Ελληνική Επιθεώρησης*, έτος Ε', αρ. 56, Ιούνιος 1912, σ. 199, δημοσίευμα στο πλαίσιο του αφιερώματος «Διαπρεπείς Ελ-

ληνίδες κατά τον ΙΘ' αιώνα». Βλ. επίσης Αθηνά Ταρσούλη, *Ελληνίδες ποιήτριες 1857-1940*, Αθήνα 1951, σ. 21 και Χρυσάνθη Ζιτσοιά, *Κύπριες λογοτέχνιδες: Μελέτη*, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 26.

²⁹ Βλ. *Παραστάσεις δραματικά αρμόδια εις παρθεναγωγεία*, Εκ του τυπογραφείου της Αμαλθείας, εν Σμύρνη 1871, σ. 1-26.

³⁰ Ό.π., σ. 8.

³¹ Ό.π., σ. 16.

³² Ό.π., σ. 13.

³³ Ό.π., σ. 20.

³⁴ Ό.π., σ. 26.

³⁵ Ό.π., σ. 26-29.

που βρίθει γεωγραφικών, κοινωνικών και φιλοσοφικών γνώσεων για προφανείς εκπαιδευτικούς σκοπούς, είναι φυσικό να υστερεί σε θεατρικότητα. Με περιορισμένη διαλογικότητα, τα πρόσωπα εκφωνούν εκτενέστατους μονολόγους, στατικά, χωρίς ίχνος κίνησης ή ύπαρξης οποιασδήποτε πλοκής.³⁶ Το έργο παίχτηκε με επιτυχία τον Ιούνιο του 1870 από μαθήτριες του Παρθεναγωγείου της Αγίας Φωτεινής στη Σμύρνη.³⁷

Στο δεύτερο έργο της, εκτενέστερο του προηγούμενου, με τίτλο *Συνδιάλεξι του χορού των Μουσών επί του Ελικώνος*,³⁸ και αυτό μονόπρακτο, η Λεοντιάς μας μεταφέρει στην αρχαιότητα στο όρος Ελικώνα, όπου οι οκτώ μούσες –η Ερατώ απουσιάζει σε περιοδεία με τον Απόλλωνα–³⁹ συζητούν, με τη συμμετοχή και της θεάς Αθηνάς, για το ποια τέχνη καθιστά τον άνθρωπο καθ' όλα σοφό. Κάθε μία μούσα αναφέρεται στην τέχνη που εκπροσωπεί και στη συμβολή της στην ανθρώπινη σοφία. Η θεά Αθηνά θα καταλήξει στο συμπέρασμα ότι όλες οι τέχνες ωφελούν και παιδεύουν τον άνθρωπο, αλλά η *εντελής σοφία* είναι απόρροια του αμαλγάματος επιστήμης και αρετής, δηλαδή λογικής και χριστιανικού πνεύματος. Οι μούσες την επιδοκιμάζουν, η Κλειώ ως πρόεδρος κηρύσσει τη λήξη της συνεδρίασης και καλεί την Πολύμνια να ψάλλει προς τιμή της Αθηνάς έναν ύμνο ηθικού κάλλους για το πρόσωπο της Ελληνίδας χριστιανής.⁴⁰ Το έργο, που θυμίζει ποιμενικό δράμα με έντονο στοιχείο την ελληνοπρέπεια (σύνδεση της αρχαιότητας με τον χριστιανισμό), παίχτηκε δύο φορές από μαθήτριες του Παρθεναγωγείου της Αγίας Φωτεινής, στις 27 Ιουνίου του 1871 και τον Ιούνιο του 1874 και επαινήθηκε από τον τύπο.⁴¹ Τα δύο αυτά έργα που εκδόθηκαν από κοινού στη Σμύρνη το 1871 με το γενικό τίτλο *Παραστάσεις δραματικάι αρμόδιαι εις παρθεναγωγεία*, όπως ήδη αναφέρθηκε, ουσιαστικά αποτελούν συρραφή εκτενών μονολόγων με έντονο το στοιχείο του διδακτισμού. Σε γλώσσα αρχαιοπρεπή καθαρεύουσα,⁴² τα κείμενα αυτά μπορούν σήμερα να αξιολογηθούν κυρίως για τη στόχευσή τους, τη διαπαιδαγώγηση των μαθητριών του Παρθεναγωγείου, αλλά και ως πηγή άντλησης πληροφοριών για το περιεχόμενο της παρεχόμενης τότε εκπαίδευσης, αλλά και της παιδείας της ίδιας της Λεοντιάδος.

Τρίτο έργο της είναι *Η πατρίς δυσφορούσα* με πρόσωπα την Πατρίδα και τις κόρες της Σμύρνη, Αρετή, Παιδεία, Επιστήμη, Τέχνη, Βιομηχανία, Ευτυχία

³⁶ Για μία πρώτη παρουσίαση του έργου βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 292-293. Για μία πρόσφατη ανάλυση με εύστοχες παρατηρήσεις βλ. Γαλάξης, *Ποιητική και ιδεολογία στο κυπριακό θέατρο*, σ. 120-121, 222, 289, 432.

³⁷ *Παραστάσεις δραματικάι αρμόδιαι εις παρθεναγωγεία*, ό.π.

³⁸ *Συνδιάλεξι του χορού των Μουσών επί του Ελικώνος*, ό.π., 57 σελ.

³⁹ Ό.π., σ. 3.

⁴⁰ Ό.π., σ. 52-57.

⁴¹ Για μία πρώτη παρουσίαση του έργου βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην*

καθ' ημάς Ανατολή, σ. 293-294. Για εκτενέστερη ανάλυση με εύστοχες παρατηρήσεις βλ. Γαλάξης, *Ποιητική και ιδεολογία στο κυπριακό θέατρο*, σ. 121-122, 222, 289, 386-387, 427, 449.

⁴² Γνωστή για την προσήλωσή της στην αρχαιοπρεπή καθαρεύουσα την οποία χρησιμοποίησε σε όλα τα κείμενά της, εκπαιδευτικά και λογοτεχνικά, η Λεοντιάς ήρθε σε αντιπαράθεση με τον Ιω. Σκυλίτση για την αρνητική κριτική που άσκησε σε άρθρο του στην *Αμάθεια* για τη διδασκαλία της αρχαίας ελληνικής γλώσσας στα παρθεναγωγεία (βλ. Μιχ. Αργυρόπουλος, *Χρονικά της Ανατολής: Σμύρνη: Σκιαγραφία*, Αθήνα 1944, σ. 102-103).

και Ελληνοφροσύνη. Η Πατρίδα, βρίσκεται σε απόγνωση και απελπισία, γιατί τα παιδιά της, στρεφόμενα «προς τα οθνεία και ξένα», την έχουν εγκαταλείψει. Περίλυπη της συμπαρίσταται η μικρή της κόρη Σμύρνη. Η εμφάνιση μιας από τις κόρες της, της Αρετής, που της θυμίζει ότι υπήρχαν και δυσκολότερες εποχές στο παρελθόν, την παρηγορεί πρόσκαιρα, προσδοκώντας ότι θα έρθουν στο μέλλον καλύτερες μέρες. Εκείνη (η Πατρίς) ελπίζει «η θεόδοτος του Ιησού θρησκεία» και η κόρη της Αρετή να φωτίσουν τον νου και την καρδιά των άλλων παιδιών της και ζητά από τη Σμύρνη να καλέσει τα «επισημότερα των τέκνων της», να παρουσιαστούν μπροστά της: την Παιδεία, την Επιστήμη, την Τέχνη, τη Βιομηχανία, την Ευτυχία και την Ελληνοφροσύνη. Κάθε κόρη περιγράφει τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει στην εκτέλεση των καθηκόντων της προς την πατρίδα και η μητέρα τους τις νουθετεί να επανέλθουν στον δρόμο της αλήθειας και της αρετής, χωρίς να παρασύρονται από την Καλλωπιστικήν και τον Συρμόν οι οποίες ως βδέλλες απομυζούν την κοινωνία.⁴³

Πρόκειται για έργο αλληγορικό με πολλούς συμβολισμούς και κατάθεση θέσεων και απόψεων για θέματα που απασχολούσαν την τότε ελληνική κοινωνία, με έντονη τη διδακτική στόχευση. Αν και δεν εκδόθηκε, η υπόθεσή του μας είναι γνωστή από αναλυτική παρουσίασή του στο συμυρναϊκό τύπο.⁴⁴ Παίχτηκε στις 6 Ιουλίου 1872 στο Παρθεναγωγείο της Αγίας Φωτεινής στη Σμύρνη.⁴⁵

Πέρα από τη δραματουργική συγγραφή, η Σαπφώ Λεοντιάς σε εκτενές δοκίμιό της με τίτλο «Η εκ του θεάτρου ωφέλεια» που δημοσίευσε σε τρεις συνέχειες στην εφημερίδα *Αμάθεια*⁴⁶ της Σμύρνης το 1870, αναλύει σε βάθος τα θετικά αποτελέσματα του θεάτρου, εξετάζοντάς τα από τρεις απόψεις, την ηθική, την κοινωνική και τη φιλολογική και διατυπώνει την προσωπική της πεποίθηση για τις ευεργετικές επιδράσεις του «εις τα κοράσια και τας νεάνιδας». Με εκτενές συγγραφικό έργο,⁴⁷ η Λεοντιάς ως παιδαγωγός, θεωρώντας καθήκον της ως «αγωνιζομένης εν τω σταδίω της δημοσίου κορασιακής εκπαίδευσως να εξηγήσει δημοσίως υπό ποίαν άποψιν το θέατρον δύναται να ωφελήσει την κοινωνίαν και πουν έγκειται η ωφέλεια αυτή και πως πρόπον εστί να ζητήται αύτη». Για τον «πεπαιδευμένον και μεμορφωμένον άνθρωπον της κοινωνίας», το θέατρο προσφέρει αναψυχή και διάχυση του πνεύματος, ενώ για τον άμοιρο «διανοητικής παιδείσεως και ηθικής μορφώσεως», το θέατρο αποτελεί «το καταλληλότερον σχολείον φωτισμού και ηθικοποιήσεως αυτού, διότι διδάσκεται εν αυτώ εμμελώς και ευτερπώς, παιδαγωγείται ψυχαγωγούμενος, ηθοποιείται ανεπαισθήτως, διό-

⁴³ Για μία πρώτη παρουσίαση του έργου βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 294-295.

⁴⁴ Βλ. εφ. *Πρόσδος* (Σμύρνη), 8 Ιουλ. 1872, σ. 2, 11 Ιουλ. 1872, σ. 1 και 13 Ιουλ. 1872, σ. 1-2.

⁴⁵ *Ό.π.*, 8 Ιουλ. 1872, σ. 2.

⁴⁶ Εφ. *Αμάθεια* (Σμύρνη), 10 Ιαν. 1870, 17 Ιαν. 1870 και 31 Ιαν. 1870.

⁴⁷ Πασχάλης Κιτρομηλίδης, *Κυπριακή λογοσύνη 1571-1878: Προσωπογραφική θεώρηση*, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου, Λευκωσία 2002, σ. 185-186. Βλ. επίσης Ειρήνη Ριζάκη, *Οι γράφοι της Ελλάδας: Σημειώσεις για τη γυναικεία λογοσύνη τον 19ον αιώνα*, Κατάρτι, Αθήνα 2007, σ. 262-264.

τι βλέπει ενώπιον του την εαυτού φύσιν την ανθρωπίνη να ευδαιμονεί και να δοξάζεται ένεκα των ευγενών και εναρέτων αισθημάτων και φρονημάτων της, υποπίπτει δε εις πάθη και δεινά επονειδίστα και χλευάζεται και κακοδαιμονεί, όταν κυλινδείται εις τον βόρβορον των αμαρτιών και των κακιών».⁴⁸

Στον τομέα της μετάφρασης έργων της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας, θα καταθέσουν τη συμβολή τους τέσσερις εκπαιδευτικοί. Πρώτος, όπως ήδη αναφέρθηκε ο Κων/νος Οικονόμος⁴⁹ ο εξ Οικονόμων που είχε μεταφράσει την προεπαναστατική περίοδο τραγωδίες του Σοφοκλή στα νεοελληνικά. Δεύτερος ο Νικόλαος Κοντόπουλος,⁵⁰ καθηγητής της Ευαγγελικής Σχολής της Σμύρνης, που μεταφράζει έμμετρα τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή και τον εκδίδει στην Αθήνα το 1861.⁵¹ Ακολουθεί ο διακεκριμένος παιδαγωγός και λόγιος Κωνσταντίνος Ξανθόπουλος,⁵² διευθυντής τότε της Ευαγγελικής Σχολής (1860-1883), ο οποίος παραφράζει έμμετρα τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου. Τη μετάφραση αυτή θα δημοσιεύσει αρχικά σε συνέχειες στο περιοδικό *Όμηρος*⁵³ της Σμύρνης το 1875 και αυτοτελώς θα εκδοθεί με επιπλέον εισαγωγή και σημειώσεις του στην Αθήνα το 1888,⁵⁴ ένα χρόνο μετά το θάνατό του. Ο επίσης καθηγητής της Ευαγγελικής Σχολής Γεώργιος Σακκάρης⁵⁵ μεταφράζει και αυτός τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, αποσπάσματα του οποίου δημοσιεύει στο περιοδικό *Ερασιστής* της Σμύρνης το 1911.⁵⁶

⁴⁸ Εφ. *Αμάλθεια*, 10 Ιαν. 1870. Το εκτενές αυτό δοκίμιο της Λεοντιάδος θα τύχει περαιτέρω παρουσίασης και ανάλυσης από τη γράφουσα, σε άλλο μελέτημά της.

⁴⁹ Για τον Κων/νο Οικονόμο βλ. Κ. Σιβίνης, *Υπόμνημα αντισχέδιον περί του αυδεσμοωτάτου πρεσβυτέρου Οικονόμου Κωνσταντίνου του εξ Οικονόμων*, Τεργέστη 1857· Δημ. Μπαλάνος, *Ανέκδοτοι επιστολαί Κωνσταντίνου Οικονόμου*, Αθήνα 1936· Δημ. Μπαλάνος, «Αρχαίον Κωνσταντίνου και Σοφοκλέους Οικονόμου», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, τόμ. 23 (1948)· Κ. Λάππας – Ρόδη Σταμούλη, *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων: Αλληλογραφία*, 2 τόμ., Αθήνα 1989· *Πρακτικά Συνεδρίου «Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων»*, Τσαριτσάνη, 25 Μαΐου 1996, Αθήνα 1998· Γιάννης Ξούριας, *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων: Το φιλολογικό έργο του*, Ριζάρειο Ίδρυμα, Αθήνα 2007.

⁵⁰ Ο Νικόλαος Κοντόπουλος υπήρξε καθηγητής της Ευαγγελικής Σχολής της Σμύρνης και εκδότης των σμυρναϊκών περιοδικών *Φιλόκαλος Σμυρναίος* (1858-1860) και *Τέρψις* (1870). Ως δημοσιογράφος συνεργάστηκε επίσης με το περιοδικό *Ανατολική Επιθεώρησις* (1872-1873). Έχοντας στο ενεργητικό του πρωτότυπα θεατρικά έργα και μεταφράσεις, μεταφράζει έμμετρα τον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή που εκδίδεται στην

Αθήνα το 1861 (βλ. Γ. Οικονόμου – Γ. Αγγελινάρας, *Βιβλιογραφία των εμμέτρων νεοελληνικών μεταφράσεων της αρχαίας ελληνικής ποίησης*, Αθήνα 1979, αρ. 217).

⁵¹ Οικονόμου – Αγγελινάρας, *ό.π.*, αρ. 217.

⁵² Βλ. Όλγα Σαγκίδη, «Ξανθόπουλος Κωνσταντίνος» [Λήμμα], *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού*, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Αθήνα 2002, (<http://www.ehw.gr>) με πλούσια βιβλιογραφία.

⁵³ «Αισχύλος, *Προμηθέας Δεσμώτης*: Παράφρασις έμμετρος υπό Κ. Ξανθοπούλου», *Όμηρος* (Σμύρνη), έτος Γ', τόμ. 3, αρ. 4, Απρ. 1875, σ. 132-140, αρ. 5, Μάιος 1875, σ. 169-176.

⁵⁴ Εφ. *Αμάλθεια* (Σμύρνη), 13 Φεβρ. 1888. Βλ. επίσης Οικονόμου – Αγγελινάρας, *Βιβλιογραφία*, σ. 280, αρ. 66.

⁵⁵ Ο Γεώργιος Σακκάρης, ο οποίος υπήρξε γυμνασιάρχης στις Κυδωνίες, από το 1909, όταν δημιουργήθηκε το εμπορικό τμήμα της Ευαγγελικής Σχολής, δίδαξε το μάθημα των εμπορικών (Σολομωνίδης, *Η παιδεία στη Σμύρνη*, σ. 115). Επίσης δίδαξε στο ιδιωτικό Λύκειο Παννίκη (*ό.π.*, σ. 328 και σ. 332) και στο Ομήρειο Παρθενναγωγείο (*ό.π.*, σ. 275).

⁵⁶ «Αισχύλος, *Προμηθέας Δεσμώτης*. Μετάφραση-Επιμέλεια Γ. Σακκάρης», *Ερασιστής* (Σμύρνη), έτος Β', αρ. 6, Ιουν. 1911, σ. 329-337.

Δεν λείπουν επίσης οι σχετικές δημοσιεύσεις στον περιοδικό τύπο μελετημάτων, αναλύσεων και παρουσιάσεων θεμάτων για το αρχαίο θέατρο από λογίους, οι οποίοι ήταν συγχρόνως και εκπαιδευτικοί. Ενδεικτικά μνημονεύουμε τις δημοσιεύσεις του Κων/νου Ξανθόπουλου,⁵⁷ του Γεώργιου Σακκάρη,⁵⁸ του Πολύδωρου Παπαχριστοδούλου⁵⁹ «Περί των πηγών εν τη ιστορία του αρχαίου θεάτρου»,⁶⁰ του Βασιλείου Βασιλειάδη⁶¹ «Αριστοφάνης: Η κωμωδία παρ' Ἑλλησι»⁶², καθώς και την επίσημη ομιλία του Ιωάννη Ολύμπιου, γυμνασιάρχου του Γυμνασίου Κυδωνιών, που εκφώνησε στην εορτή των Τριών Ιεραρχών στις 30 Ιανουαρίου 1912 με θέμα «Η ποίησις του Αισχύλου και η *Ορέστεια*», το κείμενο του οποίου δημοσιεύεται στη συνέχεια στο περιοδικό *Αιολικός Αστήρ*.⁶³ Το παράδειγμα των καθηγητών μιμούνται και μαθητές όπως είναι η περίπτωση του Αριστοτέλη Λυμπερόπουλου, απόφοιτου της Ευαγγελικής Σχολής ο οποίος δημοσιεύει σε συνέχειες το φιλολογικό δοκίμιό του «Ανάλυσις του Φιλοκτήτου του Σοφοκλέους» στην εφημερίδα *Ιωνία*⁶⁴ το 1875.

Όσον αφορά τη δραστηριότητα των ελληνικών εκπαιδευτηρίων της Σμύρνης στη διοργάνωση σχολικών παραστάσεων, και εδώ κυριαρχεί η αναβίωση του αρχαίου δράματος, άμεσα συνδεδεμένη με το μάθημα των αρχαίων ελληνικών στο πρόγραμμα διδασκαλίας των εκεί ελληνικών σχολείων, χωρίς βέβαια να λείπουν και μαθητικές παραστάσεις με διαφορετικό ρεπερτόριο. Έτσι μαθητές της ανωτάτης τάξης της Ευαγγελικής Σχολής παίζουν *Οιδίποδα Τύραννο* σε παράφραση του Νικ. Κοντόπουλου στις 8 Μαρτίου 1870 στο Θέατρο Σμύρνης.⁶⁵ Στις 27 Ιουνίου 1882 παίζεται η *Αντιγόνη* από μαθήτριες του Κεντρικού Παρθεναγωγείου Σμύρνης.⁶⁶ Στις 24 Μαρτίου 1894 παίζεται σε παράφραση η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* από μαθήτριες του Ελληνικού Παρθεναγωγείου «Περαίας» στο Κορδελιό,⁶⁷ επί-

⁵⁷ Κωνσταντίνος Ξανθόπουλος, «Ανάλυσις της εννοίας του *Προμηθέως Δεσμώτον* του Αισχύλου», *Όμηρος* (Σμύρνη), έτος Γ', τόμ. 3, αρ. 7, Ιουλ. 1875, σ. 241-252.

⁵⁸ Γεώργιος Σακκάρης, «Εγκαίνια θεάτρου», *Ερασιστής* (Σμύρνη), έτος Α', αρ. 5, Ιουλ. 1910, σ. 241-256 και «Αισχύλος, *Προμηθέας Δεσμώτης*. Μετάφραση-Επιμέλεια Γ. Σακκάρης», *ό.π.*

⁵⁹ Ο Πολύδωρος Παπαχριστοδούλου ήταν καθηγητής της Ευαγγελικής Σχολής (βλ. Σολομωνίδης, *Η παιδεία στη Σμύρνη*, σ. 180), καθώς και του ιδιωτικού Λυκείου Παννίκη (*ό.π.*, σ. 332).

⁶⁰ Πολύδωρος Παπαχριστοδούλου, «Περί πηγών εν τη ιστορία του αρχαίου θεάτρου», *Ερασιστής* (Σμύρνη), έτος Β', αρ. 11, Νοέμ. 1911, σ. 593-599.

⁶¹ Ο Βασίλειος Βασιλειάδης ήταν φιλόλογος και δημοσιογράφος (βλ. Σολομωνίδης, *Η δημοσιογραφία στη Σμύρνη*, σ. 332).

⁶² Βασ. Βασιλειάδης, «Αριστοφάνης: Η κωμωδία παρ' Ἑλλησι», *Αιολικός Αστήρ* (Κυδωνιές), έτος Α', αρ. 1, 1 Οκτ. 1911, σ. 4-5, αρ. 3, 1 Νοεμ. 1911, σ. 35-37 και του ίδιου, «Κριτική ανάλυσις

των κωμωδιών του Αριστοφάνους: *Ειρήνη*», *ό.π.*, έτος Γ', αρ. 54-55, 15 Δεκ. 1913, σ. 91.

⁶³ *ό.π.*, έτος Α', αρ. 10, 15 Φεβρ. 1912, σ. 145-149, αρ. 11, 1 Μαρτ. 1912, σ. 161-163.

⁶⁴ Εφ. *Ιωνία* (Σμύρνη), αρ. φ. 119, 23 Ιουλ. 1875, σ. 4, αρ. φ. 120, 26 Ιουλ. 1875, σ. 4, αρ. φ. 121, 30 Ιουλ. 1875, σ. 4, αρ. φ. 122, 2 Αυγ. 1875, σ. 4.

⁶⁵ Εφ. *Ενσέβεια* (Σμύρνη), 13 Μαρτ. 1870 και περ. *Τέρψις* (Σμύρνη), 7 Μαρτ. 1870. Βλ. επίσης Χρήστος Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη, 1675-1922*, Αθήνα, 1954, σ. 83. Στην παράσταση διακρίθηκαν οι μαθητές Δ. Σαμιωτάκης και Μαρτίνος Κουτούβαλης, μετέπειτα γιατρός και θεατρικός συγγραφέας (βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή: 1817-1972*, τόμ. 1, 1817-1932, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 62).

⁶⁶ Εφ. *Νέα Σμύρνη*, 1 Μαΐου 1882 και *ό.π.*, 25 Ιουν. 1882. Μαζί με την τραγωδία παίχτηκε και το μονόπρακτο κωμειδύλλιο *Les Ricochets*, comédie en une acte avec couplets του Louis-Benoît Picard (1769-1828) (βλ. *ό.π.*).

⁶⁷ Εφ. *Νέα Σμύρνη*, αρ. φ. 5003, 30 Μαρτ. 1894.

σης η *Αντιγόνη* στα Κουλά από μαθήτριες του εκεί ελληνικού σχολείου τον Μάιο του 1896.⁶⁸ Το 1898 μαθητές του Γυμνασίου της Ευαγγελικής Σχολής ανεβάζουν τη *Μήδεια*⁶⁹ του Ευριπίδη στο πρωτότυπο υπό την καθοδήγηση του καθηγητή τους Αντώνιου Βορεάδη, στην αίθουσα του Συλλόγου «Απόλλων» στις 22 Απρ. 1898, ενώ το ίδιο βράδυ παίζουν την κωμωδία *Δικηγορικά Γελοία*. Την ίδια χρονιά (5 Ιουνίου 1898) τα άρρενα και τα θήλεα του Νηπιαγωγείου του Τσαϊρολή Μπαξέ παίζουν *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή.⁷⁰ Το 1907 νέοι ερασιτέχνες, μαθητές της Ευαγγελικής Σχολής παίζουν την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* στο θέατρο «Σπόρτιγκ», ως ευεργετική για τη σχολή τους, παράσταση που προκάλεσε ευρύτατη συζήτηση μεταξύ των λογίων εάν το έργο του Ευριπίδη έπρεπε να παιχτεί στο πρωτότυπο ή σε μετάφραση, διχάζοντας την κοινή γνώμη,⁷¹ ενώ το 1912 μαθητές του Αμερικάνικου Κολλεγίου Σμύρνης παίζουν τον *Ιππόλυτο*⁷² και το 1913 απόφοιτοί του, που είχαν σχηματίσει τον Ελληνικό Φιλολογικό Σύλλογο «Όμηρο» παίζουν την *Εκάβη*.⁷³

Όσον αφορά μαθητικές παραστάσεις με διαφορετικό ρεπερτόριο, εκτός αρχαίου δράματος, ενδεικτικά μνημονεύεται ότι στην ετήσια γιορτή του Ελληνικού Λυκείου Σμύρνης παίχτηκε το 1871 το δράμα *Καμίλλος ήτοι Η μεγαλοφυχία*⁷⁴ και η μονόπρακτη κωμωδία *Ο πεινασμένος ποιητής*⁷⁵ και το 1873 *Ο Μεσσίας* του Παν. Σούτσου με επανάληψη της ίδιας μονόπρακτης κωμωδίας.⁷⁶ Το 1882, στο ιδιωτικό σχολείο «Ελληνικόν Παρθεναγωγείον Χαρ. Αναστασιάδη»⁷⁷ μαθήτριες παρέστησαν το δράμα *Μαρία Στούαρτ*⁷⁸ στα γαλλικά και μία κωμωδία⁷⁹ στα ελ-

⁶⁸ Ό.π., αρ. φ. 5512, 11 Μαΐου 1896. Η είδησις συνοδεύεται από το εξής δεικτικό σχόλιο: «... παρεστάθη η *Αντιγόνη* του Σοφοκλέους εις την γλώσσαν του τόπου διά να καταλαβαίνουν και αι οικογένειαι ό,τι δεν εκατάλαβε και εκείνος όστις εδίδαξε εις τας μαθητέρας αυτήν την τραγωδιαν» (ό.π.), εννοώντας ως γλώσσα του τόπου τη νεοελληνική.

⁶⁹ Εφ. *Νέα Σμύρνη*, αρ. φ. 5978, 17 Απρ. 1898, ό.π., αρ. φ. 5979, 18 Απρ. 1898, ό.π., αρ. φ. 5982, 24 Απρ. 1898. Στην παράσταση που συμμετείχαν μόνο άρρενες διακρίθηκαν οι μαθητές Ανδρέας Σταματιάδης («Μήδεια») μετέπειτα δημοσιογράφος και θεατρικός συγγραφέας, Δημήτρης Γληνός («Κρέων») μετέπειτα εκπαιδευτικός, Στέλιος Σπεράντσας, μετέπειτα γιατρός και λογοτέχνης και Νίκος Ευσταθίου (βλ. Σολομωνίδης, *Η παιδεία στη Σμύρνη*, σ. 159-160).

⁷⁰ Εφ. *Νέα Σμύρνη*, αρ. φ. 6026, 29 Ιουνίου 1898.

⁷¹ Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη: 1657-1922*, σ. 161-163.

⁷² Βασίλης Βιτάλης, «Το δεκαπενθήμερον: Η παράστασις του *Ιππολύτου*», *Κόσμος* (Σμύρνη), έτος Δ', αρ. 82, 15 Μαΐου 1912, σ. 207.

⁷³ Κυριακή Μαμώνα, Λήδα Ιστικοπούλου Σω-

ματειακή οργάνωση του Ελληνισμού στη Μικρά Ασία: 1861-1922, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2006, σ. 94.

⁷⁴ Πρόκειται μάλλον για ιστορικό δράμα με θέμα το πρόσωπο του Ρωμαίου στρατηγού και πολιτικού Furius Camillus (446-365 π.Χ.), ο συγγραφέας του οποίου δεν μνημονεύεται.

⁷⁵ «Η εορτή του Ελληνικού Λυκείου», *Μέντωρ* (Σμύρνη), έτος Γ', αρ. 24, Αύγ. 1871.

⁷⁶ «Η εορτή του εν Σμύρνη Ελληνικού Λυκείου», ό.π., έτος Ε', αρ. 46, Ιούνιος 1873, σ. 318, όπου επίσης μνημονεύονται τα ονόματα των μαθητών που έλαβαν μέρος στην παράσταση.

⁷⁷ Σολομωνίδης, *Η παιδεία στη Σμύρνη*, σ. 301.

⁷⁸ Είναι πιθανόν ότι δεν πρόκειται για το γνωστό έργο του Fr. Schiller, αλλά για έργο Γάλλου συγγραφέα, το οποίο είχε γραφτεί ειδικά για μαθήτριες, ενδεχομένως του Antoine Laubie Marie Stuart à l'école: *Drame historique en trois actes* (1850) ή του J. A. Guyet Marie Stuart: *Drame historique en 3 actes, composé pour les contributions des prix dans les pensionnats de demoiselles* (1851) ή του Martial Soullier Marie Stuart, reine d'Ecosse et de France: *Drame historique en 3 actes pour pensionnats de demoiselles* (1878).

⁷⁹ Ο Σολομωνίδης (*Η παιδεία στη Σμύρνη*, σ. 301)

ληνικά. Το 1907 μαθητές της Ευαγγελικής Σχολής παίζουν στο θέατρο «Σπόρτιγκ» τις μονόπρακτες κωμωδίες *Το γυαλένιο μάτι* του Δημ. Κόκκου και τη *Βεγγέρα* του Ηλία Καπετανάκη,⁸⁰ ενώ στις γιορτές του Ελληνογερμανικού Λυκείου Σμύρνης απαγγέλλονται μονόλογοι από θεατρικά έργα.⁸¹ Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι οι αναφερόμενες μαθητικές παραστάσεις είναι ενδεικτικές της σχολικής θεατρικής δραστηριότητας, διότι η σχετική έρευνα είναι σε εξέλιξη και δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί.

Οι ερασιτεχνικές αυτές παραστάσεις με μαθητές του ίδιου φύλου χαρακτηρίζονταν από μία ιδιαιτερότητα αποδεκτή από το κοινό που δεν φαίνεται να το ξενίζει το γεγονός ότι οι ανδρικοί ρόλοι στα παρθεναγωγεία ερμηνεύονταν από κοπέλες και οι γυναικείοι ρόλοι στα αρρεναγωγεία από άρρενες. Αντίθετα μάλιστα οι κριτικοί εξέφραζαν στον τύπο τη συμπάθειά τους και στήριζαν με θετικά σχόλια το εγχείρημα των μαθητών. Οι παραστάσεις αυτές επιτύγχαναν δύο στόχους: να μυήσουν τους μαθητές κατά κύριο λόγο στην αρχαία ελληνική τραγωδία, καθιστώντας τους περήφανους για τους αρχαίους προγόνους τους, αλλά και με τα έσοδα από την πώληση των εισιτηρίων να ενισχύσουν οικονομικά τη λειτουργία των σχολείων.⁸²

Από τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο (1914) και μετά αρχίζει η αντίστροφη πορεία για την ελληνική εκπαίδευση στη Μικρά Ασία. Η λειτουργία των σχολείων γίνεται προβληματική. Τα ελληνικά σχολεία κλείνουν το ένα μετά το άλλο, πολλοί φιλεκπαιδευτικοί σύλλογοι διαλύονται, δάσκαλοι διώκονται. Στη διάρκεια της Μικρασιατικής Εξστρατείας η Ύπατη Αρμοστεία με συντονισμένες ενέργειές της θα επιχειρήσει να ανατρέψει την κατάσταση, πρόσκαιρα όμως.

Το κλίμα αυτό θα έχει επιπτώσεις και στη θεατρική δραστηριότητα των σχολείων. Η σχετική παλαιότερη και νεότερη έρευνα έχει αποφέρει πενιχρούς μόνο καρπούς, γεγονός που αποδεικνύει ότι η χεμαζόμενη ελληνική εκπαίδευση στα χρόνια πριν τη Μικρασιατική καταστροφή περιόρισε αισθητά τη θεατρική της δραστηριότητα. Λιγότερες είναι οι σχετικές πληροφορίες.

αναφέρει ότι παίχτηκε μία κωμωδία του Παντόπουλου, πληροφορία που ελέγχεται, διότι τα ήδη γνωστά έργα του εμφανίζονται αργότερα (βλ. *Η ενάτη της νυκτός* το 1885, η διασκευή των *Μυλωνάδων* το 1888, η μονόπρακτη κωμωδία *Δεν έσχιες τη γάτα* το 1888, το κωμειδύλλιο *Η νύφη της Κούλουρης* το 1895).

⁸⁰ Σολομωνίδης, *ό.π.*, σ. 160.

⁸¹ Βλ. *Επετηρίς του Ελληνογερμανικού Λυκείου Σμύρνης*, έτος Β΄ (1907-1908), σ. 172, έτος Δ΄ (1909-1910), σ. 10, έτος Ε΄ (1910-1911), σ. 10-12.

⁸² Στον ισολογισμό του 1844 σημειώνεται ότι η Ευαγγελική Σχολή είχε για πρώτη φορά έσοδα από θεατρικές παραστάσεις 932 γρόσια, ενώ στον ισολογισμό της τριετίας 1866-1869 αντίστοιχα έσοδα 7.709 γρόσια (Σολομωνίδης, *Η παιδεία στη Σμύρνη*, σ. 159). Στους πόρους του

Κεντρικού Παρθεναγωγείου Σμύρνης συμπεριλαμβάνονται επίσης εισπράξεις από ευεργετικές θεατρικές παραστάσεις (βλ. *ό.π.*, σ. 248), όπως μνημονεύει άλλωστε και η διευθυντριά του Ουρανία Δούκα στον απολογισμό της στις 22 Μαΐου 1919 (βλ. Καλλιόπη Κολιοπούλου-Γρίβα, *Ουρανία Δούκα*, Ένωσις Σμυρναίων, Αθήνα 1974, σ. 29). Σχετικά με το θέμα της οικονομικής ενίσχυσης των σχολείων από τις εισπράξεις των θεατρικών παραστάσεων βλ. επίσης Σολδάτος, *Η εκπαιδευτική και πνευματική κίνηση του Ελληνισμού της Μ. Ασίας*, τόμ. 2: Η οργάνωση και η λειτουργία των σχολείων, Αθήνα 1989, σ. 107, 148-149 και Αντωνίου, *Η εκπαίδευση στη Δυτική Μικρά Ασία*, τόμ. 1, σ. 14 και τόμ. 2, σ. 434, 437, 438.

Στις 30 Ιουνίου του 1919 στη γιορτή για την απονομή των ενδεικτικών στην Αστική Σχολή Τυάνων απαγγέλλονται διάλογοι, μονόλογοι και πατριωτικά τραγούδια.⁸³ Το 1920 σε σχολική γιορτή στο Κορδελιό προς τιμή του κοινοτικού ευεργέτη Θωμά Αντωνιάδη παίζονται μεταξύ άλλων το τετράπρακτο πατριωτικό δράμα *Μάρτυρες και εκδικηται*⁸⁴ του Ηλία Τζανετή και η μονόπρακτη κωμωδία *Το αγροκήπιον*.⁸⁵ Την ίδια χρονιά σε άλλη σχολική γιορτή στο Νυμφαίο παίζεται η *Λύρα του γερο-Νικόλα* του Δημ. Κόκκου, επιτυχής παράσταση την οποία παρακολούθησαν ο συνταγματάρχης Δ. Πετροπούλακης και πολλοί ανώτατοι αξιωματικοί,⁸⁶ ενώ στη Σμύρνη ο Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος «Όμηρος» των αποφοίτων του Αμερικανικού Κολλεγίου Σμύρνης παίζει την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*.⁸⁷ Το 1921 μαθητές της Μικτής Σχολής Κιρκαγάτς παίζουν τη *Λύρα του γερο-Νικόλα*, παράσταση που διοργάνωσε ο Αναμορφωτικός Σύνδεσμος Δεσποινίδων Κιρκαγατσίου.⁸⁸ Την ίδια χρονιά μαθητές και μαθήτριες δίνουν επίσης παράσταση το Μάρτιο στο Ευθυβούλειο Αρρεναγωγείο Κορδελιού,⁸⁹ ενώ το Νοέμβριο, η Ιωνική Σχολή διοργανώνει σχολική γιορτή, όπου μεταξύ άλλων παρουσιάζεται μία παιδική οπερέττα που καταχειροκροτήθηκε.⁹⁰ Τα Χριστούγεννα του 1921 μαθήτριες του Λυκείου εμφανίζονται να συμμετέχουν σε ερασιτεχνική παράσταση που διοργανώνεται στο Θέατρο Σμύρνης για ενίσχυση των σχολών του Λαϊκού Κέντρου Σμύρνης, με πλούσιο καλλιτεχνικό πρόγραμμα, όπου μεταξύ άλλων παίζονται το μονόπρακτο του Edmond Rostand *Δύο πιερρότοι*,⁹¹ σκηνή από το μελόδραμα *Το καμπαρέ των απάχηδων* και η κωμωδία του Eugène Labiche *Ο πεθερός του πεθερού του*.⁹²

Τέλος το Φεβρουάριο της αποφράδας χρονιάς πραγματοποιείται στην Κοινοτική Σχολή του προαστίου Καραντίνας, με πρωτοβουλία του εφοροεπόπου της Κοινότητας Λάμπρου Δ. Ζαχαριάδη και του διευθυντή της Σχολής Όθωνα Παπαδόπουλου σχολική παράσταση προς όφελος της Σχολής,⁹³ η οποία από τις μέχρι σήμερα έρευνες φαίνεται ότι είναι η μόνη σχολική παράσταση που εντοπίζεται στη Σμύρνη και στις πέριξ περιοχές το 1922.

⁸³ Σολδάτος, *ό.π.*, τόμ. 2, σ. 58.

⁸⁴ Το έργο εκδόθηκε σε δεύτερη έκδοση στο Springfield της Μασσαχουσέτης το 1928.

⁸⁵ Λουκιανός, «Από το Κορδελιό», εφ. *Κόσμος* (Σμύρνη), αρ. φ. 613, 23 Μαρτ. / 6 Απρ. 1920, σ. 2.

⁸⁶ «Εις το εσωτερικόν: Σχολική εορτή», *ό.π.*, αρ. φ. 602, 12/25 Απρ. 1920, σ. 1.

⁸⁷ Περ. *Νέα Ζωή* (Σμύρνη), περίοδος Δ', τόμ. 19, αρ. 54, 24 Μαΐου 1920, σ. 303.

⁸⁸ Αντωνίου, *Η εκπαίδευση στη Δυτική Μικρά Ασία*, τόμ. 2, σ. 437.

⁸⁹ Η παράσταση που δόθηκε μπροστά σε πυκνό και εκλεκτό ακροατήριο περιελάμβανε πατριωτικά τραγούδια, εθνικούς χορούς, παρουσίαση σχολικού μονόπρακτου δράματος και κωμωδίας οι τίτλοι των οποίων δεν μνημονεύονται («Σχο-

λική Εορτή», εφ. *Κόσμος*, αρ. φ. 964, 28 Μαρτ. / 11 Απρ. 1921, σ. 2).

⁹⁰ «Σχολική Εορτή», *ό.π.*, αρ. φ. 1100, 25 Νοεμ./6 Δεκ. 1921, σ. 2 και *ό.π.*, αρ. φ. 1102, 28 Νοεμ./10 Δεκ. 1921, σ. 2.

⁹¹ *Les deux pierrots ou le souper blanc: lever de rideau en vers* (Paris 1911) παίχτηκε για πρώτη φορά στην Comédie Française στις 21 Μαΐου 1894.

⁹² «Μεγάλη εορτή», εφ. *Κόσμος*, αρ. φ. 1129, 25 Δεκ. 1921/7 Ιαν. 1922. Ας σημειωθεί ότι δεν έχει βρεθεί έργο του Labiche με τέτοιο τίτλο. Το πιθανότερο είναι να έχει γίνει παραλλαγή του πρωτότυπου τίτλου.

⁹³ «Σχολική παράσταση», *ό.π.*, αρ. φ. 1159, 12/23 Φεβρ. 1922, σ. 5.

Κλείνοντας, εκτός από τις σχολικές παραστάσεις θα πρέπει να επισημάνουμε ότι αρκετοί σύλλογοι, ιδίως φιλεκπαιδευτικοί, συνέχισαν, έστω και υπό αντίξοες συνθήκες, να διοργανώνουν παραστάσεις με σκοπό τη συγκέντρωση χρημάτων για τη συντήρηση των σχολείων και την αρωγή δασκάλων και μαθητών, όπως ο Αναμορφωτικός Σύνδεσμος Δεσποινίδων Κιρκαγατσίου⁹⁴ (1921) και ο Όμιλος Ερασιτεχνών Καλλιθέας⁹⁵ (1921).

⁹⁴ Ο Σύνδεσμος αυτός έπαιξε το 1921 τη *Σκλάβο* του Σπυρ. Περεσιάδη και τη μονόπρακτη κωμωδία *Παρομμία τεσσαράκοντα* του Σύλβιου (Αντωνίου, *ό.π.*, σ. 438).

⁹⁵ Ο Όμιλος Ερασιτεχνών Καλλιθέας έδωσε παράσταση με το έργο *Δύο λοχία* του D' Aubigny στην αίθουσα του Κεντρικού Παρθεναγωγείου υπέρ των σχολών των πολιούχων Σμύρνης

αγίων Βουκόλου και Πολυκάρπου (εφ. *Κόσμος*, αρ. φ. 885, 4/17 Φεβρ. 1921 σ. 1 και αρ. φ. 886, 5/18 Φεβρ. 1921, σ. 2). Σχετικά με τις μαθητικές παραστάσεις της περιόδου 1920-1922 βλ. επίσης διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία Ηλιάνας Κυρόγλου με θέμα «Το θέατρο στη Σμύρνη 1920-1922», ΕΚΠΑ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2012, σ. 80, 125-126.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

ΟΙ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΟ ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑΣ ΑΝΑΝΕΩΣΗΣ
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ
ΜΕ ΤΟ ΠΑΡΑΜΥΘΟΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟ*

Ο ήταν δύσκολο να ισχυριστεί κανείς μια πλήρη εδραίωση της παρουσίας του Σαίξπηρ στην Ελλάδα κατά το 19ο αιώνα, αν μάλιστα λάβει υπόψη του την καθυστερημένη του υποδοχή στα εδάφη του ανεξάρτητου κράτους κατά τη δεκαετία του 1860, οπότε και παίζονται για πρώτη φορά παραστάσεις των έργων του.¹ Μπορεί να αντιληφθεί το χάσμα σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη, αν λάβει υπόψη του ότι η «σαιξπηρομανής» Γερμανία αγκάλιασε τον

* Η εργασία αυτή πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος *Πηγές της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου* του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών, του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας. Δεν θα μπορούσε να έχει πραγματοποιηθεί χωρίς τις πολύτιμες συζητήσεις με τον Θόδωρο Χατζηπανταζή, τον οποίο και ευχαριστώ. Επίσης, ευχαριστίες οφείλω στην Παναγιώτα Μήνη, που φωτογράφησε για μένα την χειρόγραφο μετάφραση της *Δωδέκατης Νύχτας* του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου από τη βιβλιοθήκη του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.) στην Αθήνα, διευκολύνοντας την πρόσβασή μου στο συγκεκριμένο κείμενο. Τέλος, στην Ασανούλα Ελευθερίου για τη βοήθειά της να αποκτήσω τη μετάφραση της *Στράγγλας* του Νικόλαου Ποριώτη.

¹ Ωστόσο, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί η σημασία του Σαίξπηρ στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου και κυρίως των χρόνων του ελληνικού Ρομαντισμού. Για την υποδοχή και πρόσληψη του Σαίξπηρ στην Ελλάδα μπορεί κανείς να συμβουλευτεί τα άρθρα του Γιάννη Σιδέρη, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Δοκίμιο», *Νέα Εστία* 29 (1941), τχ. 338, 339 και 341, σ. 46-50, 98-100 και 194-197 αντίστοιχα. Επιπλέον του ίδιου, τη σειρά άρθρων του με τον ίδιο τίτλο στο περ. *Θέατρο* (1964-1965), τχ. 13-21. Για την περίοδο που μας αφορά εδώ, βλ. κυρίως 1964, τχ. 13-17, σ. 27-33, 56-62, 21-28, 28-38 και 35-46 αντίστοιχα, για το κάθε τεύχος. Ακόμα, Γιάννης Σιδέρης, «Σαίξπηρ από ξένους στην Ελλάδα. Τον πρωτόπαιξαν Ιταλοί και Γάλλοι», *Θέατρο* 23-24 (1965), σ.

86-88. Με το θέμα της πρόσληψης του Σαίξπηρ το 19ο αιώνα έχει ασχοληθεί ως επί το πλείστον η Μάρα Γιαννί: Mara Yanni, «Shakespeare and the Greeks: A Hundred Years of Negotiations», Douglas A. Brooks (επιμ.), *New Studies in the Shakespearean Heroine*, The Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter 2004, σ. 193-214. Η ίδια, *Shakespeare's Travels. Greek Representations of Hamlet in the 19th century*, Parousia Journal Monograph Series. National and Kapodistrian University of Athens, Athens 2005, σ. 1-55. «Shakespeare and the Audiences of the Greek Traveling Actor», *Gramma* 15 (2007), σ. 175-192, και, «Η εθνικοποίηση του Σαίξπηρ», *Διαβάζω*, τχ. 449 (2004), σ. 107-112. Επίσης, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Ακμή και παρακμή του σαιξπηρικού ιδεώδους στο έργο του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη», *Παράβασις* 9 (2009), σ. 197-242. Βλ. ακόμα Panos Karagiorgos, «Shakespeare's presence in modern Greek Literature», *Δωδώνη* 6 (1977), σ. 331-354. Για το θέμα της μετάφρασης, Πάνος Καραγιώργος, «Βιβλιογραφία των μεταφράσεων στα ελληνικά των θεατρικών έργων του Σαίξπηρ», *Πόρφυρος* 98 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2001), σ. 673-696, και Panos Karagiorgos, «Greek translations of Shakespeare's plays», *Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη, 1979, σ. 223-239. Για περαιτέρω πληροφόρηση σχετικά με την πρόσληψη του Σαίξπηρ στον εικοστό αιώνα βλ. τη διδακτορική διατριβή της Θεοδώρας Μαυροπούλου, *Οι παραστάσεις του Σαίξπηρ και οι κοινωνικές και εθνικές ζωμώσεις στην Ελλάδα (1900-1950)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλο-

Άγγλο σαν αυτόχθονα εθνικό ποιητή, σχεδόν έναν αιώνα νωρίτερα.² Στο πρόσφατα όμως απελευθερωμένο από την οθωμανική κυριαρχία ελληνικό κράτος, η συστηματική διάδοση του Σαίξπηρ άρχισε να λαμβάνει χώρα κατά τη δεκαετία του 1880 και εξής, μέσα από τις παραστάσεις του αγγλοφερμένου σαιξπηριστή έλληνα ηθοποιού Νικόλαου Λεκατσά, στο πλαίσιο της ανάδυσης του εγχώριου φαινομένου του βεντετισμού.³ Χαρακτηριστικό όμως στοιχείο στη διαδικασία οικειοποίησής του, αποτελεί το ζήτημα της παντελούς σχεδόν απουσίας των κωμωδιών του από το ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων.⁴ Ένα φαινόμενο του οποίου οι όροι θα αντιστραφούν άρδην στις αρχές του εικοστού αιώνα, στο πλαίσιο της ανανέωσης του δραματολογίου του ελληνικού θεάτρου και κυρίως στα χρόνια ανάμεσα στα 1902-1906, οπότε ο Σαίξπηρ εισάγεται συστηματικά στη σκηνή του νεοϊδρυμένου Βασιλικού Θεάτρου, την περίοδο της ολιγόζωης λειτουργίας του.⁵

Όπως είναι γνωστό, το Βασιλικό Θέατρο ξεκίνησε επίσημα τις παραστάσεις του το Νοέμβριο του 1901. Στον πρώτο χρόνο λειτουργίας του και για όσο διάστημα εφαρμοζόταν στο δραματολόγιο το πρόγραμμα του αποσυρθέντα διευθυντή Άγγελου Βλάχου, ο Σαίξπηρ απουσίασε από τη σκηνή του θεάτρου. Εξάλλου στις προθέσεις του πρώτου διευθυντή του Βασιλικού, αν λάβει κανείς υπόψη του και τις σαιξπηρικές μεταφράσεις που ο ίδιος εκπόνησε στις αρχές του αιώνα, δεν ήταν η παράσταση των κωμωδιών του Άγγλου αναγεννησιακού, αλλά των σημαντικότερων τραγωδιών του, λόγω του παιδευτικού τους χαρακτήρα.⁶ Με

λογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2007, αλλά και τις εργασίες των: Antonis Glytzouris, «Karolos Koun in the 1930s and the Birth of Modernist Shakespeare in Greece», *New Theatre Quarterly* 30 (February 2014), σ. 40-50· Αρετή Βασιλείου, «Βασίλης Ρώτας και Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: “Ο αγώνας μου μ’ έναν τιτάνα”». Η ιδεολογικοποίηση και ο εκδημοκρατισμός του σαιξπηρικού θεάτρου», *Σκηνή* 1 (Φθινόπωρο 2010), σ. 72-109· Αθηνά Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου 1940-1950*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007.

² Βλ. σχετικά με το θέμα Roger Paulin, *The critical reception of Shakespeare in Germany, 1682-1914. Native literature and foreign genius*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-New York 2003, σ. 62-296, 371-435· Simon Williams, *Shakespeare on the German Stage*, vol. 1: 1586-1914, Cambridge University Press, Cambridge 1990, σ. 46-194.

³ Αντρέας Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 65, 207· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του*

ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτατο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, τόμ. 2/1: Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού...1876-1897, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 45-46, 134-135· Yanni, *Shakespeare's Travels*, σ. 68, 79-82, 198.

⁴ Οι μόνες σαιξπηρικές κωμωδίες που είχαν παιχτεί στο ελληνικό θέατρο ήταν *Οι δύο άρχοντες της Βερόνας* (1877), *Ο έμπορος της Βενετίας* (1881 κ.εξ.) και *Η κωμωδία των παρεξηγήσεων* (1885). Βλ. το ηλεκτρονικό παραστασιολόγιο του Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμος 2/1-2/2· Yanni, *ό.π.*, σ. 202, 221· η ίδια, «Shakespeare and the Greeks», σ. 201· Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός*, σ. 207-210.

⁵ Yanni, «Shakespeare and the Greeks», σ. 204-206.

⁶ Για το Βασιλικό Θέατρο αλλά και για τη δράση του Άγγελου Βλάχου σε αυτό, καθώς και για την πολιτική του δραματολογίου, βλ. Α. Μ. Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901-1908), Διάλεξις γενομένη εις τον σύλλογον Παρνασσόν την 10 Ιανουαρίον 1933*, Αθήνα 1933, σ. 19-33, κυρίως 20-22, 27· Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, *Η*

την αποχώρησή του ωστόσο και την ανάληψη της άτυπης διεύθυνσης του θεάτρου από τον γερμανοφερμένο Θωμά Οικονόμου, αρχίζει μια νέα περίοδος για το Βασιλικό Θέατρο, στους στόχους του οποίου φαίνεται πως είναι η ανανέωση και ο εκσυγχρονισμός του δραματολογίου, σύμφωνα με τις πρόσφατες ή τουλάχιστον τις σχεδόν πρόσφατες εξελίξεις στον τομέα του θεάτρου στα εδάφη της πλήρως αστικοποιημένης δυτικής Ευρώπης.⁷ Στο διάστημα από το 1902 ως το 1906 –χρονιά που επανέρχεται ο Βλάχος στο Βασιλικό– ο Οικονόμου, μαζί με τον Στέφανο Στεφάνου (ως το 1904), δίνουν μια εξέχουσα θέση στις κωμωδίες του Σαίξπηρ, το ανέβασμα των οποίων, πέρα από τις ιδεολογικές παραμέτρους που το διατρέχουν, ενισχύει τα χρόνια αυτά την αίγλη του βασιλικού θεσμού στα μάτια των όχι πλήρως αστικοποιημένων θεατών.⁸

Ρίχνοντας απλώς μια ματιά κανείς στις σαιξπηρικές κωμωδίες που επιλέχθηκαν για τη σκηνή του Βασιλικού θεάτρου, διαπιστώνει την άμεση ή έμμεση σχέση και αναφορά τους στον υπερβατικό και συμβολικό κόσμο του παραμυθιού και του ονείρου, στην απευθείας ή έμμεση σύνδεσή τους με το στοιχείο της φαντασίας και του υπερφυσικού. Η πρώτη και σημαντικότερη σαιξπηρική κωμωδία στη διάρκεια λειτουργίας του Βασιλικού θεάτρου από την άποψη της πρόσληψης και της υποδοχής, υπήρξε αναμφίβολα το *Όνειρο θερινής νυκτός*, το οποίο θα μπορούσε να πει κανείς ότι συμπυκνώνει με τον καλύτερο τρόπο τις προθέσεις και τις αντιλήψεις που διαπνέουν την εποχή αυτή τους εισηγητές του σαιξπηρικού προτύπου στη βασιλική σκηνή, περισσότερο από κάθε άλλη κωμωδία του Σαίξπηρ. Συνολικά κατά την περίοδο της σκηνοθετικής διεύθυνσης του Οικονόμου στο αυλικό θέατρο, παρουσιάστηκαν πέντε κωμωδίες του αριστοτέχνη ποιητή, οι τέσσερις από τις οποίες ήταν παντελώς άγνωστες στο ελληνικό κοινό της προτελευταίας (εκτός από το *Όνειρο*, ήταν *Το Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, η *Δωδέκατη Νύχτα* και το *Ημέρωμα της Στρίγγλας*) και μία μόνο, ο *Έμπορος της Βενετίας*, είχε γίνει γνωστός επανειλημμένα στο ελληνικό θέατρο κυρίως από τις παραστάσεις του Νικόλαου Λεκατσά.⁹

Το *Όνειρο* παίζεται για πρώτη φορά στη σκηνή του Βασιλικού το Νοέμβριο του 1902 και σημειώνει πολλές επαναλήψεις και εισπρακτική επιτυχία και στα αμέσως επόμενα χρόνια, κυρίως λόγω των φαντασμαγορικών για το ελληνικό

συμβολή του Άγγελου Βλάχου στη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, αδημ. διδακτ. διατρ., Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο 2006, σ. 296-334, κυρίως 310-326.

⁷ Για τον Θωμά Οικονόμου στο Βασιλικό Θέατρο αλλά και τις γερμανικές καλλιτεχνικές του επιρροές, μπορεί κανείς να συμβουλευτεί τις εργασίες του Αντώνη Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυσση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 67-78· ο ίδιος, «Νέες πληροφορίες για τη δράση του

Θωμά Οικονόμου στο γερμανικό θέατρο», *Τα Ιστορικά* 27 (Δεκέμβριος 2010), σ. 494-500. Επίσης, ο ίδιος, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο “Βασιλικόν Θέατρον” (1898-1902)», *Μνήμων* 18 (1996), σ. 61-88.

⁸ Μαυροπούλου, *Οι παραστάσεις του Σαίξπηρ και οι κοινωνικές και εθνικές ζυμώσεις στην Ελλάδα (1900-1950)*, σ. 33.

⁹ Για τον *Έμπορο της Βενετίας*, βλ. Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός*, σ. 302 κ.εξ. και το παραστασιολόγιο του Χατζηπαναζή στο *Από τον Νείλον μέχρι τον Δονάβεως*, τόμ. 2/1-2/2.

θέατρο σκηνογραφικών του καινοτομών.¹⁰ Από δραματουργική όμως σκοπιά το έργο του Σαίξπηρ ορίζεται ως «έμμετρος φαντασμαγορία», ή ως ένα «δραματικό παραμύθι», το οποίο γίνεται αντιληπτό έξω από τα όρια του συμβατικού ρεαλισμού.¹¹ Όπως είναι γνωστό από την πλοκή, σε ένα πλαίσιο αρχαιοελληνικό, με στοιχεία από την αρχαία ελληνική μυθολογία, ετοιμάζονται στην αρχαία Αθήνα οι γάμοι του βασιλιά Θησέα και της Αμαζόνας Ιπολύτης, ενώ το μεγαλύτερο μέρος της δράσης της κωμωδίας εκτυλίσσεται σε ένα μαγικό δάσος λίγο έξω από την Αθήνα, το βράδυ του μεσοκαλόκαιρου, κατά το οποίο, σύμφωνα με τις λαϊκές παραδόσεις, αναβιώνουν και ασκούν τις μαγικές τους δυνάμεις τα υπερφυσικά στοιχεία της νύχτας. Κάτω από το φως του φεγγαριού αυτής της μικρότερης νύχτας του χρόνου, ξεπηδούν και στήνουν το χορό τους στο δάσος τα τελώνια και τα ξωτικά, τα πνεύματα και οι νεράιδες, μπλέκοντας το γήινο, ανθρώπινο στοιχείο, σε ανεξήγητες και εξωφυσικές περιπέτειες. Τα μαγικά φίλτρα και τα μαγεμένα λουλούδια, τα βότανα, οι εξωπραγματικές μεταμορφώσεις, οι καθαρήτριες τελετουργίες, τα όνειρα και οι μαγικές δυνάμεις της φύσης, πλέκουν αξεδιάλυτα το νήμα της πλοκής ανάμεσα στην ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα, μεταφέροντας τον θεατή στον κόσμο του ονείρου και των παραμυθιών, στον χώρο της λαϊκής παράδοσης και των δεισιδαιμονιών. Το *Όνειρο θερινής νυκτός* σύμφωνα με την κριτική της εποχής, «δεν είναι ούτε δράμα, ούτε τραγωδία, ούτε κωμωδία, ούτε παντομίμα, ούτε φερερί, τίποτε! Είναι όνειρον!».¹² Και ότι, «...διότι να απολαύσουν το έργο όσοι θα το ιδούν πρέπει να σκεφθούν ότι δεν είναι εις το θέατρον αλλά εις το σπήτι τους, εις το κρεββάτι τους κοιμώμενοι και έχοντες την ευτυχίαν να βλέπουν όνειρον το οποίον πιθανόν πριν να φαντασθή να είδεν ο Σαίξπηρ...».¹³

Τόσο το στοιχείο του παραμυθίου και του ονείρου όσο και η παράμετρος του αρχαιοελληνικού κόσμου στο έργο του Σαίξπηρ, δεν αποτελούν τυχαίες επιλογές στις αποφάσεις των δύο βασικών συντελεστών του Βασιλικού Θεάτρου την εποχή αυτή. Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά μοτίβα επαναλαμβάνονται και στην δεύτερη κατά σειρά κωμωδία του Σαίξπηρ που παρουσιάζεται στο Βασιλικό, στο *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*.¹⁴ Το έργο μεταφράζεται από τον δημοσιογράφο,

¹⁰ Η πρώτη παράσταση του *Όνειρον* δόθηκε στις 2 Νοεμβρίου 1902 σημειώνοντας περίπου 20 παραστάσεις κατά την χειμερινή περίοδο 1902-1903. Παίχτηκε και τα υπόλοιπα χρόνια λειτουργίας του Βασιλικού Θεάτρου, ακόμα και ως παράσταση για παιδιά, κυρίως κατά την εορταστική περίοδο των Χριστουγέννων και της Πρωτοχρονιάς. Πρβλ. σχετικό πρόγραμμα παραστάσεων και πηγών στο Παράρτημα της παρούσας εργασίας. Η μετάφραση του έργου έγινε από τον σπεσιώτη δικηγόρο, ποιητή, θεατρικό συγγραφέα και μεταφραστή Γεώργιο Στρατήγη, και δημοσιεύτηκε το 1910 στα *Απαντα* του ποιητή Σαΐσπηρ, *Όνειρον θερινής νυκτός*, φαντασμαγορία σε πέντε πράξεις, στον τόμο: Γεώργιος

Στρατήγης, *Όλη η ζωή μου*, τόμ. 1, *Δράματα: Νικηφόρος Φωκός, Σπαθί και Λύρα, Όνειρον Θερινής Νυκτός*, Αθήνα 1910, σ. 151-238. Απόσπασμα της κωμωδίας δημοσιεύεται στην *Τριδα Αθηνών*, έτος Δ', 1 Νοεμβρίου-1 Δεκεμβρίου 1902, αρ. 4-5 (14-15), σ. 111-112.

¹¹ *Ακρόπολις*, 25 Οκτωβρίου, 2 Νοεμβρίου 1902, *Αθήνα*, 25 Οκτωβρίου, 2, 14 Νοεμβρίου 1902, *Αστυ*, 25 Οκτωβρίου 1902.

¹² *Ακρόπολις*, 16 Οκτωβρίου 1902.

¹³ *Ό.π.*

¹⁴ Το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* παίζεται για πρώτη φορά στις 25 Νοεμβρίου 1903. Βλ. τον πίνακα στο Παράρτημα της εργασίας.

διευθυντή της εφημερίδας *Νέον Άστν* και μετέπειτα πολιτικό διπλωμάτη Δημήτριο Κακλαμάνο, ο οποίος μετέφρασε την «τραγικωμωδία» του Σαίξπηρ με στοιχεία από τη γερμανική διασκευή του διευθυντή για ένα διάστημα των αυτοκρατορικών θεάτρων του Μονάχου και της Βαϊμάρης Φραντς φον Ντίγκελ-στεντ (*Ein Wintermärchen*), που μετέφερε ένα τμήμα της δράσης του έργου στην ειδυλλιακή Αρκαδία.¹⁵ Τα αρχαιοελληνικά στοιχεία δεν εξαντλούνται στο σκηνικό της δράσης της γερμανικής διασκευής ή στα κοστουμια των ηθοποιών,¹⁶ αλλά τα βρίσκουμε στην ίδια την κωμωδία του Σαίξπηρ, όταν ο Λεόντιος στέλνει δύο αγγελιοφόρους, τον Κλεομένη και το Δίωνα, στο ιερό του Απόλλωνα στους Δελφούς για να πάρουν το χρησμό σχετικά με την αθωότητα ή την ενοχή της Ερμιόνης, εμπλουτίζοντας το λόγο των δύο ταχυδρόμων με τις αναφορές τους στις θυσιαστήριες τελετές της κλασικής αρχαιότητας και στο δωδεκάθεο.¹⁷ Επιπλέον, το παραμυθιακό στοιχείο κορυφώνεται στη νεκράνάσταση της θυματοποιημένης Ερμιόνης, στην έξοδο έπειτα από δεκαέξι ολόκληρα χρόνια από το λήθαργο του θανάτου και την τελική αποκατάσταση (με τις όποιες απώλειες) της ευτυχίας στο τέλος της κωμωδίας. Η αναπαράσταση του κόσμου των αγρών, ο βουκολικός και σατιρικός Σαίξπηρ, είναι από τα στοιχεία που προκαλούν εντύπωση στους κριτικούς της εποχής, οι οποίοι ανάμεσα στα άλλα, διακρίνουν στο σαιξπηρικό «μελόδραμα», τις διδακτικές ανησυχίες του συγγραφέα να σατιρίσει τον αρχοντοχωριατισμό στα πρόσωπα των λαϊκών ηρώων.¹⁸ Ενώ το πρόσωπο του Χρόνου, φέρνει το έργο του Σαίξπηρ ακόμα πιο κοντά στον κόσμο των συμβόλων και του αντιρρεαλισμού, στον κόσμο της υπέρβασης της αληθοφάνειας και του ορθολογισμού.¹⁹ Είναι ένα έργο, σύμφωνα πάντα με την κριτική της εποχής, «παράδοξον», «αλλόκοτον και ειδυλλιακόν και φανταστικόν».²⁰

Ίσως δεν χρειάζεται να προχωρήσει κανείς ιδιαίτερα αναλυτικά και στις επόμενες σαιξπηρικές κωμωδίες του Βασιλικού Θεάτρου, για να διαπιστώσει ότι η πρόσληψη των συγκεκριμένων έργων στηρίζεται σε ένα σημαντικό βαθμό, αφενός στους συνδέσμους και τις αναφορές των κειμένων στην ελληνική αρχαιότητα· αφετέρου στη σχέση των κωμωδιών αυτών, με τον κόσμο του ονείρου και του παραμυθιού. Αρκεί να αναφέρει κανείς τον τόπο της δράσης, μία πόλη της φαντα-

¹⁵ Για τη ζωή και το έργο του Δημήτριου Κακλαμάνου βλ. Π. Γ. Καλλίνικος, *Δημήτριος Κακλαμάνος. Ο άνθρωπος και το συγγραφικό του έργο*, Δόμος, Αθήνα 1994. Η παρούσα έρευνα δεν κατόρθωσε να εντολίσει κάποια έκδοση ή χειρόγραφο της μετάφρασης του Κακλαμάνου. Σύμφωνα με τον Καλλίνικο, το λογοτεχνικό έργο του Κακλαμάνου είναι λιγοστό και δυσεύρετο, ούτε ο ίδιος όμως κατόρθωσε να εντοπίσει κάποιο χειρόγραφο ή έκδοση του *Χειμωνιάτικου Παραμυθιού*, βλ. *ό.π.*, σ. 39-40. Για τον Ντίγκελ-στεντ και τη διασκευή του βλ. Williams, *Shakespeare on the German Stage*, σ. 159-163.

¹⁶ *Εστία*, 25 Σεπτεμβρίου 1903.

¹⁷ Για τις ανάγκες της εργασίας χρησιμοποιώ τη μετάφραση του Βασίλη Ρώτα: Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Το Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, μετ. Βασίλη Ρώτα, Επικαιρότητα, Αθήνα ³1992: Πράξη Β', σκηνή γ', Πράξη Γ', σκηνή α'.

¹⁸ *Ακρόπολις*, 26 Νοεμβρίου 1903· *Εστία*, 17 Ιουλίου, 13 Σεπτεμβρίου 1903.

¹⁹ Στη σκηνή του Βασιλικού, ο Χρόνος παριστάνονταν από έναν ασπρομάλλι γέροντα με μεγάλα φτερά, καθισμένο πάνω σε μια μεγάλη υδρόγειο σφαίρα. Βλ. *Ακρόπολις*, 26 Νοεμβρίου 1903· *Καιροί*, 14 Οκτωβρίου, 24 Νοεμβρίου 1903.

²⁰ *Ακρόπολις*, 26 Νοεμβρίου 1903· *Εστία*, 17 Ιουλίου 1903.

στικής Ιλλυρίας στη *Δωδέκατη Νύχτα* ή την έμπνευση του Σαίξπηρ από τους *Μεναίχμους* του Πλάτου.²¹ Στο *Ημέρωμα της Στρογγύλας*, που από μόνο του αποτελεί ένα όνειρο για τον ήρωα του προλόγου Κρίστοφερ Σλάυ, τα κοστούμια της Ιταλικής Αναγέννησης έκαναν το έργο του Σαίξπηρ να «ομοιάζει πολύ με παραμύθι». ²² Ενώ η σκηνή των τριών κουτιών στον *Έμπορο της Βενετίας* καθώς και η λίβρα της σάρκας που ζητά ο τοκογλύφος Σάυλωκ από τον Αντώνιο, εύκολα παραπέμπουν νοηματικά στο χώρο της παραβολής και των συμβολισμού.²³ Όλα έργα θεαματικά, ανεβασμένα με τρόπο φαντασμαγορικό, με τρόπο που να μεταφέρουν το θεατή από τον κόσμο της πραγματικότητας στο χώρο του φανταστικού.

Όλα τα παραπάνω δεν θα πρέπει να τα δει κανείς έξω από το ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο που λαμβάνουν χώρα. Η ανακάλυψη των κωμωδιών του Σαίξπηρ λίγο μετά το γύρισμα του αιώνα και η επιλογή των έργων εκείνων που απευθείας συνδέονται με τον κόσμο του υπερφυσικού, με τον κόσμο των προλήψεων και των δεισιδαιμονιών, με τον εξωφυσικό κόσμο της μη εμπειρικής πραγματικότητας, και η παράλληλη σχέση κάποιων από τα έργα αυτά με την αρχαία Ελλάδα, δεν αποτελούν τυχαίο απότοκο του καιρού και του τόπου. Ένας από τους λόγους που οι συγκεκριμένες κωμωδίες του Σαίξπηρ έρχονται στην επιφάνεια την παρούσα στιγμή σχετίζεται με τις ίδιες τάσεις αναβίωσης του Σαίξπηρ στην Ευρώπη, και κυρίως στην Αγγλία, στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα και στις αρχές του εικοστού. Είναι η περίοδος που οι ίδιες αντιρρολιστικές κωμωδίες του Άγγλου αναγεννησιακού ποιητή μετατρέπονται σε πεδίο σκηνικών πειραματισμών από σκηνοθέτες όπως ο Χέρμπερτ Μπήρμπομ Τρη, ο Ουίλλιαμ Πόελ και ο Χάρλι Γκράνβιλ Μπάρεκ, ανανεώνοντας το φάσμα της σκηνοθετικής και

²¹ Το έργο μεταφράστηκε από τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο, λίγους μόλις μήνες πριν την παράστασή του, την Πρωτοχρονιά του 1904 (βλ. Παράρτημα στο τέλος της εργασίας). Η μετάφραση δεν έχει εκδοθεί, σώζεται όμως χειρόγραφο της στο Ε.Λ.Ι.Α., Αρχείο Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, Φάκελος 3.4. Στο εξώφυλλο του χειρογράφου: Will. Shakespeare, *Η δωδέκατη Νύχτα ή Ό,τι θέλετε*, κωμωδία εις πράξεις πέντε (7 Αυγούστου-8 Σεπτεμβρίου 1903). Για το θεατρικό μεταφραστικό έργο του Κ. Χατζόπουλου βλ. την εργασία της Έρης Σταυροπούλου, «Για τις θεατρικές μεταφράσεις του Κώστα Χατζόπουλου», Ιωσήφ Βιβλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούγκερ*, Ergo, Αθήνα 2007, σ. 1183-1193.

²² *Εστία*, 9 Ιανουαρίου 1905. Το έργο παίχτηκε το Γενάρη του 1905 στη μετάφραση του Νικόλαου Ποριώτη Σαίξπηρ, *Το ημέρωμα της στρογγύλας*, κωμωδία, μετ. Ν. Ποριώτης, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα χ.χ. [1938;]. Απόσπασμα της κωμωδίας, με διαφορές από την μεταγενέστερη έκδοση του Γκοβόστη, δημοσιεύεται στην εφη-

μερίδα *Άστρ*, 11 Ιανουαρίου 1905. Το έργο παραστάθηκε χωρίς τη σκηνή της Επαγωγής. Στην «Εισαγωγή» της έκδοσης ο Ποριώτης αναφέρει: «Για τη θεατρική μας ιστορία πρέπει ακόμα να σημειωθεί πως το “*Ημέρωμα της Στρογγύλας* [sic]” έχει παρασταθεί ελληνικά χωρίς την Επαγωγή, το χειμώνα του 1905 στο τότε “*Βασιλικό Θέατρο των Αθηνών*”, και με την ίδια, διορθωμένη όμως μετάφραση, ολόκληρο πια, το καλοκαίρι του 1937 στο θέατρο της Κατερίνας Ανδρεάδη, με σκηνική διδασκαλία από την ίδια την πρωταγωνίστρια, και με ωραία επιτυχία. Αρχή του 1938». Βλ. *ό.π.*, σ. 7. Για τον Ποριώτη βλ. Ασάνα Ελευθερίου, *Ο Νικόλαος Ποριώτης μεταφραστής: τα γλωσσικά και ιδεολογικά όρια στις θεατρικές μεταφράσεις τον Όσκαρ Ονάλντ (1901-1917)*, μεταπτ. διπλωμ. εργασία, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2012.

²³ Είναι η πρώτη φορά που ο *Έμπορος της Βενετίας* παίζεται ολόκληρος, καθώς ως τώρα, παιζόταν με κομμένη την πέμπτη πράξη, η οποία προφανώς δεν εξυπηρετούσε ιδιαίτερα την ανάδειξη του πρωταγωνιστικού ρόλου στο

σκηνογραφικής καινοτομίας, από τον εικονογραφικό ρεαλισμό ή τον ακραίο νατουραλισμό και την ιστοριοδιφική, «αρχαϊστική» απεικόνιση και μεταφορά της δράσης στα χρόνια της ελισαβετιανής εποχής, μέχρι την υπαινικτική και αφαιρετική προσέγγιση της αναπαράστασης στο πλαίσιο του αντιρρεαλιστικού κινήματος του συμβολισμού.²⁴ Οι κωμωδίες του Σαίξπηρ που επιλέγονται την εποχή αυτή από το Βασιλικό Θέατρο, είναι τα ίδια έργα που επανειλημμένως παίζονται στις ευρωπαϊκές σκηνές, στο πλαίσιο των παραμέτρων που έχει δημιουργήσει το συμβολιστικό κίνημα στο επίπεδο της δραματουργίας.²⁵ Ας μην ξεχνάμε ότι ήδη από το 1901 έχει γράψει ο Στρίντμπεργκ το φανταστικό *Ονειρώδραμά* του μετά την ινφέρνο περίοδό του, ενώ ο ρεαλιστής Ιμπσεν, όπως και ο Χάουπμαν ή ο Τσέχωφ έχουν ήδη μοιράσει τις καλλιτεχνικές τους δημιουργικές δυνάμεις ανάμεσα στο ρεαλισμό και το συμβολισμό. Ήδη από την τελευταία δεκαετία του δέκατου ένατου αιώνα, ως αντίδραση στην καλλιτεχνική ισοπέδωση του νατουραλισμού του Ζολά και στις ιδεολογικές συμβάσεις της κυρίαρχης αστικής τάξης, έχει αναδειχθεί το ποιητικό ιδεαλιστικό θέατρο του συμβολισμού, με συγγραφείς όπως ο Μαίτερλινκ, ο Ντ' Αννούντσιο, ο Βέντεκιντ ή ο Χόφμανσταλ, ποιητές που δεν περνούν απαρατήρητοι στο γύρισμα του αιώνα και στα εδάφη της ελληνικής επικράτειας.²⁶

Η παρουσία λοιπόν του Σαίξπηρ την περίοδο αυτή στο Βασιλικό Θέατρο και κυρίως οι αντιρρεαλιστικές του κωμωδίες, οι κωμωδίες του ονείρου, της φαντασίας και του παραμυθιού, συνίσταται σε πέντε κυρίως παραμέτρους: η πρώτη αφορά την «ιδιόμορφη» δεξίωση του συμβολιστικού κινήματος στην Ελλάδα και την τοποθέτηση των κωμωδιών αυτών στο πλαίσιο της ανάπτυξης της αντιρρεαλιστικής τάσης στο ελληνικό θέατρο.²⁷ Η δεύτερη, αφορά το ιστορικό και ιδεολογικό

πλαίσιο του συστήματος του βενετισμού, της επαγγελματικής σκηνής του 19ου αιώνα. Βλ. εφ. *Αθήναι, Αστν, Καυροί, Εστία*, 10 Μαρτίου 1906. Ανέβηκε στη μετάφραση του Δημήτριου Βικέλα. Έκδοση μετάφρασης: *Ο έμπορος της Βενετίας*, Άλκης Αγγέλου (φιλολογ. επιμ.), *Δημητρίου Βικέλα, Άπαντα*, τόμ. 4: *Μεταφράσεις Σαίξπηρ Β'*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 1997, σ. 278-381.

²⁴ Για το ευρωπαϊκό κίνημα του συμβολισμού, βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice 2, Symbolism, Surrealism and the Absurd*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, σ. 1-51. Για τις σταδιακές μεταβολές στην πρόσληψη και στη σκηνοθετική προσέγγιση του Σαίξπηρ στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, και στη μετάβαση της σκηνικής του αναπαράστασης από τον εικονογραφικό ρεαλισμό στην ιδεαλιστική αφαιρετικότητα του συμβολισμού, διαφωτιστική είναι η μονογραφία του ίδιου συγγραφέα, *The Shakespeare Revolution*.

Criticism and Performance in the Twentieth Century, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York-Melbourne 1977, κυρίως σ. 11-138.

²⁵ Styan, *The Shakespeare Revolution*.

²⁶ Αντώνης Γλυτζουρούς, «Ο Μωρίς Μαίτερλινκ και οι απόψεις του Κωστή Παλαμά για το θέατρο», *Αριάννη* 9 (2003), σ. 189-201· Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας της Πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο. Το παράδειγμα των Βρικολάκων», Αντώνης Γλυτζουρούς – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 629-639.

²⁷ Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 632-637· Μαυροπούλου, *Οι παραστάσεις του Σαίξπηρ και οι κοινωνικές και εθνικές ζυμώσεις στην Ελλάδα*, σ. 37.

πλαίσιο της ανάπτυξης της ελληνικής δραματουργίας την εποχή αυτή, που θέτει τη χρήση της λαϊκής προφορικής παράδοσης, των δημοτικών τραγουδιών, των παραμυθιών και των μεταφυσικών συμβολικών στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού στο κέντρο του ενδιαφέροντός της.²⁸ Η τρίτη συνίσταται στη σχέση κάποιων από τις κωμωδίες του Σαίξπηρ με την αδιαμφισβήτητη ιθαγενή κληρονομιά της ελληνικής αρχαιότητας και η τέταρτη, με τους σκηνοθετικούς πειραματισμούς του Θωμά Οικονόμου κατά τα πρότυπα είτε του εικονογραφικού ρεαλισμού του θιάσου του Σαξ Μάινινγκεν στον οποίο είχε θητεύσει πριν την κάθοδό του στη νότια βαλκανική χερσόνησο, είτε στους απόηχους των σκηνοθετικών δοκιμών του Ιντιπέντεντ Θιάτερο ή της Ινκορπορέιτιντ Στέιτζ Σοσάιτι στην Αγγλία.²⁹ Τέλος, στο πλαίσιο αυτών των πειραματισμών, οι κωμωδίες του Σαίξπηρ, όπως και στην Ευρώπη, γίνονται και εδώ ένα εργαλείο καταπολέμησης του εγχώριου βεντετισμού, που έτεινε να γιγαντώνεται στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, κυρίως με τις ευκαιρίες που έδινε στους ντόπιους πρωταγωνιστές, το είδος της ιστορικής τραγωδίας.³⁰

Η εποχή της υποδοχής των κωμωδιών του Σαίξπηρ στο Βασιλικό Θέατρο και κατ' επέκταση στην ελληνική σκηνή συνδέεται άμεσα, όπως είπαμε, με τις προσπάθειες αφομοίωσης του ευρωπαϊκού συμβολιστικού κινήματος στο γύρισμα του αιώνα. Όπως είναι γνωστό, ο ευρωπαϊκός συμβολισμός γεννήθηκε από την ανάγκη αντίδρασης των ευρωπαίων πρωτοπόρων καλλιτεχνών ενάντια στην ισοπεδωτική και σαρωτική κυριαρχία και επιβολή της επιστημονικής αλήθειας στην τέχνη της βιομηχανικής εποχής αλλά και ως ανάγκη αμφισβήτησης και επαναπροσδιορισμού, πνευματικής διεξόδου και ρήξης με τις αξίες της παρακμασμένης αστικής τάξης της εξελιγμένης βιομηχανικής Ευρώπης, έναν σχεδόν αιώνα μετά τις κατακτήσεις της Γαλλικής Επανάστασης. Σίγουρα όμως, οι αρχές του

²⁸ Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 636. Βλ. ακόμα του ίδιου, το κεφάλαιο «Κάποιες ατελέσφορες πρωτοποριακές ανησυχίες», στον 2/1 τόμο του βιβλίου του *Από τον Νέιλον μέχρι τον Δουνάβεως*, σ. 103-121, κυρίως 112-121. Σχετικά με το παραμυθόδραμα και τη χρήση του λαϊκού πολιτισμού στη δραματουργία γενικότερα βλ. Κυριακή Πετράκου, «Το παραμυθόδραμα στο νεοελληνικό θέατρο: από την εμφάνισή του έως τις σύγχρονες εκδοχές του», *Παράβασις* 11 (2013), σ. 169-187. Επίσης, Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Η απαγωγή της Καρυάτιδας από τον Έλγιν και η μεταμόρφωσή της στη δραματουργία της μπελ επόν», *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 99-119· Αντώνης Γλυτζουρής, «Τα μερεμέτια του *Πρωτομάστορα*», *Αριάδνη* 10 (2008), σ. 167-168. Τέλος, Βάλτερ Πούχνερ, «Η παραλογή και το δράμα», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Παϊρίδης, Αθήνα 1992, σ. 307-330, αλλά και την πρόσφατη συγκεντρωτική έκδοση μελετών του γύρω από το θέμα, με τον τίτλο *Εφαρμοσμένη*

Λαογραφία. Ο λαϊκός πολιτισμός σε επιστήμες και τέχνες, Αρμός, Αθήνα 2014.

²⁹ Για τον Οικονόμου βλ. τις εργασίες του Γλυτζουρή που αναφέρθηκαν πιο πάνω (σημ. 7). Για τη σύνδεση του Βασιλικού θεάτρου και των σκηνοθεσιών του Οικονόμου με τις πρωτοποριακές σκηνές της Ευρώπης, βλ. και το άρθρο του Α. Ανδρεάδη, με τίτλο «Φιλολογική Επιφυλλίς. Το Βασιλικόν Θέατρον», που δημοσιεύεται σε δύο συνέχειες στην εφημερίδα *Εστία*, στις 14 και 15 Νοεμβρίου 1905.

³⁰ Βλ. το άρθρο της Ελίζας-Άννας Δελβερούδη, «Βεντετισμός, ή "έργα με θέση": η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα», *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων, αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 219-242. Αλλά και την πρόσφατα εκδομένη διδακτορική διατριβή της Αλεξίας Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Ηρόδοτος, Αθήνα

συμβολιστικού κινήματος της Ευρώπης δεν θα μπορούσαν να δικαιολογηθούν ή να αντιστοιχιστούν ιστορικά με τις ιδεολογικές, κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες του ελληνικού κράτους. Τα κύρια χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού συμβολισμού, όπως ο Υποκειμενισμός, η Πνευματικότητα και ο Μυστικισμός, η βαρύτητα στην αξία των μυστηριωδών εσωτερικών και εξωτερικών δυνάμεων για την ανάδειξη της υψηλής ποιητικής αλήθειας, η αναπαράσταση και αποκάλυψη του βαθύτερου νοήματος της ανθρώπινης ύπαρξης μέσω των συμβόλων και των θρύλων, των μύθων και των συναισθημάτων, των παραμυθιών και των λαϊκών παραδόσεων, η αναζήτηση του μεταφυσικού και του υπερβατικού στοιχείου, η πέρα από τα όρια της αντικειμενικής πραγματικότητας και παρατήρησης αλήθεια, με αποκλειστικό στόχο τον υποκειμενισμό της ανθρώπινης υπόστασης, δεν θα μπορούσαν να βρουν εύφορο χώμα στο ελληνικό έδαφος παρά μόνο λόγω ιστορικών συγκυριών. Εξάλλου, το σημαντικότερο από τα ζητήματα που ακόμα και στις αρχές του αιώνα είχαν να διαπραγματευτούν οι κάτοικοι του ελληνικού κράτους, ήταν η έννοια του έθνους και κυρίως η συνέχιση των αγώνων για τη συγκρότηση της εθνικής τους ταυτότητας, στο τόσο πρόσφατα απελευθερωμένο από την οθωμανική κυριαρχία ελληνικό κράτος.³¹ Ένα από τα σημαντικότερα λοιπόν στοιχεία του ευρωπαϊκού συμβολισμού, ο Υποκειμενισμός, θα καταρρίπτονταν ολοκληρωτικά μπροστά στην αναζήτηση της συλλογικής μνήμης και της ανεύρεσης των ιδιαίτερων εκείνων χαρακτηριστικών που οικοδομούν την ιδιοπροσωπία του ελληνικού έθνους.

Ωστόσο, ο ευρωπαϊκός συμβολισμός συμπίπτει με κάποιες σημαντικές ιδεολογικές και ιστορικές συνιστώσες που κυριαρχούν στην ελληνική πραγματικότητα την εποχή αυτή. Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, κύριο μέλημα της προαστικής ελληνικής κοινωνίας ήταν η συγκρότηση της εθνικής της ταυτότητας, ένα αίτημα εγκαταστημένο στην καρδιά του ευρωπαϊκού ρομαντισμού από την εποχή του Χέρντερ, με την αναζήτηση των εθνικών ριζών, που έμελλε να βρει την πραγμάτωσή του στα συμφραζόμενα της ελληνικής κοινωνίας περίπου έναν αιώνα αργότερα. Ο «ιδιόμορφος» ελληνικός ρομαντισμός, θα ξεκινούσε να εξερευνά τις ρίζες του στη βάση της ιστορικής συνέχειας του έθνους, όπως αυτή είχε διατυπωθεί από τον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο ήδη από τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα, στο εθνικιστικό ρομαντικό τρίπτυχο της ελληνικής εθνικής συνοχής, που περιλάμβανε την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας των Ελλήνων, στην αδιαμφισβήτητη αρχαιοελληνική κληρονομιά, στο μεσαιωνικό Βυζάντιο και τέλος στο νεότερο ελληνισμό, με την ταυτόχρονη ανακάλυψη των ριζών του έθνους στις πηγές της λαϊκής του παράδοσης.³² Τα δύο πρώτα στοιχεία, όσον

2014. Επίσης, Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμος 2/1, το κεφάλαιο «Από τους οικογενειακούς θιάσους στη βεντετοκρατία», σ. 125-143.

³¹ Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, 2/1, σ. 121.

³² Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος

χαρακτήρας του Ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο», Κωνσταντίνος Γεωργακάκης (επιμ.), *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού συνεδρίου: Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό: Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, 18-21 Απριλίου 2002,

αφορά το θέατρο, είχαν βρει την πραγμάτωσή τους στη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα κυρίως μέσα από το είδος του ιστορικού δράματος, ενός πεδίου που σε ένα μεγάλο βαθμό εκμεταλλεύτηκε την αρχαία ελληνική ιστορία και μυθολογία καθώς και την βυζαντινή αλλά και τη νεότερη ιστορία, για την ανάπτυξη της εθνικής δραματουργίας. Έμενε όμως η εκμετάλλευση της λαϊκής παράδοσης, η οποία δεν είχε αναπτυχθεί ακόμα σε δραματουργικό επίπεδο και η οποία επρόκειτο να συμπέσει ιστορικά με το κίνημα του ευρωπαϊκού συμβολισμού, το οποίο, όπως αναφέραμε νωρίτερα, στο πλαίσιο της ανάπτυξης του μυστικισμού και της ποιητικότητας, έθεσε στο επίκεντρό του τη χρήση των ανορθολογικών στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού, των παραμυθιών και των θρύλων, των ονείρων και των δεισιδαιμονιών, του υπερβατικού κόσμου της φαντασίας και των συμβόλων.³³ Την ίδια περίπου εποχή που ο Στεφάν Μαλαρμέ, αντιδρώντας στον άκρατο νατουραλισμό του Ζολά, έγραφε στη Γαλλία το αντιρρεαλιστικό μανιφέστο του συμβολισμού, στο βαλκανικό ελληνικό κράτος, ο Γιάννης Ψυχάρης συνέτασσε και εξέδιδε στα 1888 το εγχώριο «ρομαντικό» μανιφέστο του με τον τίτλο *Το ταξίδι μου*, το οποίο συμπύκνωνε και εκπροσωπούσε την ιδεολογία του κινήματος του δημοτικισμού της προοδευτικής γενιάς του 1880 και εντεύθεν.

Οι ονειρικές ή παραμυθιακές κωμωδίες του Σαίξπηρ εντάσσονται και ερμηνεύονται στην τάση που άρχισε να αναπτύσσεται στο ελληνικό θέατρο κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του δέκατου ένατου αιώνα, και κυρίως από τη δεκαετία του 1890, με την άντληση στοιχείων από την εθνική παρακαταθήκη της λαϊκής παράδοσης και τη δραματοποίηση δημοτικών τραγουδιών, μύθων και παραλογών ή την ένταξη θρύλων και προλήψεων στη δραματουργία της εποχής. Η σύμπτωση τη συγκεκριμένη στιγμή, της χρήσης της λαϊκής παράδοσης από τους έλληνες δραματουργούς καθώς και η χρήση του υλικού του λαϊκού πολιτισμού από τους ευρωπαίους συμβολιστές, δεν σημαίνει ταυτόχρονα και σύμπτωση ως προς τους στόχους και την αιτιολογία της εκμετάλλευσης των παραπάνω στοιχείων.³⁴ Ας μην ξεχνάμε ότι αστική τάξη σε ολοκληρωμένη μορφή δεν υπήρχε ακόμα στο ελληνικό κράτος, η βιομηχανική επανάσταση των κρατών της γηραιάς Ευρώπης δεν είχε κατακτήσει ως τώρα το νότιο τμήμα της βαλκανικής χερσονήσου στα ανατολικά της Μεσογείου, και σίγουρα, το ριζοσπαστικό και ανατρεπτικό κίνημα του νατουραλισμού που έθρεψε τον συμβολισμό, είναι αμφίβολο αν εμφανίστηκε ποτέ στα γεωγραφικά όρια των ελληνικών συνόρων.³⁵

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Ergo, Αθήνα 2004, σ. 59-68.

³³ Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας της Πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο», σ. 635-637.

³⁴ Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 636.

³⁵ Αντώνης Γλυτζουριός, «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο», Νικηφόρος Παπανδρέου – Έφη Βαφειάδη (επιμ.), *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες*

στον Δημήτρη Σπάθη. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ. 266· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, 2/1, σ. 117-120· Βάλτερ Πούχνερ, «Ο “ορθόδοξος” νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Το ιστορικό μιας απουσίας», Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού – Βίκυ Πάτσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διασπάσεις – μετασχηματισμοί – Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 249-273.

Ωστόσο η συστηματική χρήση των στοιχείων της λαϊκής παράδοσης στην ελληνική δραματουργία της μπελ επόκ, από τα τελευταία χρόνια του δέκατου ένατου αιώνα έως και τις δύο πρώτες δεκαετίες του εικοστού, είναι αυτή που θα ανανεώσει κατά κύριο λόγο τις τάσεις της ελληνικής δραματουργίας, εμπλουτίζοντας την με την συγγραφή και την παράσταση συμβολικών έργων, παραμυθοδραμάτων και ονειροδραμάτων, έργων που στον κεντρικό τους πυρήνα εισάγουν και χρησιμοποιούν στοιχεία από τους ανεξάντλητους θησαυρούς του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού, από τον κόσμο των παραμυθιών, των ονείρων, των δημοτικών τραγουδιών, των διαμέσου των αιώνων λαϊκών θρύλων και παραλογών.³⁶ Τα ονειρικά και φανταστικά έργα του Σαίξπηρ, ο κόσμος των ξωτικών και των πνευμάτων, ο κόσμος της μαγείας και του παραμυθιού, των θρύλων και των υπερφυσικών στοιχείων της νύχτας, θα δέσουν αρμονικά με την τάση του ελληνικού δραματολογίου για την αναζήτηση των εθνικών ριζών στην λαϊκή παράδοση. Η τάση αυτή ξεκινά πιο συστηματικά ύστερα από την επίσημη έναρξη του μοντερνισμού στο ελληνικό θέατρο με την παράσταση των μισο-συμβολιστικών *Βρικολάκων* του Ερρίκου Ίμπσεν το 1894, ύστερα από την οποία την ίδια ακριβώς χρονιά, ο Αργύρης Εφταλιώτης θα παρουσιάσει τον δικό του *Βουρκόλακα*, που θα τον έχει εμπνευστεί από την παραλογή *Του νεκρού αδελφού*, εγκαινιάζοντας μια συλλογική στροφή των εγχώριων συγγραφέων προς την εκμετάλλευση του υλικού που προσφέρουν τα λαϊκά παραμύθια και τα δημοτικά τραγούδια, στο χώρο της δραματουργίας.³⁷ Η παραλογή του νεκρού αδελφού, θα εμπνεύσει –όχι όμως με τον ίδιο αναλυτικό ηθογραφισμό του Εφταλιώτη– και τον Φώτο Πολίτη, στο πρώτο του ίσως θεατρικό έργο, τον μάλλον πιο ατμοσφαιρικό και με την συναισθηματική αγωνία του εξπρεσιονισμού *Βουρκόλακα*, γραμμένο το 1908.³⁸ Ενώ ο θρύλος του γεφυριού της Άρτας θα εμπνεύσει συγγραφείς με διαφορετικούς στόχους, όπως ο Ηλίας Βουτιερίδης (*Το γιοφύρι της Άρτας*, 1905) και ο Νίκος Καζαντζάκης (*Πρωτομάστορας*, 1909).³⁹ Από την άλλη μεριά ο μαγικός κόσμος του παραμυθιού, των νεράιδων και των μαγισσών, θα γίνει αντικείμενο στα έργα του Γιάννη Καμπύση (*Το δαχτυλίδι της μάνας*, *Αρήγιανος*, *Ανατολή*), του Ιωάννη Πολέμη (*Το μαγεμένο ποτήρι*, *Μια φορά κι έναν καιρό*, *Ο Βασιλιάς Ανήλιαγος*, *Η νύχτα της πρωτομαγιάς*, *Το όνειρον*) ή τέλος, στο περισσότερο ίσως

³⁶ Χατζηπανταζής, *ό.π.*

³⁷ Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας της Πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο», σ. 635-636. Επίσης, ο ίδιος, «Το θεατρικό 1894 στο σταυροδρόμι του χθες με το αύριο», «*Εν έτει...*» 1936, 1894, 1940, Εταιρεία Σπουδών, Αθήνα 2009, σ. 130-136.

³⁸ Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας της Πρωτοπορίας», σ. 635-636· Βάλτερ Πούχνερ, «Η παραλογή του Νεκρού Αδελφού και ο *Βουρκόλακας* του Φώτου Πολίτη (1908)», *Εφαρμοσμένη Λαογραφία. Ο λαϊκός πολιτισμός σε επιστήμες και τέχνες*, Αρμός, Αθήνα 2014, σ.

417-442. Ο *Βουρκόλακας* του Αργύρη Εφταλιώτη δημοσιεύεται στο περιοδικό *Εστία*, σε τρεις συνέχειες: 20 Νοεμβρίου, 4 και 18 Δεκεμβρίου 1894, τεύχη 28-30, σ. 436-443, 449-456, 469-473 αντίστοιχα. Ο *Βουρκόλακας* του Φώτου Πολίτη δημοσιεύεται από την Κυριακή Πετράκου, «Το πρώτο (;) θεατρικό έργο του Φώτου Πολίτη», *Παράβασις* 3 (2000), σ. 224-256.

³⁹ Πούχνερ, «Το “Γεφύρι της Άρτας” στη βαλκανική δραματουργία», σ. 389-415· Γλυτζουρή, «Τα μερεμέτια του *Πρωτομάστορα*», σ. 167-180· Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας της Πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο», σ. 636.

σχετικό με τον φανταστικό κόσμο του Σαίξπηρ έργο του Σωτήρη Σκίπη, *Ο γύρος των Ωρών* (ονειρόδραμα, 1902-1903).⁴⁰ Το τελευταίο, εμπνευσμένο αποκλειστικά από τον κόσμο των νεράιδων και των ξωτικών, από τα πλάσματα της νύχτας και χωρίς καμία ανθρωπίνη υπόσταση στο εσωτερικό του, κινείται στον άυλο κόσμο του εξωπραγματικού και του υπερφυσικού, στην προσπάθεια σύζευξης της κόρης του Ήλιου με τη νύχτα (Έσπερος). Οι Καλλικάντζαροι, οι Βερβελούδες, οι Μαντρακούκοι και τα Πάγανα, με λίγα λόγια ο κόσμος των στοιχείων και των πλασμάτων της νύχτας, συνοδευόμενος από «ζίλια, ντέφια, φλογέρες, σουραύλια και τσαφάρια» πλαισιώνουν τον ονειρικό κόσμο του έργου, συνδέοντάς το άμεσα και αποκλειστικά με τον φανταστικό κόσμο του *Ονειρού θερινής νυκτός* του Σαίξπηρ και με το κίνημα του ευρωπαϊκού συμβολισμού.⁴¹ Ο Σκίπης θα απομονώσει τον φανταστικό κόσμο των ξωτικών του Σαίξπηρ και θα τον επεκτείνει στο ονειρόδραμά του, σε ένα απόλυτα άυλο σύμπαν, υιοθετώντας την άποψη ότι δεν μπορεί να παιχτεί από ηθοποιούς παρά μόνο από Νευρόσπαστα «μέσα από έναν φωτισμένον μπερντέν».⁴² Ο Σκίπης θα συμπυκνώσει στο έργο του τα ζητούμενα του συμβολισμού των Μάτερλινκ και Μαλαρμέ: την αμφισβήτηση του κόσμου της επιστήμης και της παρατήρησης, προτρέποντας στο χώρο της αίσθησης και της αισθαντικότητας.⁴³ Όμως, δεν θα παραλείψει να εντάξει στη θεωρία του τη σύγχρονη έννοια του «νατσιοναλισμού»: η Ελλάδα θα πρέπει να βρίσκεται στο έργο του κάθε ποιητή και αυτό μπορεί να συμβεί με τη χρήση των στοιχείων της λαϊκής παράδοσης, του λαϊκού, συλλογικού ποιητικού φαντασιακού.⁴⁴ «Ο ποιητής και σήμερα οφείλει να κλείσει την Ελλάδα μέσα του», θα αναφέρει στον πρόλόγό του. «Διαμελισμένος ο Ελληνισμός όπως είνε, ας συνενωθή σφικτά και με τέτοιο τρόπον μέσα εις μίαν δυνατήν φαντασίαν γερής διανοίας κι' υπάρχει βεβαιότης, αυτή η συνένωσις ν' ακολουθήση αργά και με τον καιρόν, αλλά πά-

Το *Γιοφύρι της Άρτας* του Βουτιεριδίδη, δημοσιεύεται στο περιοδικό *Νουμάς*, Μάιος-Ιούνιος 1905. Ο *Πρωτομάστορας* του Καζαντζάκη, στο περιοδικό *Παναθήναια*, έτος Ι, στα τεύχη 233-234, 15-30 Ιουνίου 1910, σ. 131-144. Βλ. ακόμα για τον *Πρωτομάστορα*, Αντώνης Γλυτζουρής, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του εικοστού αιώνα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, *passim*.

⁴⁰ Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας της Πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο», σ. 636. Τα έργα του Καμπύση, *Το Δαχτυλίδι της μάνας* και ο *Αρήγιανος* δημοσιεύτηκαν πρώτη φορά το 1898 και το 1911 (το δεύτερο μετά το θάνατο του συγγραφέα στο *Νουμά*) αντίστοιχα. Το *Δαχτυλίδι της μάνας* το 1912 (Μάιος-Σεπτέμβριος) στο *Νουμά*, ενώ η *Ανατολή* εκδόθηκε το 1901. Το *μαγεμμένο ποτήρι* του Ιωάννη Πολέμη, δημοσιεύ-

τηκε στην εφημερίδα *Αθήνα* σε συνέχειες, από τις 11 Μαρτίου 1904-24 Μαρτίου 1904. *Η νύχτα της Πρωτομαγιάς* στο περιοδικό *Σεράπιον* της Αλεξάνδρειας, Μάιος-Ιούλιος 1909. Ο βασιλιάς *Ανήλιαγος* εκδόθηκε το 1910 από το τυπογραφείο της Εστίας. Το τελευταίο διατίθεται από την Ανέμη, την ψηφιακή βάση της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κρήτης: http://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/9/e/6/metadata-42800030.tkl&do=319483_W_UOC.pdf&lang=el&pageno=1&pagestart=1&width=728&height=516&maxpage=48. Τέλος, του Σωτήρη Σκίπη, *Ο γύρος των ωρών*, κωμωδία, δημοσιεύεται στο περιοδικό *Ακρίτας*, έτος Β', τόμ. 3 (1905), σ. 237-265, αλλά και σε αυτόνομη έκδοση την ίδια χρονιά από τις εκδόσεις του ίδιου περιοδικού.

⁴¹ Βλ. την αυτόνομη έκδοση του έργου, *ό.π.*, σ. 34.

⁴² Βλ. τον πρόλογο του Σκίπη, *ό.π.*, σ. 12.

⁴³ *Ό.π.*, σ. 15-16.

⁴⁴ *Ό.π.*, σ. 17.

ντοτε ασφαλώς και εις την πραγματικότητα». ⁴⁵ Μια φανταστική συνένωση, προσωποποιημένη στην «κωμωδία» του με τα σύμβολα της Ηλιογέννητης και του Έσπερου, του φωτός και του σκότους. Η διαμελισμένη Ελλάδα που θα ενωθεί αρχικά στη φαντασία αλλά αργά-αργά θα γίνει πραγματικότητα το όραμα της Μεγάλης Ιδέας.

Για να μην απομακρυνθούμε όμως περισσότερο από το ζήτημα της παρουσίας των κωμωδιών του Σαίξπηρ την εποχή αυτή, θα πρέπει να πούμε ότι οι στόχοι των πρωτεργατών του Βασιλικού Θεάτρου, που συμπυκνώνονται στα πρόσωπα των Θωμά Οικονόμου και Στέφανου Στεφάνου, δεν απομακρύνονται από το ιδανικό του εθνικιστικού οράματος της Μεγάλης Ιδέας και της συγκρότησης της εθνικής ταυτότητας. Ο Σαίξπηρ, που όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, επιλέγεται και με βάση τη σχέση του με την αρχαία Ελλάδα και την αναπαραγωγή της στα έργα του, αποτελεί τον ιδανικό εκπρόσωπο για τη σύνδεση και σύζευξη του σύγχρονου κινήματος του ευρωπαϊκού συμβολισμού με την ελληνική λαϊκή παράδοση. Στο *Όνειρο θερινής νυκτός* η στόχευση αυτή γίνεται εμφανής στο πρόσωπο του Πούκ ή αλλιώς Μώμου, όπως μεταφέρεται το δαιμόνιο αυτό πνεύμα στην ελληνική σκηνή στο «ονειρόδραμα» του Σαίξπηρ. Ο Πουκ, θα αναφέρει ο Στεφάνου σε συνέντευξή του, είναι ο γελωτοποιός των μεσαιωνικών αυλών. «Επί το ελληνικότερον» είναι ο Μώμος, ο ανατροπέας της τύχης των ανθρώπων. «Ο Πουκ-Μώμος είναι ο ήρωας των δημοτικών τραγωδιών [sic] της εποχής του Σαίξπηρ. Όλοι οι θρύλοι τον αναφέρουν και η δημοτική Μούσα εξυμνεί τα κατορθώματά του. Είναι εκείνη που λέγομεν ημείς: Στοιχειό». ⁴⁶ Ενώ το *Όνειρο* δεν μοιάζει με τον *Άμλετ* και τον *Μάκβεθ*: «τας φοβεράς εικόνας των δραμάτων εκείνων αντικαθιστά εδώ [ενν. ο Σαίξπηρ] με τον μυθολογικόν κόσμον των Νεράιδων και των Πνευμάτων, με όλον τον ασύλληπτον χορόν των συμβόλων της υπερβορείου ποιήσεως...», θα πει ξανά ο προσωρινός γενικός γραμματέας του Βασιλικού, Στέφανος Στεφάνου. ⁴⁷

Ο Σαίξπηρ λοιπόν θα ενταχθεί στην γενικότερη προσπάθεια ανανέωσης του δραματολογίου την εποχή αυτή, με την χρήση του λαϊκού πολιτισμού. Θα εντα-

⁴⁵ *Ο.π.*, σ. 17.

⁴⁶ *Ακρόπολις*, 21 Οκτωβρίου 1902. Τον ρόλο του Μώμου έπαιξε η ανήλικη ακόμη Μαρίκα Κοτοπούλη, η οποία ερωμίστηκε κι άλλους ρόλους αγοριών (Φλοριζέλ, *Χεμωνιάτικο παραμύθι*, Σεβαστιανός στη *Δωδεκάτην νύχτα*) των σαιξπηρικών κωμωδιών του Βασιλικού Θεάτρου, κυρίως λόγω της σωματικής της διάπλασης, αλλά και της «αρρενωπής» της φωνής, βλ. *Ακρόπολις*, 20 Σεπτεμβρίου 1903, 3 Μαΐου 1904. Η ανάληψη ανδρικών ρόλων από γυναίκες στα σαιξπηρικά έργα την εποχή αυτή, ήταν μια συνθήκη που επικρατούσε αντίστοιχα στα θέατρα της Ευρώπης. Βλ. Styan, *The Shakespeare Revolution*, σ. 25.

⁴⁷ *Ακρόπολις*, 21 Οκτωβρίου 1902. Ο Τιμ. Σταθ. της *Ακροπόλεως* (5 Ιανουαρίου 1904) από την

άλλη μεριά αδυνατεί να καταλάβει τους λόγους για τους οποίους επιλέγονται τα συγκεκριμένα έργα του Σαίξπηρ: «Ο Σαίξπηρ έγραψε τον *Άμλετον*, τον *Οθέλλο*, τον *Έμπορον της Βενετίας*, τον *Μάκβεθ*, τον *Βασιλέα Αήρ*, τον *Ρωμαίον και την Ιουλιέτταν* και τόσα άλλα έργα από τα οποία δεν ανεβιάσθη κανέν εις το Β. Θεάτρον. Πώς διάβολο λοιπόν μεταξύ τόσων έργων κατώρθωσαν να διαλέξουν το “Όνειρον” το “Παραμύθι” και την “Δωδεκάτην Νύχτα”; Να με πάρη ο διάβολος αν καταλαβαίνω το διατί. Και αν είνε άδικον να πάρη εμέ ο διάβολος ας μη παραλείψη να πάρη τους εκλέκτορας τούτων των έργων του μεγάλου ποιητού από εκείνων εις τα οποία ο κύριος Σαίξπηρ οφείλει την αθανασίαν».

χθεί στην προσπάθεια της συγκρότησης της εθνικής ταυτότητας του ελληνικού έθνους με τα στοιχεία του κόσμου της φαντασίας. Θα αποτελεί όμως ένα μόνο κομμάτι αυτής της προσπάθειας, καθώς το Βασιλικό θα ανεβάσει και σύγχρονα συμβολικά έργα την ίδια περίοδο στη σκηνή του, τόσο ξένα όσο και πρωτότυπα ελληνικά. Θα ανεβούν έργα όπως η *Βουλιαγμένη καμπάνα* του Χάουπτιμαν και η *Μόννα Βάννα* του Μαίτερλινκ, *Το μαγεμένο ποτήρι* ή το *Όνειρον* του Ιωάννη Πολέμη.⁴⁸ Ενώ κάποια από τα έργα του Μαίτερλινκ θα παιχθούν στην περιοδεία του ομώνυμου βελγικού θιάσου στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου, το 1904...⁴⁹

Όπως τα περισσότερα παραμυθοδράματα ή τα έργα της ελληνικής δραματογραφίας της εποχής αυτής που κάνουν χρήση των στοιχείων της λαϊκής παράδοσης γενικότερα, έτσι και οι περισσότερες κωμωδίες του Σαίξπηρ, αφενός μεταφράζονται σε έμμετρο δεκαπεντασύλλαβο στίχο, άλλοτε ομοιοκατάληκτο και άλλοτε ανομοιοκατάληκτο και αφετέρου κάνουν χρήση της δημοτικής. Χαρακτηριστικό επίσης της περιόδου αυτής στο Βασιλικό Θέατρο, αποτελεί το γεγονός ότι οι μεταφραστές του Σαίξπηρ προέρχονται από το κίνημα του δημοτικισμού, αντανakλώντας παράλληλα τις απόψεις και τις ιδεολογίες των δύο ανθρώπων που την εποχή αυτή βρίσκονται στο τιμόνι του μελλοντικού ναυαγίου του Βασιλικού Θεάτρου. Τόσο ο Γεώργιος Στρατήγης, όσο και ο Δημήτριος Κακλαμάνος, ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ο Νικόλαος Ποριώτης και ο Δημήτριος Βικέλας, αποτελούν χαρακτηριστικές φυσιογνωμίες της εποχής, άλλοι σε μεγαλύτερο και άλλοι σε μικρότερο βαθμό, της προσπάθειας εδραίωσης του δημοτικισμού στον ελληνικό χώρο, ακολουθώντας, κάποιοι από αυτούς, τη γλωσσική οδό που χάραξε ο Πάννης Ψυχάρης.

Ο Σαίξπηρ την εποχή αυτή εξυπηρετεί και δύο ακόμα ανάγκες, εκτός από την ανανέωση του δραματολογίου στο πλαίσιο του παραμυθοδράματος και του συμβολισμού: αφενός γίνεται όχημα ανανέωσης της σκηνογραφικής τέχνης και της σκηνικής αναπαράστασης, καθώς οι κωμωδίες του δίνουν την ευκαιρία στον Θωμά Οικονόμου να πειραματιστεί σκηνοθετικά με έργα του αντιρρεαλιστικού στρατοπέδου, όπως ακριβώς γίνεται και στην Αγγλία την ίδια εποχή, εφαρμόζοντας όμως τεχνικές του εικονογραφικού ρεαλισμού, μέθοδο που ο ίδιος έφερε προφανώς από τη θητεία του στα γερμανικά θέατρα του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα και κυρίως από το χρόνο που πέρασε στον θίασο του δούκα του Σαξ Μάινινγκεν. Αν και το οπτικό μέρος των παραστάσεων θα μπορούσε να αποτελέσει ξεχωριστό θέμα εργασίας, αξίζει να σημειωθεί ότι τα έργα του Σαίξπηρ σε συνδυασμό με το μηχανικό εξοπλισμό της σκηνής του Βασιλικού, βοηθούν στην πρόοδο και εξέλιξη των σκηνογραφικών καινοτομιών και της ενδυματολογίας στο ελληνικό θέατρο, μια και οι παραστάσεις των κωμωδιών του και κυρίως το *Όνειρο θερινής νυκτός* αποτέλεσαν ένα πρωτοφανές οπτικό και φαντασμαγορικό θέαμα, άγνωστο ως τότε στο ελληνικό θέατρο.

⁴⁸ Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον*, Παράρτημα Γ, χ.σ.

⁴⁹ Γλυτζουρής, «Ο Μωρίς Μαίτερλινκ και οι

απόψεις του Κωστή Παλαμά για το θέατρο», σ. 192-193.

Τέλος, θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρουμε ότι οι κωμωδίες του Σαίξπηρ, την εποχή αυτή, χρησιμοποιούνται ως μέσο καταπολέμησης του εγχώριου βεντετισμού, μιας τάσης που κυριαρχεί την τελευταία δεκαετία του δέκατου ένατου αιώνα στο ελληνικό θέατρο, κατά αναλογία του φαινομένου των αστέρων του ευρωπαϊκού θεάτρου. Ο βεντετισμός, ένα από τα τελευταία φυλάκια των ρομαντικών της καθαρεύουσας, με τον δημοτικιστικό κύκλο που περιβάλλει και στελεχώνει το Βασιλικό θέατρο την εποχή αυτή, μοιάζει να καταστέλλεται παροδικά. Η πρωτοπόρα ιδέα του θεάτρου συνόλου, στην οποία ως ένα βαθμό είχε θητεύσει ο Οικονόμου την εποχή που βρισκόταν στη Γερμανία αλλά και που κυριαρχούσε ύστερα από την ίδρυση του Ελεύθερου Θεάτρου του Αντουάν στην Γαλλία, εφαρμόστηκε την περίοδο αυτή στο Βασιλικό Θέατρο και αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στην παράσταση των κωμωδιών του Σαίξπηρ, οι οποίες λόγω του μεγάλου αριθμού των προσώπων τους, δεν αφήνουν ούτως ή άλλως μεγάλα περιθώρια προσωπικής προβολής και επιβολής. Είναι χαρακτηριστικό π.χ. ότι στο *Όνειρο θερινής νυκτός*, ο ρόλος της Ιπολύτης, ένας από τους πλέον ολιγόστιχους σαιξπηρικούς ρόλους, δίνεται από τον Οικονόμου στην Αικατερίνη Βερώνη, μία από τις δύο σημαντικότερες ιέρειες του εγχώριου βεντετισμού του δέκατου ένατου αιώνα, που καθόρισε μαζί με την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου το θέατρο των πρωταγωνιστών.⁵⁰

Συμπερασματικά θα λέγαμε, ότι η ανακάλυψη και αναπαράσταση των κωμωδιών του Σαίξπηρ στις αρχές του αιώνα, από τη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου, οφείλεται κυρίως στο συγκερασμό των εξής στοιχείων: την ανάδειξη της αρχαιότητας, τη χρήση του λαϊκού πολιτισμού, τη σύνδεση των αντιρρεαλιστικών έργων του Σαίξπηρ με το σύγχρονο κίνημα του συμβολισμού, την αντίδραση στο φαινόμενο του βεντετισμού και τη δυνατότητα σκηνοθετικών δοκιμών στο πεδίο της παράστασης. Η πρόσληψη των κωμωδιών του στο ελληνικό θέατρο την εποχή αυτή, συμπίπτει με την ταυτόχρονη εκμετάλλευση από τους Έλληνες δραματουργούς των στοιχείων της λαϊκής παράδοσης ως μέρος της αναζήτησης των εθνικών ριζών και της συγκρότησης της εθνικής τους ταυτότητας, με την παράλληλη προσπάθεια εκσυγχρονισμού τους με το ευρωπαϊκό, αντιρρεαλιστικό κίνημα του συμβολισμού.

⁵⁰ Το θιασαρχικό ζεύγος της Βερώνη και του Γεώργιου Γεννάδη προσλήφθηκε στο Βασιλικό το καλοκαίρι του 1902 για την θεατρική περίοδο 1902-1903. Όμως αποχώρησαν πολύ σύντομα από το βασιλικό θίασο, στην αρχή της σεζόν, το

Δεκέμβριο του 1902, λόγω ακριβώς αυτού του υποβιβασμού της ως τότε πρωταγωνίστριας σε ανύπαρκτους σχεδόν ρόλους. Βλ. *Εστία*, 11 Δεκεμβρίου 1902, 10 Φεβρουαρίου, 9 Μαρτίου 1903.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α': Παραστάσεις κατά τίτλο
Σαίξπηρ, Όνειρον θερινής νυκτός, μετάφραση: Γεώργιος Στρατήγη

			Ακρόπολις, Αθήνα, 25/10, 2, 3, 4/11/1902, 3/11/1902. Ασν, 25/10/1902, 2/11/1902, 3/11/1902, 6/11/1902. Καιροί, 1, Εστία, 11, 12, 18, 24/10, 2, 3/11/1902	
Σάββατο	2/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, 4/11/1902. Ασν, Εστία, 3/11/1902	
Κυριακή	3/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Ασν, Εστία, 4/11/1902	Δεν επιβεβαιώνεται
Δευτέρα	4/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, 5/11/1902, 6/11/1902, Αθήνα, Ασν, 5/11/1902. Εστία, 4/11/1902.	
Τρίτη	5/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Καιροί, 10/11/1902. Εστία, 12/11/1902	Αθήνα: 4η παράσταση
Κυριακή	10/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Ασν, Καιροί, 14/11/1902.	
Πέμπτη	14/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Διακοπή παραστάσεων λόγω εκλογών	15-19/11/1902: Διακοπή λόγω εκλογών.
Παρασκευή	15/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Εστία, 1/12/1902, 2/12/1902. Ασν, Καιροί, 1/12/1902	Τιμητική προγκρίπσας Ελένης
Κυριακή	1/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Εστία, 3/12/1902	
Τρίτη	3/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, 3/12/1902, 7/12/1902, 8/12/1902, 9/12/1902. Αθήνα, 5/12/1902, 7/12/1902, 8/12/1902. Ασν, Καιροί, 8/12/1902. Εστία, 3, 4, 10/12/1902	Απογευματινή για παιδιά, 2.30μμ.
Κυριακή	8/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Ασν, Καιροί, 15/12/1902. Εστία, 12/12/1902	Απογευματινή
Κυριακή	15/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, 20/12/1902, 22/12/1902. Αθήνα, 22/12/1902, Καιροί, 20/12/1902. Εστία, 20, 21, 24/12/1902.	Απογευματινή
Κυριακή	22/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός		
Τρίτη	24/12/1902	Αργεί		
Τετάρτη	25/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, 20/12/1902, Αθήνα, 24/12/1902, Καιροί, 20, 24/12/1902. Εστία, 20, 21, 24, 26/12/1902	Απογευματινή για παιδιά, 2.30μμ.
Τετάρτη	25/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Καιροί, 24/12/1902. Εστία, 21, 24/12/1902	Δεύτερη παράσταση, βραδινή
	3/1/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Εστία, 5, 6/1/1903	Χωρίς τη Μαρίζα Κοτοπούλη, λόγω ασθένειας
Τετάρτη	1/1/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Αθήνα, Ασν, 1/1/1903	
Παρασκευή	24/1/1903	Αργεί		
Κυριακή	26/1/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Ασν, 24/1/1903, 26/1/1903, Καιροί, 24, 25/1/1903	
Πέμπτη	30/1/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Ασν, Καιροί, 30/1/1903	
Παρασκευή	31/1/1903	Αργεί		Αργεί. Αθήνα, 31/1/1903
Σάββατο	1/2/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, 1/2/1903. Αθήνα, Ασν, 31/1/1903, 1/2/1903	

Κυριακή	2/2/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Άστυ, 31/1/1903, 2/2/1903. Αθήνα, 31/1/1903.	Απογευματινή, 2.30μ.
Κυριακή	9/2/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Άστυ, Καυροί, 9/2/1903	
Δευτέρα του Πάσχα	7/4/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, 3/4/1903, 5/4/1903. Αθήνα, Άστυ, 2/4/1903, 5/4/1903, 6/4/1903.	Απογευματινή
Δευτέρα του Πάσχα	7/4/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Καυροί, 2, 4, 5, 6/4/1903. Εστία, 4/4/1903	Απογευματινή
Δευτέρα του Πάσχα	7/4/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, 3/4/1903, 5/4/1903. Αθήνα, 2/4/1903, 5/4/1903, 6/4/1903. Άστυ, 2/4/1903, 6/4/1903. Καυροί, 2, 4, 5, 6/4/1903, Εστία, 4/4/1903	Βραδινή
Τετάρτη	23/4/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, 19/4/1903, 21/4/1903, 22/4/1903, 23/4/1903. Αθήνα, 21/4/1903, 22/4/1903, 23/4/1903. Άστυ, 18/4/1903, 19/4/1903, 22/4/1903. Καυροί, 21, 22/4/1903.	Τελευταία παράσταση ΒΘ της περιόδου. Με πλήρη ορχήστρα.
Πέμπτη	24/4/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Εστία, 18, 22, 23, 24/4/1903	
Τρίτη	2/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Εστία, 24/4/1903	
Τετάρτη	2/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, 1/12/1903. Αθήνα, Άστυ, 1/12/1903, 2/12/1903. Καυροί, 30/11, 1, 2, 3/12/1903. Εστία, 3/12/1903	Μετά ορχήστρας. Εστία, 23/10/1903: το Όνειρο έχει κάνει 20 παραστάσεις.
Τετάρτη	3/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Άστυ, 1/12/1903, 3/12/1903. Καυροί, 1, 2, 3/12/1903.	
Πέμπτη	25/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Αθήνα, Καυροί, 22/12/1903, 24/12/1903. Άστυ, 12/12/1903, 24/12/1903.	Απογευματινή
Πέμπτη	25/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Εστία, 27/12/1903	
Παρασκευή	26/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Αθήνα, Καυροί, 22/12/1903, 24/12/1903. Άστυ, 12/12/1903, 24/12/1903. Εστία, 27/12/1903	Εσπερινή, με πλήρη ορχήστρα
Παρασκευή	26/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Αθήνα, 25/12/1903	Απογευματινή
Τετάρτη	4/2/1904	Όνειρον θερινής νυκτός	Αθήνα, 25/12/1903	Εσπερινή
Τετάρτη	11/2/1904	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Εστία, 4/2/1904	Μετά πλήρους ορχήστρας
Δευτέρα	21/2/1905;	Όνειρον θερινής νυκτός	Άστυ, 11/2/1904	Μετά πλήρους ορχήστρας
Τρίτη	22/2/1905	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, 20/2/1905	Δεν επιβεβαιώνεται
Πέμπτη	24/2/1905	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Άστυ, Καυροί, 22/2/1905. Εστία, 15, 17, 22/2/1905	Καυροί: «διά πρώτην φοράν εφέτος»
Πέμπτη	24/2/1905	Όνειρον θερινής νυκτός	Αθήνα, Άστυ, Εστία, 24/2/1905	Απογευματινή 3μμ.
Σάββατο	26/11/1905	Όνειρον θερινής νυκτός	Ακρόπολις, 25/11/1905. Αθήνα, 25/11/1905, 26/11/1905. Άστυ, 26/11/1905, 27/11/1905.	Άστυ: «διά πρώτην φοράν εφέτος»
Κυριακή	27/11/1905	Όνειρον θερινής νυκτός	Καυροί, Εστία, 25, 26, 27/11/1905.	Άστυ: «διά δευτέραν φοράν απόψε»
Κυριακή	27/11/1905	Όνειρον θερινής νυκτός	Αθήνα, Άστυ, Καυροί, Εστία, 27/11/1905	
Τρίτη	29/11/1905	Όνειρον θερινής νυκτός	Αθήνα, Άστυ, Καυροί, 29/11/1905. Εστία, 28, 29/11/1905	Εστία: «διά τρίτην φοράν»
Κυριακή	25/12/1905	Όνειρον θερινής νυκτός	Αθήνα, Καυροί, 24/12/1905, 25/12/1905. Άστυ, Εστία, 24/12/1905	Απογευματινή
Κυριακή	25/12/1905	Όνειρον θερινής νυκτός	Αθήνα, Καυροί, 24/12/1905, 25/12/1905. Άστυ, Εστία, 24/12/1905	Εσπερινή

Σάββατο	25/2/1906	Όνειρον θερινής νικτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Καιροί, Εστία, 25/2/1906	
Σάββατο	22/4/1906	Όνειρον θερινής νικτός	Αθήνα, 22/4/1906. Άστυ, Καιροί, Εστία, 21/4/1906, 22/4/1906	
Κυριακή	23/4/1906	Όνειρον θερινής νικτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Άστυ, Καιροί, Εστία, 23/4/1906	
Σάββατο	12/1/1908	Όνειρον θερινής νικτός	Ακρόπολις, Καιροί, Εστία, 11/1/1908, 12/1/1908. Αθήνα, 11/1/1908, 12/1/1908, 13/1/1908	Καιροί 12/1: «διά πρώτην φοράν εφέτος»
Κυριακή	13/1/1908	Όνειρον θερινής νικτός	Ακρόπολις, 12/1/1908, 13/1/1908. Αθήνα, 13/1/1908. Καιροί, 14/1/1908. Εστία, 11, 13/1/1908	Εστία: «δια δευτέραν φοράν»
Σάββατο	19/1/1908	Όνειρον θερινής νικτός	Ακρόπολις, 19/1/1908. Αθήνα, Εστία, 18/1/1908, 19/1/1908	
Κυριακή	20/1/1908	Όνειρον θερινής νικτός	Ακρόπολις, Αθήνα, 20/1/1908. Εστία, 19, 20, 21/1/1908	Απογευματινή
Κυριακή	3/2/1908	Όνειρον θερινής νικτός	Ακρόπολις, 3/2/1908. Αθήνα, 1/2/1908, 3/2/1908. Καιροί, Εστία, 1, 2, 3/2/1908.	Απογευματινή 3μι.
Κυριακή	13/4/1908	Όνειρον θερινής νικτός	Ακρόπολις, Αθήνα, Καιροί, 13/4/1908. Εστία, 10, 12/4/1908	

Σαΐξπηρ, Χειμωνιάτικο παραμύθι, μετάφραση Δημήτριος Κακλιμάνος

Τρίτη	25/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Ακρόπολις, 24/11/1903, 26/11/1903. Αθήνα, 20/11/1903, 25/11/1903. Άστυ, 20/11/1903, 24/11/1903, 25/11/1903, 26/11/1903, 27/11/1903. Καιροί, 20, 23, 24, 25, 27/11/1903. Εστία, 25, 26/11/1903	
Τετάρτη	26/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Ακρόπολις, 26/11/1903. Αθήνα, 26/11/1903, 27/11/1903	
Πέμπτη	27/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Ακρόπολις, Αθήνα, Καιροί, Εστία, 27/11/1903	Εστία: απογευματινή
Παρασκευή	28/11/1903	Αργεί		
Σάββατο	29/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Ακρόπολις, Αθήνα, Άστυ, Καιροί, 28/11/1903, 29/11/1903	
Κυριακή	30/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Ακρόπολις, 28/11/1903. Αθήνα, 24/11/1903, 28/11/1903, 29/11/1903, 30/11/1903. Άστυ, 24/11/1903, 28/11/1903, 30/11/1903. Καιροί, 24, 27, 28, 29, 30/11/1903. Εστία, 28, 29/11, 1/12/1903	Απογευματινή ώρα 2. 1/2
Κυριακή	30/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Ακρόπολις, 28/11/1903. Αθήνα, Άστυ, 28/11/1903, 30/11/1903. Καιροί, 28, 29, 30/11/1903	Εσπερινή
Σάββατο	6/12/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Αθήνα, Άστυ, Καιροί, 6/12/1903	
Κυριακή	7/12/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Ακρόπολις, Αθήνα, Καιροί, 7/12/1903	
Σάββατο	20/12/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Ακρόπολις, Αθήνα, Καιροί, 19/12/1903, 20/12/1903. Άστυ, 20/12/1903	
Σάββατο	27/12/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Ακρόπολις, Αθήνα, Άστυ, Καιροί, 27/12/1903	
Τρίτη	6/1/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Ακρόπολις, 5/1/1904. Αθήνα, Εστία, 5/1/1904, 6/1/1904. Άστυ, Καιροί, 6/1/1904	
Κυριακή	25/1/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Αθήνα, Άστυ, Καιροί, Εστία, 25/1/1904	

Κυριακή	1/2/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Αθήναι, 31/1/1904. Αστυ, 1/2/1904, Καυροί, Εστία, 31/1/1904, 1/2/1904	
Πέμπτη	7/4/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Αζρόπολις, 13/4/1904	
Σάββατο	25/12/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Αζρόπολις, Αστυ, 22/12/1904, 25/12/1904. Αθήναι, Καυροί, 25/12/1904. Εστία, 24/12/1904	Απογευματινή. Πρόσφατη αποχώρηση Στεφάνου από το ΒΘ
Κυριακή	26/12/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Αθήναι, 25/12/1904	
Δευτέρα	27/12/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Αζρόπολις, Αστυ, Καυροί, 27/12/1904	
Σάββατο	17/12/1905	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Αθήναι, Αστυ, Καυροί, Εστία, 17/12/1905	Αστυ, Καυροί: «διά πρώτην φοράν εφέτος»
Κυριακή	18/12/1905	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Αθήναι, Αστυ, Εστία, 18/12/1905	Καυροί: «δια δευτέραν φοράν»

Σαίξπηρ, Δωδέκατη νύχτα ή Ό, τι θέλετε, μετάφραση Κωνσταντίνος Χατζόπουλος

Πέμπτη	1/1/1904	Δωδέκατη νύχτα ή Ό, τι θέλετε	Αζρόπολις, Αθήναι, 31/12/1903, 1/1/1904. Αστυ, 1/1/1904. Καυροί, 29, 31/12/1903, 3/1/1904	
Παρασκευή	2/1/1904	Δωδέκατη νύχτα ή Ό, τι θέλετε	Εστία, 2/1/1904	Δεν επιβεβαιώνεται
Σάββατο	3/1/1904	Δωδέκατη νύχτα ή Ό, τι θέλετε	Αζρόπολις, 3/1/1904, 5/1/1904. Αστυ, Καυροί, 3/1/1904	Αστυ: «διά δευτέραν φοράν»
Κυριακή	4/1/1904	Δωδέκατη νύχτα ή Ό, τι θέλετε	Αζρόπολις, Αθήναι, Καυροί, Εστία, 4/1/1904	

Σαίξπηρ, Το ημέρωμα της στρίγγλας, μετάφραση Νικόλαος Ποιοτής

Τρίτη	11/1/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας	Αζρόπολις, Καυροί, 6/1/1905, 10/1/1905, 11/1/1905. Αστυ, 6/1/1905, 10/1/1905, 11/1/1905, 12/1/1905. Εστία, 10, 11, 12/1/1905	
Τετάρτη	12/1/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας	Αζρόπολις, 12/1/1905, 13/1/1905, Αθήναι, 11/1/1905	
Πέμπτη	13/1/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας	Αζρόπολις, Αθήναι, Αστυ, Καυροί, Εστία, 13/1/1905	Καυροί, Εστία: «δια τρίτην φοράν»
Σάββατο	15/1/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας	Αθήναι, Αστυ, 15/1/1905, Εστία, 13, 15/1/1905	Αστυ: «δια τετάρτην φοράν»
Κυριακή	16/1/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας	Αζρόπολις, Αστυ, Καυροί, 16/1/1905. Εστία, 13/1/1905	Αθήναι: 5η παράσταση. Απογευματινή
Πέμπτη	21/4/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας	Αζρόπολις, Αστυ, Καυροί, Εστία, 21/4/1905	
Τρίτη	13/12/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας	Αζρόπολις, Αθήναι, Αστυ, Καυροί, 13/12/1905	Αστυ: «δια πρώτην φοράν εφέτος»

Σαίξπηρ, Ο έμπορος της Βενετίας, μετάφραση Δημήτριος Βιζέλας

Σάββατο	11/3/1906	Ο έμπορος της Βενετίας	Αθήναι, Καυροί, 10/3/1906, 11/3/1906. Αστυ, 10/3/1906, 11/3/1906, 13/3/1906. Εστία, 10, 11, 12/3/1906	
Κυριακή	12/3/1906	Ο έμπορος της Βενετίας	Αθήναι, Αστυ, 12/3/1906	Αθήναι: 2η παράσταση
Δευτέρα	13/3/1906	Ο έμπορος της Βενετίας	Αθήναι, Καυροί, Εστία, 13/3/1906	«δια τρίτην φοράν»
Δευτέρα	28/10/1906	Ο έμπορος της Βενετίας	Εστία, 21/10/1906	Δεν επιβεβαιώνεται
Δευτέρα	25/12/1906	Ο έμπορος της Βενετίας	Αζρόπολις, Αθήναι, Καυροί, 25/12/1906	Απογευματινή, 3μμ.
Τετάρτη	3/1/1907	Ο έμπορος της Βενετίας	Καυροί, Εστία, 3/1/1907	«δια δευτέραν φοράν»
Τρίτη	1/1/1908	Ο έμπορος της Βενετίας	Αζρόπολις, Αθήναι, Καυροί, 1/1/1908. Εστία, 31/12/1908	Καυροί: «δια πρώτην φοράν εφέτος»
Κυριακή	6/1/1908	Ο έμπορος της Βενετίας	Αζρόπολις, Αθήναι, Καυροί, 6/1/1908. Εστία, 5, 6/1/1908	Απογευματινή 3μμ.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β: Συνολικός πίνακας παραστάσεων

Σάββατο	2/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Πέμπτη	1/1/1904	Δωδέκατη νύκτα ή Ο, τι θέλετε
Κυριακή	3/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Παρασκευή	2/1/1904	Δωδέκατη νύκτα ή Ο, τι θέλετε
Δευτέρα	4/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Σάββατο	3/1/1904	Δωδέκατη νύκτα ή Ο, τι θέλετε
Τρίτη	5/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Κυριακή	4/1/1904	Δωδέκατη νύκτα ή Ο, τι θέλετε
Κυριακή	10/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Τρίτη	6/1/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι
Πέμπτη	14/11/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Κυριακή	25/1/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι
Παρασκευή	15/11/1902	Διακοπή παραστάσεων λόγω εκλογών	Κυριακή	1/2/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι
Κυριακή	1/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Τετάρτη	4/2/1904	Όνειρον θερινής νυκτός
Τρίτη	3/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Τετάρτη	11/2/1904	Όνειρον θερινής νυκτός
Κυριακή	8/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Πέμπτη	7/4/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι
Κυριακή	15/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Σάββατο	25/12/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι
Κυριακή	22/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Κυριακή	26/12/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι
Τρίτη	24/12/1902	Αργεί	Δευτέρα	27/12/1904	Χειμωνιάτικο παραμύθι
Τετάρτη	25/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Τρίτη	11/1/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας
Τετάρτη	25/12/1902	Όνειρον θερινής νυκτός	Τετάρτη	12/1/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας
Τετάρτη	1/1/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Πέμπτη	13/1/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας
	3/1/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Σάββατο	15/1/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας
Παρασκευή	24/1/1903	Αργεί	Κυριακή	16/1/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας
Κυριακή	26/1/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Τρίτη	22/2/1905	Όνειρον θερινής νυκτός
Πέμπτη	30/1/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Πέμπτη	24/2/1905	Όνειρον θερινής νυκτός
Παρασκευή	31/1/1903	Αργεί	Πέμπτη	21/4/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας
Σάββατο	1/2/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Σάββατο	26/11/1905	Όνειρον θερινής νυκτός
Κυριακή	2/2/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Κυριακή	27/11/1905	Όνειρον θερινής νυκτός
Κυριακή	9/2/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Τρίτη	29/11/1905	Όνειρον θερινής νυκτός
Δευτέρα του			Τρίτη	13/12/1905	Το ημέρωμα της στρίγγλας
Πάσχα	7/4/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Σάββατο	17/12/1905	Χειμωνιάτικο παραμύθι
Δευτέρα του			Κυριακή	18/12/1905	Χειμωνιάτικο παραμύθι
Πάσχα	7/4/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Κυριακή	25/12/1905	Όνειρον θερινής νυκτός
Τετάρτη	23/4/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Κυριακή	25/12/1905	Όνειρον θερινής νυκτός
Πέμπτη	24/4/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Σάββατο	25/2/1906	Όνειρον θερινής νυκτός
Τρίτη	25/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Σάββατο	11/3/1906	Ο έμπορος της Βενετίας
Τετάρτη	26/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Κυριακή	12/3/1906	Ο έμπορος της Βενετίας
Πέμπτη	27/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Δευτέρα	13/3/1906	Ο έμπορος της Βενετίας
Παρασκευή	28/11/1903	Αργεί	Σάββατο	22/4/1906	Όνειρον θερινής νυκτός
Σάββατο	29/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Κυριακή	23/4/1906	Όνειρον θερινής νυκτός
Κυριακή	30/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι		28/10/1906	Ο έμπορος της Βενετίας
Κυριακή	30/11/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Δευτέρα	25/12/1906	Ο έμπορος της Βενετίας
Τρίτη	2/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Τετάρτη	3/1/1907	Ο έμπορος της Βενετίας
Τετάρτη	3/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Τρίτη	1/1/1908	Ο έμπορος της Βενετίας
Σάββατο	6/12/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Κυριακή	6/1/1908	Ο έμπορος της Βενετίας
Κυριακή	7/12/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Σάββατο	12/1/1908	Όνειρον θερινής νυκτός
Σάββατο	20/12/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Κυριακή	13/1/1908	Όνειρον θερινής νυκτός
Πέμπτη	25/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Σάββατο	19/1/1908	Όνειρον θερινής νυκτός
Πέμπτη	25/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Κυριακή	20/1/1908	Όνειρον θερινής νυκτός
Παρασκευή	26/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Κυριακή	3/2/1908	Όνειρον θερινής νυκτός
Παρασκευή	26/12/1903	Όνειρον θερινής νυκτός	Κυριακή	13/4/1908	Όνειρον θερινής νυκτός
Σάββατο	27/12/1903	Χειμωνιάτικο παραμύθι	Δευτέρα	21/2/1905;	Όνειρον θερινής νυκτός

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΡΜΟΥΛΑΚΗΣ

Ο ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΑΡΜΕΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΑΙ Η ΑΥΛΑΙΑ ΑΙ ΝΥΜΦΑΙ ΑΚΟΥΟΥΣΑΙ ΤΟΝ ΟΡΦΕΑ
ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ

Εισαγωγή

Το άρθρο αυτό αποτελεί μια πρώτη δημοσίευση της έρευνας¹ που διεξάγεται για τη δραστηριότητα του σκηνογράφου Θεόδωρου Αρμενόπουλου κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα και την αυλαία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά με τίτλο *Αι Νύμφαι ακούουσαι τον Ορφέα*, την οποία φιλοτέχνησε το 1926. Παρουσιάζονται στοιχεία σχετικά με την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Θ. Αρμενόπουλου, τη συνεργασία του με τον Δήμο Πειραιά, καθώς και τεκμήρια για τις συνθήκες κατασκευής και την ταυτότητα της αυλαίας. Παρουσιάζεται επίσης μια συγκριτική ανάλυση της αυλαίας *Αι νύμφαι ακούουσαι τον Ορφέα* του Αρμενόπουλου, με το ζωγραφικό έργο του γάλλου Charles Francois Jalabert, *Nymphes ecoutant des morceaux d'Orphée* από τον οποίο ο Έλληνας σκηνογράφος αντέγραψε πιστά το κύριο θέμα της αυλαίας.

Οι ελάχιστες γραπτές πηγές και τα πενιχρά εικονογραφικά τεκμήρια για τη σκηνογραφική δραστηριότητα της εποχής, δε μας επιτρέπουν να απαντήσουμε με σιγουριά σε όλα τα ερωτήματα που τίθενται και αφορούν στη ζωή του Έλληνα σκηνογράφου, στην καλλιτεχνική του κατάρτιση, στις συνθήκες κάτω από τις οποίες του ανατέθηκε το έργο της αυλαίας του Δημοτικού θεάτρου, στην επιλογή του ζωγραφικού θέματος και στην απήχηση που είχε το έργο αυτό στο κοινό. Τα συμπεράσματα λοιπόν προκύπτουν από το συνδυασμό των αποσπασματικών στοιχείων που συλλέχθηκαν ως τώρα στο πλαίσιο αυτής της εν εξελίξει έρευνας.

Η ζωγραφική αυλαία στο θέατρο²

Η χρήση της ζωγραφικής αυλαίας από τον 17ο αιώνα στα ευρωπαϊκά θέατρα συνδέεται με την εξέλιξη του θεατρικού οικοδομήματος, των σκηνικών μηχανισμών και την επικράτηση της χρήσης του ζωγραφικού σκηνικού διακόσμου. Η παρουσία της εντάσσεται στο πνεύμα της δημιουργίας μιας διακοσμητικής ενότητας και συνέχειας ανάμεσα στην πλατεία και το προσκήνιο.

¹ Η έρευνα αυτή γίνεται στο πλαίσιο της διπλωματικής μου εργασίας για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με τίτλο «Ο σκηνογράφος Θεόδωρος Αρμενόπουλος και η αυλαία *Αι Νύμφαι ακούουσαι τον Ορφέα* του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά» με επιβλέπουσα την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κυρία Κωνσταντζα Γεωργακάκη.

² Serena Sarti, *Il sipario racconta*, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, <<http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-201201/xw-201201-a000>>. Valerio Morpurgo, *L'Avventura del sipario: figurazione e metafora di una macchina teatrale*, Ubulibri, Milano, 1984.

Οι αυλαίες του 17ου αιώνα συνδέονται με μια σκηνογραφικού ή διακοσμητικού τύπου αντίληψη και εικονογραφούνται είτε με αλληγορικές παραστάσεις που συνδέονται με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής, κυρίως το μπαρόκ, είτε με θέματα που σχετίζονται με το θέαμα που πρόκειται να παρασταθεί.

Από τα τέλη του 17ου και κατά η διάρκεια του 18ου αιώνα, η αυλαία αρχίζει να αποκτά μια εικαστική αυτονομία που ανοίγει το δρόμο για τις επιταγές του νεοκλασικισμού. Θεωρείται κάτι σαν «εξώφυλλο» της σκηνής, που προσελκύει το μάτι του θεατή πριν και μετά την παράσταση. Την περίοδο αυτή οι αυλαίες εικονογραφούνται κυρίως με περιγραφικά θέματα ιστορικού περιεχομένου.

Από τα τέλη του 19ου αιώνα, ο νέος ρόλος του θεάτρου ως δημοσίου κτιρίου που απευθύνεται στην κοινότητα ενώ παράλληλα αποτελεί μέρος του μεγάλου «αστικού μνημείου», αντιστοιχεί στην αντίληψη της αυλαίας ως ανάκτηση των πολιτικών, πολιτιστικών και εικαστικών αξιών, καθώς και αυτών της τοπικής παράδοσης. Ο ρόλος της αυλαίας δεν περιορίζεται σε αυτόν του μεσάζοντα ανάμεσα στους δύο κόσμους, της φαντασίας και πραγματικότητας. Οι αλληγορικές παραστάσεις που απεικονίζονται, μορφώνουν το κοινό, αφηγούνται και αναπαριστούν στιγμές, πράξεις και τόπους σημαντικούς για την πόλη και την τοπική κοινότητα. Πολύ συχνά μάλιστα οι ζωγράφοι χρησιμοποιούν ως μοντέλα εξέχουσες προσωπικότητες της τοπικής κοινωνίας, ή ηθοποιούς και μουσικούς.

Οι αυλαίες διαθέτουν τεράστια παραστατική δύναμη και γίνονται αντικείμενο κριτικής από την πλευρά των θεατών που τις χειροκροτούν ή τις αποδοκιμάζουν. Ζωγραφίζονται πια από το ζωγράφο και όχι από το σκηνογράφο και εικονογραφούνται με όρους ρομαντισμού και ακαδημαϊσμού. Και ενώ η κατασκευή των σκηνικών πληρώνεται από τον θιασάρχη, η κατασκευή και η συντήρησή της αυλαίας πληρώνεται από το θέατρο, αφού θεωρείται ότι αποτελεί μέρος του πάγιου εξοπλισμού του.

Ζωγραφικές αυλαίες στα θέατρα της Ευρώπης, της Αμερικής και της Ελλάδας

Στην Ευρώπη και στην Αμερική διασώθηκαν αρκετές αυλαίες οι οποίες συντηρήθηκαν και σήμερα είτε εκτίθενται σε μουσεία είτε χρησιμοποιούνται και πάλι στα θέατρα. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις αυλαίες των θεάτρων Σκάλα του Μιλάνο (Ιταλία), Θάλλιαν Χωλ στο Γουίλμινγκτον (ΗΠΑ), Εθνικό Θέατρο της Πράγας (Τσεχία), Θέατρο της Όπερας στο Παρίσι (Γαλλία), Χάιντ Παρκ Όπερα (ΗΠΑ), Πιτσίνι του Μπάρι (Ιταλία), Όπερα του Μπαϊρόιτ (Γερμανία) και Ρετζίνα Μαργκερίτα στο Παλέρμο (Ιταλία). Η ανάκτησή τους θεωρείται πολύ σημαντικό γεγονός αφού αποτελούν σημαντικά τεκμήρια όχι μόνο της εθνικής θεατρικής παράδοσης, αλλά και της πολιτιστικής κληρονομιάς γενικότερα.

Στην Ελλάδα σώζονται σήμερα μόνο δύο αυλαίες: του θεάτρου Σαν Τζιόκομο στην Κέρκυρα και του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά. Υπάρχουν όμως αναφορές, παλιές φωτογραφίες και σχέδια, που μαρτυρούν ότι αρκετά θέατρα, διέθεταν κατά καιρούς ζωγραφικές αυλαίες. Ο Λάσκαρης³ μας μεταφέρει ως πληροφορία

³ Πάνης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1908*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 203.

την κατασκευή μιας αυλαίας την οποία φιλοτέχνησε στην Καλαμάτα το 1867 κάποιος Ιταλός καλλιτέχνης που αναφέρεται ως Τζώρτζης αγνώστων λοιπών στοιχείων. Επίσης στην εφημερίδα *Το Άστυ* της 1ης-2ης Ιουνίου του 1892⁴ αναφέρεται η κατασκευή μιας αυλαίας για τη σκηνή του παριλίσιου θεάτρου του Παραδείσου: «...Δεν πρέπει όμως ν' αφίσωμεν να παρέλθη απαρατήρητος ο διάκοσμος του θεάτρου καθ' όλα νέος. Την αυλαίαν με γλυκύτατα ανοικτά χρώματα και με δύο τεχνικώτατα παραπετάσματα και όλας τας άλλας σκηνάς με αρκετήν καλαισθησίαν και τέχνην εξεπώνησαν απόφοιτοι του ημετέρου πολυτεχνείου οι κ.κ. Όθων Παβόπουλος και Ιω. Πούλακας». Αξίζει εδώ να σημειώσουμε ότι στο νεκρολόγιο του γνωστού ζωγράφου της εποχής Ιωάννη Αμπελά το 1940,⁵ ο οποίος φέρεται ως μαθητής του Ιωάννη Πούλακα ή Πουλάκου,⁶ αναφέρεται ότι ο τελευταίος ζωγράφισε την αυλαία του Δημοτικού θεάτρου Πειραιά.⁷ Ο ίδιος σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα Π. Α. Τσολάκη είχε ζωγραφίσει την αυλαία του Δημοτικού Θεάτρου Βόλου που απεικόνιζε τη ροδοδάκτυλο Ηώ και το τέθριππο άρμα του Απόλλωνα.⁸ Η Ηώ και οι Ώρες να «ανοίγουσι του ουρανού τας πύλας», πάνω από ένα τοπίο της Αθήνας που περιλάμβανε τους στύλους του Ολυμπίου Διός και την Πύλη του Ανδριανού, ζωγραφίστηκαν από τον Τσερόνη στην αυλαία του θερινού θεάτρου Ολύμπια των αδελφών Ταβουλάρη που χτίστηκε το 1881.⁹ Στο Αργοστόλι το θέατρο Κέφαλος διέθετε δύο αυλαίες. Η πρώτη που παρίστανε σκηνή του απελευθερωτικού αγώνα του 1821 εμφανιζόταν στην αρχή και στο τέλος των παραστάσεων, ενώ η δεύτερη που απεικόνιζε την Αλήθεια και το Ψεύδος σε μπλέ φόντο ανεβοκατέβαινε ανάμεσα στις πράξεις των έργων.¹⁰ Στο υπαίθριο θέατρο της πλατείας Συντάγματος, η αυλαία απεικόνιζε την Ακρόπολη, όπως φαίνεται στο χαρακτηριστικό σχέδιο που δημοσιεύτηκε το 1908,¹¹ ενώ στην αυλαία του θερινού θεάτρου Αθήναιον (1895) στην οδό Πατησίων παριστανόταν το Ερεχθείο.¹² Φωτογραφίες σώζονται και από τις σκηνές των θεάτρων Ολύμπια, Κοτοπούλη και Διονύσια της Αθήνας,¹³ όπου εμφανίζεται ένα άλλο είδος αυλαίας, διαφημιστικού χαρακτήρα που φέρει μάλιστα το λογότυπο της εταιρίας GEO.¹⁴

⁴ [Ανυπόγραφο], «Εν τω “Παραδείσω”- η Μήδεια θέατρον και ηθοποιοί», *Το Άστυ*, 1-2 Ιουνίου 1892, σ. 2.

⁵ [Ανυπόγραφο], «Πάν. Αμπελάς», *Παρασκήνια* 110, 22 Ιουνίου 1940, σ. 2.

⁶ Βιογραφικό σημείωμα βλ. http://en.wikipedia.org/wiki/Yiannis_Poulakas.

⁷ Η πληροφορία είναι προφανώς ανακριβής αφού η αυλαία φέρει την υπογραφή του Αρμενόπουλου.

⁸ Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών & Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου, Αθήνα, 1994, τ. 1, σ. 235.

⁹ [Ανυπόγραφο], «Διάφορα», *Πρωία*, 29 Μαΐου 1881, και [Ανυπόγραφο], «Ειδήσεις», *Εφημερίς*, 29 Μαΐου 1881 από Θεόδωρο Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*.

Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σ. 172.

¹⁰ Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική*, τ. 1, σ. 198.

¹¹ Φεσσά-Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 57, εικ. 599.

¹² Φεσσά-Εμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 264 και 267, εικ. 373.

¹³ Χαρίλαος Πατέρας, *Τα θέατρα των Αθηνών και η ιστορία τους (1835-1920)*, Σύλλογος Αργύρης Βουρνάς, Αθήνα, 1997, σ. 87.

¹⁴ Για τη GEO βλ. Παναγιώτα Κωνσταντίνου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα τον Μεσοπολέμο*, Διδακτορική Διατριβή, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Συμβουλευτική Επιτροπή: Α. Βέττας, Α. Γλυτζουράς, Ε. Φεσσά-

Η αυλαία του Σαν Τζιάκομο φιλοτεχνήθηκε όταν ανακαινίσθηκε το θέατρο, το 1832. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν ζωγραφίστηκε από τον Ιταλό ζωγράφο Ναπολέοντα Τζενοβέζι¹⁵ ή από τον επίσης Ιταλό ζωγράφο Τζιοβάνι Μπουζάτο.¹⁶ Απεικονίζεται σκηνή από την Οδύσσεια και συγκεκριμένα από τις εορτές που οργάνωσαν οι Φαίακες για να εορτάσουν την επιστροφή του Οδυσσέα. Ο Λάσκαρης μάλιστα αναφέρει ότι σύμφωνα με μαρτυρίες των γεροντότερων ο Ναπολέον Τζενοβέζι «απεικόνισεν επ' αυτής μετ' απαραιμίλλου ομοιότητος πολλά πρόσωπα εκ των τότε ηθοποιών και μουσικών της ορχήστρας».¹⁷ Η αυλαία αυτή φυλάσσεται σήμερα στο νέο Δημοτικό Θέατρο του νησιού.

Την αυλαία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά ζωγράφισε ο Θεόδωρος Αρμενόπουλος το 1926. Απεικονίζει τις Νύμφες που ακούνε τον Ορφέα να παίζει τη λύρα του μέσα στο ξέφωτο ενός δάσους. Ως πρότυπο χρησιμοποίησε το έργο του γάλλου ζωγράφου Charles François Jalabert, *Nymphes ecoutant des morceaux d'Orphée*, το οποίο και αντέγραψε σχεδόν πιστά.

Το κοινό στοιχείο που διακρίνουμε αμέσως στις δύο αυλαίες, του Δημοτικού θεάτρου Πειραιά και του θεάτρου Σαν Τζιάκομο, είναι ότι το κύριο θέμα παλαιώνεται από χρυσή κορνίζα και μια ανοιχτή θεατρική αυλαία, η οποία προσδίδει στα έργα αυτά μια έντονη θεατρικότητα. Ανατρέχοντας στις εικόνες από τις σωζόμενες ευρωπαϊκές και αμερικανικές αυλαίες που αναφέραμε παραπάνω, παρατηρούμε ότι αυτό είναι ένα πολύ συνηθισμένο μοτίβο που χρησιμοποιείται από τους ζωγράφους της εποχής, ιδιαίτερα στα αμερικανικά θέατρα.

Θεόδωρος Αρμενόπουλος

Για τον σκηνογράφο Θεόδωρο¹⁸ Αρμενόπουλο γνωρίζουμε ελάχιστα. Δραστηριοποιήθηκε κυρίως στο χώρο του μουσικού θεάτρου κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Για τη μόρφωση και την καλλιτεχνική του παιδεία δεν γνω-

Εμμανουήλ, Θεσσαλονίκη 2013· Κ. Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης στο Μεσοπόλεμο*, Πελασγός, Αθήνα 1978, σ. 51· Τ. Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*, τ. 2, Πάπυρος, Αθήνα 1979, σ. 110-111.

¹⁵ Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Μ. Βασιλείου και Σία, Αθήνα 1939, τ. 2, σ. 69-71.

¹⁶ Φεσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική*, τ. 1, σ. 155.

¹⁷ Λάσκαρης, *Ιστορία*, σ. 70.

¹⁸ Τα στοιχεία που έχουν προκύψει από την παρούσα έρευνα αποδεικνύουν ότι το όνομα του Αρμενόπουλου είναι Θεόδωρος. Η σύγχυση που είχε δημιουργηθεί (αρκετοί μελετητές τον αναφέρουν εσφαλμένα ως Θάνο Αρμενόπουλο ή απλά ως Θ. Αρμενόπουλο) οφείλεται στο γεγονός ότι στα άρθρα των εφημερίδων, στα προγράμματα των παραστάσεων καθώς και

στις σκηνογραφικές μακέτες αναφέρεται ως Θ. Αρμενόπουλος. Εξάιρεση αποτελεί η κριτική του Πάνου Καλογερίκου για τη Μάγισσα της Φωτιάς (βλ. Πάνος Καλογερίκος, «Η Μάγισσα της Φωτιάς», *Ελεύθερος Τύπος*, 9 Ιουλίου 1925, σ. 1), όπου αναφέρεται ως Θεόδ. Αρμενόπουλος. Ακόμα ο Γιάννης Σιδέρης (βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στη Ελλάδα», *Θέατρο* 18 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1964), σ. 26, και ο ζωγράφος Πύργος Βακιτζής σε συνέντευξή του (βλ. Ανδρ. Δεληγιάννης, «Χάνεται και η τέχνη της γιγαντοαφίσσας», *Το Βήμα*, 17 Δεκεμβρίου 1978, σ. 4), που προφανώς τον γνώριζαν προσωπικά, τον αναφέρουν ως Θεόδωρο. Επίσης βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική Τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδωση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, και Κωνσταντίνου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα*, σ. 56.

ρίζουμε τίποτα ως τώρα.¹⁹ Ο ίδιος, σύμφωνα με τον Τσαρούχη, ισχυριζόταν ότι είχε συνεργαστεί με τη Σάρα Μπερνάρ και ότι είχε κάνει *figuration*²⁰ στο Παρίσι.²¹

Σύμφωνα με τα στοιχεία που έχουν συλλεγεί, η πρώτη σκηνογραφία την οποία υπέγραψε ο Αρμενόπουλος είναι για την οπερέτα *Πικ-Νικ* των Λάσκαρη – Σακελλαρίδη που παίχτηκε την άνοιξη του 1915 στο θέατρο Πανελλήνιο²² ενώ η τελευταία ήταν για την παράσταση *Για ένα καρπίσιο* του Roggere που παίχτηκε από το θίασο Λώρη στις 5 Νοεμβρίου 1937 στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας.²³ Στο διάστημα αυτό εργάστηκε σε 80 παραστάσεις²⁴ επιθεώρησης, οπερέτας, όπερας αλλά και πρόζας, άλλοτε ως σκηνογράφος και άλλοτε ως εκτελεστής της μακέτας κάποιου άλλου.

Αξιοσημείωτη είναι η συνεργασία του με την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου και το σκηνοθέτη Φώτο Πολίτη το 1927 στην παράσταση *Ο Έμπορος της Βενετίας*, και το 1929 στις παραστάσεις *Οθέλλος*, *Κορακιστικά* και *Η Θυσία του Αβραάμ*. Στις δύο τελευταίες εργάστηκε ως σκηνογράφος-εκτελεστής των μακετών του Φώτη Κόντογλου και του Σπύρου Βασιλείου.²⁵

Ό Πέλος Κατσέλης μάς πληροφορεί ότι ενώ τα προγράμματα του *Εμπόρου* και του *Οθέλλου* σημειώνουν ως σκηνογράφο μόνο τον Αρμενόπουλο, «οι σκηνογραφίες γινήκανε πάνω σε μακέτες γερμανικές, τυπωμένες σε βιβλίο, πού τις έδειξε ο Πολίτης στο σκηνογράφο-εκτελεστή».²⁶

«Ο Θόδωρος Αρμενόπουλος ήταν ένας ευγενέστατος άνθρωπος, τύπος εκείνων των ήμερων. Είχε κάνει άπειρες δικές του σκηνογραφίες με φόντα και με κουίντες ζωγραφιστά στο χαρτί κι όχι και τόσο εκλεκτού γούστου τον θεωρούσαν, γενικά, εκτελεστή αξιόλογο δεν ήταν όμως ο ταιριαστός του Πολίτη συνεργάτης, πού 'χε ήδη χρησιμοποιήσει τούς νέους που του πήγαιναν, τον Παπαλουκά, τον Κόντογλου, τον Βασιλείου. Την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου τη διοικούσε Συμβούλιο με πολλά μέλη του Σωματείου Ηθοποιών. Εκείνοι θα τον επιβάλανε, γιατί ο Αρμενόπουλος ήταν πολύ ζυμωμένος με το ταχτικό θέατρο».²⁷ Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι εκτέλεσε τις σκηνογραφικές μακέτες των πρωτοεμφανιζόμενων Κλώνη,²⁸ Βασιλείου²⁹ και Τσαρούχη³⁰.

¹⁹ Η έρευνα όπως αναφέρθηκε παραπάνω βρίσκεται σε εξέλιξη.

²⁰ Δεν γνωρίζουμε αν εννοούσε ότι εργάστηκε ως κομπάρσος (*figurant*) ή αναφερόταν στην εργασία του ως «παραστατικός» ζωγράφος στο θέατρο.

²¹ Δημήτρα Τσούγλου – Ασαντού Μπαχαριάν, «Ο Πάννης Τσαρούχης θυμάται», *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 1985, σ. 164

²² [Ανυπόγραφο], «Από τα θέατρα», *Σκριπ*, 30 Ιουνίου 1915, σ. 2.

²³ Κωνσταντίνου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα*, σ. 56.

²⁴ Σύμφωνα με τα στοιχεία που έχουν προκύψει ως τώρα από την παρούσα έρευνα.

²⁵ Τα προγράμματα των παραστάσεων αυτών βρίσκονται στο φωτογραφικό αρχείο Ψηφιοποιημένες Συλλογές Ε.Λ.Ι.Α., *Συλλογή Καλλιτεχνικής Ζωής*, ΤΗΡ.2007.03.30.

²⁶ Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στη Ελλάδα», σ. 15-23.

²⁷ Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 16.

²⁸ Θεόφραστου Σακελλαρίδη, *Μις Τσάρλεστον*, θίασος Παπαϊωάννου, 1926.

²⁹ Ι. Ρ. Νερούλου, *Κορακιστικά*, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, 1929.

³⁰ Μέτεφλιγκ, *Πριγκίπισσα Μαλέν*, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, 1928.

Αξίζει επίσης να αναφερθούμε στο γεγονός ότι ο Αρμενόπουλος μαζί με τους σκηνογράφους Joly και Boyer συμμετέχει στην επάνδρωση της εταιρείας ARS³¹ που ίδρυσε ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης στα πλαίσια της προσπάθειας της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου (1919-1921) για ανανέωση του σκηνογραφικού τοπίου της εποχής. Το σκηνογραφικό εργαστήριο της εταιρείας στεγάστηκε σε κάποια αίθουσα του Δημοτικού Θεάτρου της Αθήνας. Επίσης το 1924 ίδρυσε την βραχύβια εταιρεία ΖΩΗ και επιμελήθηκε τις παραστάσεις του γερμανικού θιάσου της Πέπης Ζάμπα που είχε την έδρα του στην Αθήνα *Η Κυρία του Λούσου* των Louyes – Frondaie και *Πολωνέζικο Αίμα* των Nerbal – Stein σε σκηνοθεσία Otto Norden.³² Ο Αρμενόπουλος λοιπόν ειδικευόταν κυρίως στο ζωγραφικό σκηνικό, ενώ παράλληλα επιδίδονταν σε άλλες δραστηριότητες όπως η ζωγραφική γιγαντοαφίσας για τον κινηματογράφο,³³ και οι διακοσμήσεις αιθουσών³⁴ και εορταστικών εκδηλώσεων.

Συνεργάστηκε κατά τη συνήθεια της εποχής με πολλούς σκηνογράφους στο χώρο της επιθεώρησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η *Βαβυλωνία* του 1928 των Δραγάση, Καρακάση, Σύλβιου και Κωνσταντινίδη (θίασος Αρντάωφ – Ριτσιάρδη – Καντιώτη) με τα τριάντα σκηνογραφικά ταμπλό των Αρμενόπουλου, Αμπελά, Κλώνη, Καστανάκη και Boyer που αποτέλεσε σταθμό στην εξέλιξη της επιθεώρησης την περίοδο του Μεσοπολέμου.³⁵ Άλλα παραδείγματα τέτοιων συνεργασιών αποτελούν *Η Πρωτευουσιάννα* του 1925, των Δραγάση – Κωνσταντινίδη (θίασος Γονίδη 1925) όπου συνεργάστηκε με τους Αμπελά, Boyer και Ζωγράφο, οι *Σαποννόφουσες* των Τσακασιάνου – Βιτάλη (θίασος Αρντάωφ – Κοφινιώτη – Βιτάλη 1926) που συνεργάστηκε με τους Αμπελά, Boyer και Σπαχή και η επιθεώρηση *Φρου-Φρου* των Ασημακόπουλου – Τσακασιάνου – Μαρτίνο (θίασος Μακέδου 1929), της οποίας φιλοτέχνησε τα σκηνικά μαζί με τους Μπέζο, Μακρή και Boyer.

Δεν είναι γνωστό πού ακριβώς στεγαζόταν το ατελιέ του Αρμενόπουλου. Ο Τσαρούχης όμως και πάλι μας πληροφορεί ότι το 1934 στεγαζόταν στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας, όπου ο Κουν εκείνη την εποχή έκανε ακροάσεις νέων ηθοποιών για το ανέβασμα της *Άλκηστης*: «Δεν είναι καθόλου απίθανο να συναντήσεις ένα φάντασμα, τον Αρμενόπουλο, που έσβηνε πια μες το κρασί και τις τέφρες του ζωγραφιστού σκηνικού. Συχνά έβλεπες να φρεσκάρει τα χιλιοβασανισμένα ζωγραφικά σκηνικά του Ελληνικού Μελοδράματος ή να περνά για εκατοστή φορά με μπρουτζίνα τα λάβαρα και τα όπλα της *Αΐντα*».³⁶

³¹ Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία*, σ. 70.

³² Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία*, σ. 145.

³³ Το 1926 ζωγραφίζει τις γιγαντοαφίσες της εισόδου του κινηματογράφου Πάνθεον για την προβολή της ταινίας *Το Τραγικό Καράβι* (βλ. [Ανυπόγραφο], «Το τραγικό καράβι», *Σκηπ*, 12 Ιανουαρίου 1926, σ. 3).

³⁴ Η ARS είχε, για παράδειγμα, αναλάβει τη δι-

ακόσμηση του χορού της Εταιρείας Θεατρικών Συγγραφέων στα 1921 (*Εσπερινή*, 30 Ιανουαρίου 1921) από Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία*, σ. 147.

³⁵ Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. 1, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, σ. 172.

³⁶ Τσούχλου – Μπαχαριάν, *Η σκηνογραφία*, σ. 61.

Η συνεργασία του Αρμενόπουλου με τον Δήμο Πειραιά

Το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, αποπερατώθηκε το 1895, επί δημαρχίας Θεόδωρου Ρετσίνα. Αρχιτέκτονας ήταν ο Ιωάννης Λαζαρίμος από την Ύδρα. Ήδη από τη δεύτερη δεκαετία του εικοστού αιώνα, είχε σχεδόν ερημωθεί και είχε περιέλθει σε οικτρή κατάσταση, κυρίως λόγω των βαλκανικών πολέμων, της κακοδιαχείρισης των οικονομικών του Δήμου και της ύφεσης της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στον Πειραιά.

Για την κατάσταση στην οποία βρίσκεται το Δημοτικό Θέατρο το 1914 μας πληροφορεί ο Δημοτικός Σύμβουλος Δ. Λαζαρίμος σε ομιλία του προς το συμβούλιο: «εις την αντίληψιν παντός εισερχομένου εις το Δημοτικό Θέατρο εμπίπτουν αμέσως δύο τινά α) η ελεεινή κατάστασις εις ην περιήλθε τούτο και β) η ακαταστασία ήτις βασιλεύει κατά την ώραν των παραστάσεων».³⁷ Ο ίδιος μάλιστα επαναφέρει το θέμα στο Δημοτικό Συμβούλιο το 1916 «διατραγωδώντας την κατάστασιν εις ην περιήλθε το Δημοτικόν Θέατρον, μεταβληθέν προ πολλού εις ξενώνα και άσυλο αστέγων» και προτείνει την απαγόρευση της παραμονής στα διαμερίσματα του θεάτρου οποιουδήποτε εκτός από την επιστάτρια η οποία θα μένει μόνη της χωρίς άλλο μέλος της οικογένειάς της.³⁸

Παρά τις προσπάθειες που γίνονται για τη στοιχειώδη συντήρησή του,³⁹ η κατάσταση δεν μεταβάλλεται. Το θέατρο που «σπανίως λειτουργεί»⁴⁰ στεγάζει κατά καιρούς τις Δημοτικές Υπηρεσίες,⁴¹ το Α΄ Γυμνάσιο,⁴² την Εμπορική Λέσχη «Ερμής»⁴³ και διάφορες άλλες άσχετες με το θέατρο δραστηριότητες.

Τον Φεβρουάριο του 1924, η κινηματογραφική Εταιρία Ν. Λαζάνη και Κλέμερ, αιτείται την 10ετή παραχώρηση του Δημοτικού Θεάτρου «προς θεατρικήν εκμετάλλευσιν», αντί ετησίου μισθώματος 25.000 δρχ. και επισκευής και διαρρυθμίσεων ως 500.000 δρχ., ποσό που θα δαπανήσει η εταιρία. Το Συμβούλιο αποφασίζει στην αρχή να διενεργήσει δημοπρασία με βάση τους όρους της εταιρίας για την πολυετή ενοικίαση του θεάτρου. Όμως τον Ιούλιο αποφασίζει να μη δοθεί σε ιδιωτική εκμετάλλευση αλλά να επισκευαστεί απ' ευθείας από τον Δήμο.⁴⁴

Κατά τη διάρκεια της δημαρχίας του Τάκη Παναγιωτόπουλου (1925-1931),⁴⁵ φαίνεται πως αρχίζει να συστηματοποιείται η προσπάθεια ανάσχεσης της πτω-

³⁷ *Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου Πειραιά*, αρ. συν. 21, 19 Σεπτεμβρίου 1914, τ. 1914, σ. 177.

³⁸ *Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου Πειραιά*, αρ. συν. 135, 14 Νοεμβρίου 1916, τ. 1916-1917, σ. 5.

³⁹ Στη συνεδρίαση αρ. 135 της 14ης Νοεμβρίου 1916, συστήνεται ξανά η Επιτροπή Θεάτρου που είχε διαλυθεί και ψηφίζεται η διάθεση του ποσού των 30.000 δραχμών για την κάλυψη των επείγουσών αναγκών (τ. 1916 β, σ. 5). Τον επόμενο χρόνο ψηφίζεται ποσό 150.000 δραχμών για επισκευές και ανατίθεται η εργολαβία στο αρχιτεκτονικό γραφείο Τσαργή (συνεδρίαση της 21ης Απριλίου 1917, τ. 1916-1917, σ. 152).

⁴⁰ *Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου Πειραιά*, συνεδρίαση 181 της 27ης Ιουνίου 1918, τ. 1918, σ. 299.

⁴¹ *Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου Πειραιά*, τ. 1917, σ. 101.

⁴² *Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου Πειραιά*, συνεδρίαση 181 της 27ης Ιουνίου 1918, τ. 1918, σ. 299.

⁴³ *Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου Πειραιά*, συνεδρίαση της 21ης Απριλίου 1917, τ. 1916-1917, σ. 152).

⁴⁴ *Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου Πειραιά*, συνεδρίαση της 12ης Ιουλίου 1924, τ. 1924, σ. 441.

⁴⁵ Ο Τάκης Παναγιωτόπουλος (1890-1959) δι-

τικής αυτής πορείας, με την ενίσχυση της πολιτιστικής φυσιογνωμίας της πόλης και των ισχών κοινωνικών και πολιτιστικών της θεσμών. Την περίοδο αυτή ιδρύεται η Φιλαρμονική του Δήμου και η Δημοτική Βιβλιοθήκη. Επίσης ιδρύονται και δραστηριοποιούνται σωματεία και σύλλογοι όπως η Λέσχη του Ολυμπιακού όπου δίνονται φιλολογικές διαλέξεις και παραστάσεις, η Εταιρεία Διανοουμένων, ο Λογοτεχνικός Καλλιτεχνικός Όμιλος και ο θίασος «Νέοι του Πειραιά». Στον τύπο της εποχής διαβάζουμε: «Αι αίθουσαι των δημοσίων και δημοτικών κτιρίων πληρούνται αστικών και εργατικών μαζών αίτινες μορφούνται ψυχικώς και πνευματικώς εκ της διδασκαλίας των θείων κυρηγμάτων, εκ της οργανώσεως ωραίων διαλέξεων, εκ της παροχής μουσικών πανδαισιών».⁴⁶

Σ' αυτό το κλίμα ξεκινούν λοιπόν οι εργασίες για την ανακαίνιση του θεάτρου και το 1926 εγγράφονται για το σκοπό αυτό 500.000 δραχμές στον ετήσιο προϋπολογισμό.⁴⁷ Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη διαρρύθμιση και επισκευή της σκηνής, ενώ προσλαμβάνεται ειδικός μηχανικός σκηνής για την λειτουργία της.⁴⁸ Παράλληλα ο Δήμαρχος Τάκης Παναγιωτόπουλος με ιδιωτικό συμφωνητικό και χωρίς δημοπρασία αναθέτει στον Θεόδωρο Αρμενόπουλο την κατασκευή των σκηνικών και της αυλαίας του Δημοτικού Θεάτρου: «Επιτροπή πρυτάνει του κ. Δημάρχου εγκρίνει ν' ανατεθή εις τον καλλιτέχνην Θ. Αρμενόπουλον η άνευ δημοπρασίας κατασκευή των σκηνικών και της αυλαίας του Δημοτικού Θεάτρου και εγκρίνει το μεταξύ του κ. Δημάρχου και του κ. Θ. Αρμενόπουλου συναφθέν περί τούτου ιδιωτικόν από 21 Ιουλίου 1926 συμφωνητικόν».⁴⁹ Την ίδια χρονιά, σύμφωνα με τα στοιχεία της έρευνας, ο Αρμενόπουλος φιλοτεχνεί τα σκηνικά για οκτώ παραστάσεις ανάμεσα στις οποίες οι πολύ επιτυχημένες επιθεωρήσεις *Παναθήναια*⁵⁰ και *Σαπουνόφουσοις*.⁵¹

Δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτα βέβαιοι για τους λόγους για τους οποίους επελέγη ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης από τον Δήμαρχο Παναγιωτόπουλο, ούτε αν προηγήθηκαν συνεννοήσεις με άλλους συναδέλφους του. Γνωρίζουμε όμως ότι η συνεργασία αυτή ήταν η πρώτη μιας σειράς συνεργασιών με το Δήμο. Τον Οκτώ-

ετέλεσε δήμαρχος Πειραιά από το 1925 έως το 1931. Με την πολιτική του προσπάθησε να αναβιώσει την πολιτιστική φυσιογνωμία του Πειραιά και να δώσει πνοή στους ισχνούς κοινωνικούς και πολιτιστικούς της θεσμούς. Μεταξύ άλλων ίδρυσε τη Δημοτική Βιβλιοθήκη και την Φιλαρμονική του Δήμου Πειραιά.

⁴⁶ Παρισινός, «Αι λαϊκαί συναυλία», *Χρονογράφος*, 9 Δεκεμβρίου 1927, σ. 1.

⁴⁷ *Πρακτικά Δημοτικού Συμβουλίου Πειραιά*, τ. 1925-1927, σ. 328: «Προϋπολογισμός Εσόδων και εξόδων χρήσεως 1926-1927, Κεφάλαιον Ζ, άρθρο 5, Αρχιτεκτονικά και καλλιτεχνικά έργα, εδάφ. 5: Επισκευή συντήρηση και προμήθεια ειδών για τη λειτουργία του Δημοτικού Θεάτρου. Προταθέντα υπό του Δημάρχου και της

Δημαρχιακής Επιτροπής 500.000, ψηφισθέντα 500.000».

⁴⁸ Συνεδρίαση Δημορχιακής Επιτροπής της 20ης Οκτωβρίου 1926, αρ. 69, άρθρα 2 και 9, Έγκριση συμφωνητικού μεταξύ δημάρχου και μηχανικού σκηνής κ. Γ. Ιωαννίδη, τ. 1926-1927, σ. 326 και 329.

⁴⁹ Συνεδρίαση Δημορχιακής Επιτροπής της 20ης Οκτωβρίου 1926, ό.π. σ. 329.

⁵⁰ Η επιθεώρηση *Παναθήναια* ανέβηκε στις 9/6/1926 από το θίασο Γονίδη στο θέατρο Κεντρικών. Βλ. *Εσπερινή* 9 και 11 Ιουνίου 1926.

⁵¹ Η επιθεώρηση *Σαπουνόφουσοις* του Τσακατσιάνου ανέβηκε στις 15 Ιουνίου 1926 σε σκηνοθεσία Αντάτσοφ στο θέατρο Ιντεάλ. Τα σκηνικά φιλοτέχνησαν οι Αρμενόπουλος, Αμπελάς, Μπουαγέ. Βλ. *Εμπρός* 13 Ιουνίου 1926.

βριο του ίδιου χρόνου αναλαμβάνει την κατασκευή «πέντε παραβάν και ενός (1) κρεμαστού δια τα κουφώματα των σκηνικών (σαλονίων) της σκηνής του Δημοτικού Θεάτρου αντί δραχμών τεσσάρων χιλιάδων πεντακοσίων (4.500)».⁵² Δύο χρόνια αργότερα η Δημοκρατική Επιτροπή εγκρίνει «δαπάνην 75.000 εβδομήντα πέντε χιλιάδων δια την κατασκευήν σκηνικών του Δημοτικού Θεάτρου ών την εκτέλεσιν να αναθέσῃ ο κ. Δήμαρχος εις τον Θ. Αρμενόπουλον δι' ιδιαιτέρας συμφωνίας».⁵³

Η κατασκευή της αυλαίας

Γνωρίζουμε ότι η κατασκευή της αυλαίας ξεκίνησε τον Αύγουστο του 1926 και ολοκληρώθηκε μέσα στον ίδιο χρόνο, όπως μαρτυρά η χρονολογία δίπλα στην υπογραφή του καλλιτέχνη στο κάτω αριστερά μέρος της αυλαίας: «Ατελιέ Θ. Αρμενόπουλου 1926».⁵⁴ Οι διαστάσεις του έργου είναι 12 μέτρα πλάτος και 7 μέτρα και 40 εκατοστά ύψος, όσο δηλαδή είναι και το άνοιγμα της σκηνής του θεάτρου. Το ύφασμα είναι λινό-βαμβακερό χρώματος μπεζ και αποτελείται από δώδεκα κομμάτια, πλάτους ενός μέτρου το καθένα, ενωμένα μεταξύ τους με διπλό γαζί καθ' ύψος, ώστε να σχηματίζουν την τελική διάσταση.

Για τη ζωγραφική χρησιμοποιήθηκαν υδατοδιαλυτά κυρίως χρώματα και πιο συγκεκριμένα σκόνες διαλυμένες σε ζελατίνη,⁵⁵ απευθείας πάνω στον υφασμάτινο καμβά χωρίς προετοιμασία. Η τεχνική αυτή είναι πολύ συνηθισμένη στη σκηνογραφία, γιατί έτσι αποφεύγεται το κρακελάρισμα⁵⁶ του χρώματος όταν το έργο τυλίγεται για να μεταφερθεί ή να αποθηκευτεί. Ειδικά για τις χρυσές διακοσμήσεις της κορνίζας και της κουρτίνας που πλαισιώνουν το κυρίως θέμα του έργου χρησιμοποιήθηκε σκόνη ώχρας και ορείχαλκου (μπρουτζίνα)⁵⁷ σε συνδυασμό με κάποιο διαλύτη, πιθανόν τρεβινθέλαιο.⁵⁸

Από τη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου στο εργαστήριο συντήρησης

Παρόλο που η ύπαρξη της αυλαίας ήταν γνωστή από τις «καταστάσεις μη αναλώσιμων υλικών περιουσιακών στοιχείων» που διατηρούσε το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, για χρόνια παρέμενε ξεχασμένη, κρεμασμένη σ' ένα «σταγκόνι» στο βάθος της σκηνής του θεάτρου. Στα τέλη της δεκαετίας του '80 οι τεχνικοί του θεάτρου την «ανακάλυψαν» τυχαία και την κατέβασαν.

⁵² Πρακτικά Δημοκρατικής Επιτροπής 1926, αρ. συν. 69, 20 Οκτωβρίου 1926, σ. 329.

⁵³ Πρακτικά Δημοκρατικής Επιτροπής 1928, αρ. συν. 157, 4 Αυγούστου 1928, σ. 368-369.

⁵⁴ Είναι γνωστό ότι στα έργα γράφεται η ημερομηνία κατά την οποία το έργο ολοκληρώνεται.

⁵⁵ Αυτό διαπιστώθηκε από τις πρώτες διαπιστώσεις-αναλύσεις που έγιναν από την ομάδα συντηρητών της Διεύθυνσης Συντήρησης Αρχαίων και Νεωτέρων Μνημείων του Υπουργείου

Πολιτισμού και Αθλητισμού που έχει αναλάβει τη συντήρηση του έργου.

⁵⁶ Όρος που χρησιμοποιείται στη ζωγραφική για να περιγράψει την εμφάνιση τριχοειδών ρωγμών, σπασμάτων στην επιφάνεια του χρώματος.

⁵⁷ Είναι χαρακτηριστικό ότι στα τμήματα της διακόσμησης που έχουν ζωγραφιστεί με το υλικό αυτό, το χρώμα έχει διαπεράσει το ύφασμα και εμφανίζεται στην πίσω πλευρά του έργου.

⁵⁸ Κοινώς νέφτι, που χρησιμοποιείται σαν καθαριστικό και διαλυτικό χρωμάτων.

Η κατάσταση στην οποία βρέθηκε ήταν οριακή για τη διατήρηση του έργου. Επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια υπήρχε πάρα πολλή σκόνη, καυσαέριο και άλλοι ρύποι από την ατμόσφαιρα και τον χώρο, λεκέδες από νερό σε πολλά σημεία οι οποίοι είχαν εισχωρήσει βαθιά στις ίνες, ίχνη από πατημασιές και μπαλώματα από κομμάτια υφάσματος που είχαν κολληθεί στην πίσω όψη. Το ύφασμα είχε χάσει την ελαστικότητά του και είχε γίνει σαν χαρτί, το οποίο σκίζοταν εύκολα σε κάθε τράβηγμα. Σε απόσταση 4 μ. από τη μία κάθετη πλευρά είχε ένα σκίσιμο καθ' ύψος, σχεδόν σε όλο το ύψος του. Τα καρφιά, πρόκες πινέζες και κομμάτια σύρμα που συγκρατούσαν το ύφασμα πάνω στα ξύλα κατά μήκος του πάνω και κάτω άκρου του είχαν έντονη οξειδωση που είχε μεταφερθεί στο ύφασμα. Η ζωγραφισμένη επιφάνεια της κύριας όψης εμφάνιζε εκτεταμένο κρακελάρισμα.

Στην πίσω όψη της αυλαίας υπήρχαν πολλές εγγραφές με στυλό ή μολύβι με διάφορα ονόματα καλλιτεχνών, τεχνικών, καλλιτεχνικών σχημάτων και χρονολογίες από το 1937 έως το 1945.⁵⁹ Επίσης στο κέντρο της αυλαίας και ελαφρά προς τα αριστερά υπήρχε μια μικρή κυκλική οπή στο ύψος του ανθρώπινου ματιού, προφανώς για να μπορεί κάποιος από τη σκηνή να έχει οπτική επαφή με την πλατεία.

Σ' αυτή την κατάσταση τυλίχτηκε πρόχειρα γύρω από τα ξύλα που τη συγκρατούσαν και παρέμεινε αποθηκευμένη στη σκηνή του θεάτρου ως το 2006. Τότε έγινε ο πρώτος καθαρισμός, αφαιρέθηκαν τα ξύλα, πρόκες, πινέζες, καρφιά και κομμάτια σύρμα που συγκρατούσαν το ύφασμα πάνω στο ξύλο κατά μήκος του πάνω και κάτω άκρου. Τυλίχθηκε σ' ένα κύλινδρο από αλουμίνιο, μήκους 12 μέτρων και διαμέτρου 16 εκατοστών, ο οποίος πρώτα καλύφθηκε με ειδικό βαμβακερό ύφασμα και στη συνέχεια συσκευάστηκε με ύφασμα και πλαστικό για να προστατευθεί από τα υγρά, τη σκόνη και τους ρύπους.

Στη σκηνή του θεάτρου παρέμεινε έως το 2007, όταν αυτό εκκενώθηκε εν όψει της έναρξης των εργασιών ανακαίνισης. Στη συνέχεια μεταφέρθηκε στο ισόγειο του δημοτικού μεγάρου, όπου και παρέμεινε έως τον Ιούλιο του 2014 οπότε και μεταφέρθηκε στη Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά, για να συντηρηθεί από ομάδα συντηρητών της Διεύθυνσης Συντήρησης Αρχαίων και Νεωτέρων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού.⁶⁰

Ο μύθος του Ορφέα τον 19ο αιώνα, ο Charles François Jalabert και το έργο *Nymphes ecoutant des morceaux d'Orphée*

Ο μύθος του Ορφέα γνωστός από τα βιβλία 10 και 11 του έργου του Ρωμαίου ποιητή του 1ου μ.Χ. αιώνα Οβίδιου *Μεταμορφώσεις*⁶¹ είναι ιδιαίτερα ελκυστι-

⁵⁹ Η καταγραφή αυτή δεν έχει ολοκληρωθεί, οπότε δεν θα γίνει εκτενής αναφορά στην παρούσα εργασία.

⁶⁰ Είχα την ευκαιρία να επιμεληθώ όλων των παραπάνω διαδικασιών ως προϊστάμενος του Τμήματος Δημοτικών Θεάτρων Πειραιά.

⁶¹ Ovid, *The Metamorphoses*, trans. A. S. Kline, 2000, <<http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/Metamorph10.htm>>

κός για τους καλλιτέχνες του 19ου αι., γιατί «διερευνά το θέμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και το ρόλο του ποιητή σε μια εχθρική προς αυτόν κοινωνία». ⁶² Οι καλλιτέχνες ταυτίζονται με τον Ορφέα και προσπαθούν να απαντήσουν σε υπαρξιακά ζητήματα που σχετίζονται με τις πηγές της έμπνευσης και τη φύση της δημιουργικότητας. ⁶³

Ο Jalabert γεννήθηκε στη Νιμ της Γαλλίας την 1η Ιανουαρίου του 1819 και πέθανε στο Παρίσι στις 8 Μαρτίου του 1901. Φοίτησε στο Ecole de Dessin Nimes και στην Ecole des Beaux-Arts στο Παρίσι, στο ατελιέ του Paul Delaroche. Το 1841, κέρδισε το δεύτερο βραβείο στο Prix de Rome. Το 1843 με το έργο του *Οιδίπους και Αντιγόνη* κέρδισε το χρυσό μετάλλιο Amis des Arts της Νιμ. Στα μέσα του 1ου αιώνα έγινε γνωστός στους καλλιτεχνικούς κύκλους του Παρισιού ως ζωγράφος ιστορικών θεμάτων, ενώ σύχναζε στο σαλόνι της Madame Sabtier. Το 1853 φιλοτέχνησε το έργο *Nymphes ecoutant des morceaux d'Orphée* ⁶⁴ και κέρδισε το πρώτο βραβείο στο Salon του 1855. Πρόκειται για λάδι σε καμβά διαστάσεων 111,8 εκ. επί 91,8 εκ. Το έργο αφού άλλαξε αρκετούς ιδιοκτήτες, αγοράστηκε τελικά το 1878 από τον William T. Walters και από το 1931 ως σήμερα εκτίθεται στο Walters Art Museum στη Βαλτιμόρη. ⁶⁵

Το έργο παρουσιάζει τον Ορφέα να παίζει μουσική ενώ οι Νύμφες καθισμένες πάνω στα βράχια ανάμεσα στην πώδη βλάστηση, το νερό και τα δέντρα ακούν μαγεμένες το τραγούδι του. Η σκηνή φαίνεται ήρεμη και γαλήνια αλλά υπάρχει μια σκοτεινή και απειλητική ατμόσφαιρα που παράγεται από τις βαριές σκιές των δέντρων του δάσους που περιβάλλουν το ξέφωτο και τις Νύμφες.

Οι εξιδανικευμένες γυναικείες μορφές που μοιάζουν με αρχαία ελληνικά αγάλματα, τα ημίγυμνα σώματα που στροβιλίζονται ανάμεσα στις περίτεχνες πτυχώσεις των αρχαιοπρεπών χιτώνων, οι παστέλ αποχρώσεις, η έμφαση στα περιγράμματα, η υπεροχή της γραμμής σε σχέση με το χρώμα, το λευκό φως που πλημμυρίζει το ξέφωτο του δάσους, μας παραπέμπουν στα πρότυπα του Νεοκλασικισμού. ⁶⁶

Ακολουθώντας την αρμονική ροή των σωμάτων, που μοιάζουν να αναδύονται ⁶⁷ από το νερό που κυλάει στα πόδια τους, το μάτι του θεατή εισχωρεί δι-

⁶² Willem F. Lash, «Mythological painting and sculpture». *Grove Art Online. Oxford Art Online*. <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T060684>>.

⁶³ Lash, *ό.π.*

⁶⁴ Μετ.: «Οι νύμφες ακούγοντας το τραγούδι του Ορφέα».

⁶⁵ Πηγή: 1. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Fran%27ois_Jalabert_-_Nymphs_Listening_to_the_Songs_of_Orpheus_-_Walters_3737.jpg και 2. <http://www.etudier.com/dissertations/Francois-Jalabert-Oeuvre/484100.html>.

⁶⁶ Καλλιτεχνικό ρεύμα που επικράτησε από

το 1750 περίπου ως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Εμπνευσμένος από τον Διαφωτισμό, εξέφρασε τον θεωρητικό προβληματισμό της εποχής, την επαναστατική ορμή και τα υψηλά οράματα της κοινωνίας. Μέσα από τη μίμηση της αρχαίας ελληνικής τέχνης που αποτέλεσε τον «ιδανικό τύπο» ο καλλιτέχνης του Νεοκλασικισμού στόχευε στη μίμηση της φύσης και συνελπώς του ιδεώδους. Κυριότεροι εκπρόσωποι του ήταν ο Νταβίντ και ο Ένγκρ. Βλ. Χρύσανθος Χρήστου, *Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του δέκατου ένατου αιώνα*, Αθήνα 1983· Τζούλιο Κάρολο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μετ. Παπαδημήτρη Λίνα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012.

εισδυτικά στις σκοτεινές πτυχές του δάσους, όπου ανάμεσα στις βαριές σκιές, τις φυλλωσιές των δέντρων και τη βλάστηση, οι φιγούρες των Νυμφών μοιάζουν να εξαϋλώνονται. Σ' ένα παιχνίδι φωτός και σιάς, οι μορφές γίνονται ολοένα και πιο αγνές, πιο διάφανες, καθώς αφομοιώνονται μέσα στο φυσικό τοπίο που τις περιβάλλει. Η φαντασία υπερβαίνει την πραγματικότητα και η ευαισθησία των χρωματικών αποχρώσεων τη φόρμα. Η φύση αντανακλά το ανθρώπινο συναισθημα και η ρομαντική⁶⁸ διάθεση του καλλιτέχνη εκφράζει τη μεταφυσική διάσταση των υπέρξεων αυτών. Η σκηνή μοιάζει να φανερώνεται στα μάτια μας σαν μια κρυφή ιεροτελεστία η οποία συντελείται στο «άδυτο» ενός αρχαίου ναού.

Βαθιά μέσα στο δάσος, σ' ένα υψηλότερο επίπεδο, ανάμεσα στις σκιές των δέντρων, ο Ορφέας του οποίου η μοναχική αγνή φιγούρα διαγράφεται μπροστά σ' ένα απόκοσμο πορτοκαλί φως, παίζει τη λύρα του και τραγουδάει. Έχει στραμμένη την πλάτη προς τις νύμφες, το κεφάλι γεμμένο πίσω, ενώ το δεξί του χέρι εκτείνεται εκφραστικά στο πλάι. Όλη η στάση του σώματος του αντανακλά το πάθος του τραγουδιού του. Η μαγεία του Ορφέα δεν είναι στο πρόσωπο του αλλά στη γλυκιά απαλή μουσική του, που είναι διάχυτη, σχεδόν απτή, στην ομιχλώδη ατμόσφαιρα του δάσους. Οι χρωματικές αντιθέσεις ανάμεσα στο πορτοκαλί φως που περιβάλλει τον Ορφέα και στις γαλάζιες, κόκκινες και κίτρινες αποχρώσεις στα φορέματα των νυμφών, η διαφορά των επιπέδων και η αντίθεση ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι, συμβολίζουν τη διαφορά των δύο κόσμων τους: της ζωής και του θανάτου. Ο Ορφέας μοιάζει να έχει ήδη αναχωρήσει και αυτό που απομένει είναι ο ήχος της μελωδίας του, που πλανιέται στον αέρα.

Θεόδωρος Αρμενόπουλος, *Αι Νύμφαι ακούουσαι τον Ορφέα*

Έχει ενδιαφέρον να δούμε τον τρόπο με τον οποίο ο Αρμενόπουλος απέδωσε το έργο του Γάλλου ζωγράφου φιλτραρισμένο μέσα από τη δική του τεχνοτροπία, και πώς το προσάρμοσε στις ανάγκες της νέας του χρήσης στο θέατρο. Σε γενικές γραμμές αντέγραψε πιστά το πρωτότυπο, μεταφέροντας ακόμα και τον τίτλο στα ελληνικά. Το προσάρμοσε όμως στη δική του τεχνική,⁶⁹ στο χρόνο και τους πόρους που του διατέθηκαν για τη δημιουργία ενός έργου τέτοιων διαστάσεων. Καλλιτέχνες σαν τον Αρμενόπουλο αντιμετώπιζονταν την εποχή εκείνη ως τεχνίτες και πληρώνονταν ανάλογα.

⁶⁷ Κατά τη μυθολογία, οι Νύμφες ήταν κατεξοχήν πνεύματα του νερού και ζούσαν στα ποτάμια, στις πηγές, (των οποίων και αποτελούσαν την αλληγορική εκπροσώπηση) και στις λίμνες. Συνόδευαν πάντα το νερό, τονίζοντας έτσι τη μεγάλη του σημασία για την ύπαρξη ζωής.

⁶⁸ Ο Ρομαντισμός, είναι ένα καλλιτεχνικό ρεύμα που εμφανίστηκε στην Αγγλία και τη Γερμανία και κορυφώθηκε στη Γαλλία στα μέσα του 19ου αιώνα. Ο καλλιτέχνης του Ρομαντισμού αναζητά τη στρόφη προς τη φύση, την υπεροχή του

φανταστικού αντί του πραγματικού, του χρώματος αντί της φόρμας. Κύριοι εκπρόσωποί του στη ζωγραφική ήταν ο Ντελακρουά, ο Ζερικό, ο Τέρνερ. Βλ. Χρήστου, *Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική· Αρχάν, Η μοντέρνα τέχνη*.

⁶⁹ Η τεχνική αυτή παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με την τεχνική που ζωγράφιζαν οι σκηνογράφοι της εποχής τις γιγαντοαφίσες για τον κινηματογράφο. Ο Αρμενόπουλος είχε αποδεδειγμένα εργαστεί στον τομέα αυτό τουλάχιστον μια φορά (βλ. παραπάνω, υπ. 33).

Έτσι ενώ αντέγραψε πιστά τη φόρμα, χρησιμοποιώντας μια εντελώς διαφορετική τεχνική, παρέκαμψε εντελώς τις λεπτές χρωματικές ισορροπίες, την ευαισθησία των τονικών μεταβολών, τη ρομαντική διάθεση του Jalabert και την συναισθηματική φόρτιση της ατμόσφαιρας του έργου του. Και ενώ σε γενικές γραμμές διατήρησε τη χρωματική παλέτα του Jalabert, ζωγράφησε το έργο με γρήγορες αδρές πινελιές, έντονες χρωματικές αντιθέσεις και περιγράμματα.

Στο έργο του Αρμενόπουλου δεν υπάρχει η βαριά ομιχλώδης ατμόσφαιρα που περιβάλλει τις Νύμφες στο πρωτότυπο. Οι αχνές φιγούρες που διακρίνουμε αμυδρά στο έργο του Jalabert, εδώ γίνονται πιο ανθρώπινες, αποκτούν σάρκα και οστά και διαγράφονται πεντακάθαρα. Μάλιστα η κεντρική φιγούρα με τα κίτρινα που συλλογισμένη κοιτάζει προς άγνωστη κατεύθυνση αποτελεί εξ ολοκλήρου δημιούργημα του Αρμενόπουλου, τοποθετημένη στη θέση δύο Νυμφών των οποίων οι φιγούρες μόλις που διακρίνονται. Είναι και η μόνη που σε αντίθεση με όλες τις άλλες, εμφανίζεται να έχει το πρόσωπό της στραμμένο στην ίδια κατεύθυνση με το σώμα της.

Ο Αρμενόπουλος πλαισιώνει το κεντρικό θέμα με μια χρυσή κορνίζα η οποία στο κέντρο της βάσης της φέρει μικρή επιγραφή με τον τίτλο «ΑΙ ΝΥΜΦΑΙ ΑΚΟΥΟΥΣΑΙ ΤΟΝ ΟΡΦΕΑ». Το σύνολο κορνίζας και παράστασης είναι πλαισιωμένο από διπλή κουρτίνα τύπου αυλαίας ιταλικού θεάτρου, που παραμένοντας ανοικτή μας αποκαλύπτει το κυρίως θέμα του έργου, δημιουργώντας έτσι μια έντονη θεατρικότητα, ένα «θέατρο μέσα στο θέατρο». Η πρώτη κουρτίνα η εξωτερική, σε σκούρες μπλε αποχρώσεις, μοιάζει να είναι φτιαγμένη από βαρύ βελούδινο ύφασμα κοσμημένο με χρυσά φυτικά μοτίβα και κρόσια. Η δεύτερη, η εσωτερική, που παρεμβάλλεται ανάμεσα στην πρώτη κουρτίνα και στο έργο, είναι λευκή και διάφανη σαν δαντέλα. Στο επάνω μέρος της πλέκεται με την πρώτη, δημιουργώντας έτσι ένα αρμονικό σύνολο. Φέρει λευκά διακοσμητικά φυτικά μοτίβα, ενώ ανάμεσα στις πτυχώσεις της διακρίνεται η χρυσή κορνίζα.

Συμπεράσματα

Το 1926 ο Πειραιάς βρισκόταν σε τροχιά πνευματικής και πολιτιστικής άνθησης. Το ενδιαφέρον του Τύπου και του κοινού μονοπωλούσαν οι μουσικές εκδηλώσεις που πραγματοποιούνταν καθημερινά σε διάφορους δημόσιους και ιδιωτικούς χώρους της πόλης.

Ο Αρμενόπουλος την περίοδο αυτή βρισκόταν στο απόγειο της καριέρας του. Το 1925 φιλοτέχνησε τα σκηνικά για δώδεκα παραστάσεις, το 1926 για οκτώ, το 1927 για εννέα και το 1928 για δώδεκα. Είναι πιθανό η φήμη του Αρμενόπουλου και η εμπειρία του από τη δραστηριότητα των εργαστηρίων και των εταιριών στις οποίες συμμετείχε, καθώς και η εξειδίκευση του στη ζωγραφική σκηνικών και γιγαντοαφισών για τον κινηματογράφο, να έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην επιλογή του από τη Δημοτική Αρχή Πειραιά για την εκτέλεση της εργασίας αυτής.

Από τα στοιχεία των πρακτικών της Δημορχιακής επιτροπής συμπεραίνουμε ότι ξεκίνησε να ζωγραφίζει την αυλαία στις αρχές Αυγούστου του 1926,

όταν εγκρίθηκε και επίσημα το συμφωνητικό που είχε υπογράψει με το Δήμαρχο Τάκη Παναγιωτόπουλο τον Ιούλιο της ίδιας χρονιάς. Είναι βέβαιο μάλιστα να υποθέσουμε ότι τελείωσε την εργασία αυτή πριν από τις 20 Οκτωβρίου 1926 οπότε και του ανατέθηκε η κατασκευή των νέων σκηνικών που αναφέρονται παραπάνω. Είναι άλλωστε γνωστή η ταχύτητα με την οποία ετοιμάζονται μέχρι και σήμερα τα ζωγραφικά σκηνικά στο θέατρο. Επίσης είναι πιθανόν η αυλαία να φιλοτεχνήθηκε επάνω στη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου που διαθέτει τις κατάλληλες διαστάσεις ώστε να απλωθεί ο καμβάς στο πάτωμα της και να ζωγραφιστεί.⁷⁰

Δεν είναι γνωστό αν η επιλογή του συγκεκριμένου μυθολογικού θέματος, έγινε από τον Αρμενόπουλο ή αν του υπεδείχθη από τη Δημοτική Αρχή. Η προφανής συμβολική σημασία του Ορφέα που σχετίζεται άμεσα με τη μουσική και το λυρικό θέατρο, συνδέεται ενδεχομένως με την επιθυμία της Δημοτικής Αρχής και της πειραιϊκής κοινωνίας να δημιουργήσουν στον Πειραιά μια έντονη μουσική κίνηση. Πράγματι την περίοδο 1926-1927 στο πρόγραμμα τόσο του Δημοτικού Θεάτρου, όσο και των ιδιωτικών αιθουσών της πόλης, όπως το Χάι Λάιφ, οι επιθεωρήσεις, οι οπερέτες και οι συναυλίες εναλλάσσονται με καταγιστικό ρυθμό. Η παρουσία του Ωδείου του Πειραιϊκού Συνδέσμου, της Συμφωνικής Ορχήστρας και της Χορωδίας του, του Ωδείου Αθηνών, της Χορωδίας Αθηνών, αλλά και θιάσων όπως αυτοί των Σαμαρτζή – Μηλιάδη και της Έλσας Έγκελ είναι συνεχής. Ο Τύπος σχολιάζει ότι «για πρώτη ίσως φοράν το Δημοτικό μας παρουσιάζει τοιαύτην πένναν».⁷¹ Αξίζει να σημειώσουμε ότι το ανακαινισμένο Δημοτικό Θέατρο άρχισε τις παραστάσεις του στις 27 Νοεμβρίου 1926 με τη συμφωνική συναυλία του Ωδείου του Πειραιϊκού Συνδέσμου, το πρόγραμμα της οποίας περιελάμβανε το έργο *Ορφέας* του Gluck.⁷²

Ένα άλλο ερώτημα που τίθεται είναι το πώς και από ποιόν επελέγη το συγκεκριμένο έργο του Charles François Jalabert. Η γνώση της ύπαρξης του συγκεκριμένου έργου, καταδεικνύει ενδεχομένως άνθρωπο με κουλτούρα ευρωπαϊκή και γνώστη της ιστορίας της τέχνης. Αν λοιπόν ο Αρμενόπουλος γνώριζε το έργο του Jalabert, ίσως να είχε βρεθεί πράγματι στο Παρίσι όπως ισχυριζόταν και να είχε μελετήσει τα έργα των Γάλλων Νεοκλασικιστών και Ρομαντικών ζωγράφων του προηγούμενου αιώνα. Το συγκεκριμένο βέβαια έργο βρισκόταν στην Αμερική ήδη από το 1878.⁷³ Γνωρίζουμε όμως ότι στη Γαλλία έχει κυκλοφορήσει από το 1903 το βιβλίο Charles Jalabert: *L'homme, L'artiste*.⁷⁴ Υπάρχει βέβαια και η πιθανότητα να

⁷⁰ Ο Πάννης Τσαρούχης περιγράφει την τεχνική με την οποία ζωγράφιζαν τα σκηνικά. Βλ. Τσούγλου – Μπαχαριάν, «Ο Πάννης Τσαρούχης θυμάται», σ. 164.

⁷¹ Παρουσιάστηκαν τρία έργα: Ο *Ορφέας* του Gluck, *Η συμφωνία του Νέου Κόσμου* του Dvorak και η *Πέμπτη Συμφωνία* του Beethoven. Βλ. W. «Αι παραστάσεις εις το Δημοτικόν», *Σφαίρα*, 8 Ιανουαρίου 1927, σ. 2.

⁷² [Ανυπόγραφο], «Η συμφωνική συναυλία του Ωδείου Πειραιώς», *Σφαίρα*, 27 Νοεμβρίου 1926, σ. 2.

⁷³ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Fran%C3%A7ois_Jalabert_-_Nymphs_Listening_to_the_Songs_of_Orpheus_-_Walters_3737.jpg.

⁷⁴ Reinaud Emile, Charles-François Jalabert, *Charles Jalabert: L'homme, L'artiste*, Hachette, 1903.

είδε το έργο σε κάποιο περιοδικό της εποχής όπως το *Illustration* ή απλά να του το έδειξε κάποιος από τους γάλλους συναδέλφους του Boyer και Joly.

Από την πιστότητα πάντως της αντιγραφής, είναι σαφές ότι ο Αρμενόπουλος, είχε κάποιο αντίγραφο ή φωτογραφία του έργου στα χέρια του τη στιγμή που το ζωγράφιζε.

Επίσημα στοιχεία για το χρονικό διάστημα κατά το οποίο χρησιμοποιήθηκε η αυλαία δεν υπάρχουν. Είναι χαρακτηριστικό και αρκετά περίεργο ότι δεν έχει βρεθεί καμιά φωτογραφία που να απεικονίζει την αυλαία του θεάτρου την περίοδο που αυτή βρισκόταν σε χρήση, όπως δεν υπάρχουν δημοσιογραφικά σχόλια στις εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής. Υπάρχουν όμως οι εγγραφές στο πίσω μέρος της αυλαίας που καταδεικνύουν ότι χρησιμοποιήθηκε τουλάχιστον ως το 1945. Το πιο πιθανό λοιπόν είναι ότι η αυλαία παροπλίστηκε κατά την ανακαίνιση του Δημοτικού Θεάτρου που έγινε για να επισκευαστούν οι ζημιές που το θέατρο είχε υποστεί από τον βομβαρδισμό το 1951.

Κλείνοντας, θα πρέπει να αναφερθεί και πάλι ότι η έρευνα βρίσκεται ακόμη σε εξέλιξη και η παρούσα εργασία αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση του θέματος. Ενδεχομένως στο μέλλον θα προκύψουν νέα στοιχεία που θα απαντήσουν οριστικά σε κάποια από τα παραπάνω ερωτήματα.



Η αυλαία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά *Αι νύμφαι ακούουσαι τον Ορφέα* του Θεόδωρου Αρμενόπουλου (1926). Πηγή: Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνογραφία στο Ελληνικό θέατρο*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1987, σ. 11.



Charles François Jalabert, *Nymphes écoutant des morceaux d' Orphée* (1853), λάδι σε καμβά, 111,8 X 91,8 εκ., Walters Art Museum, Βολτιμόρη, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής.
Πηγή: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Fran%C3%A7ois_Jalabert_-_Nymphs_Listening_to_the_Songs_of_Orpheus_-_Walters_3737.jpg



Λεπτομέρεια από το έργο του Αρμενόπουλου. Πηγή: Προσωπική φωτογράφιση 9 Οκτωβρίου 2014.

ΑΝΘΗ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

ΣΥΣΤΗΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΔΙΕΘΝΗ ΣΠΥΡΟ ΜΟΣΧΟΓΙΑΝΝΗ,
ΑΙΓΥΠΤΙΩΤΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΥ,
ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ανάμεσα σε μια πλειάδα ανεξερεύνητων εκφάνσεων του ελληνικού Μικροθεάτρου των δύο προηγούμενων αιώνων, εξαιρετικό ενδιαφέρον κρύβει το κεφάλαιο της δράσης καλλιτεχνών του μείζονος Ελληνισμού. Η ταυτότητα, η μαθητεία, οι προσλαμβάνουσες, το δραματολόγιο, ο χωροχρόνος των παραστάσεων και η απήχησή τους, οι οικονομικές απολαβές, οι συνεργασίες και οι –τυχόν– περιοδείες, συνιστούν τμήματα ενός μεγαλύτερου, ελλιπούς σήμερα ψηφιδωτού, που θα αποκάλυπτε άγνωστες όψεις της καλλιτεχνικής παραγωγής προηγούμενων δεκαετιών, συνεισφέροντας σημαντικά στην αξιολόγησή της.¹ Η παρούσα μελέτη, που στοχεύει στην ανάδειξη μίας όψης της παραγωγής αυτής, βασίστηκε κατά κύριο λόγο, στο Αρχείο των Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ. και ειδικότερα σε τμήμα του διασωθέντος Αρχείου του θεατρανθρώπου Σίμου Κουμτζή (1916-199);² Συμπληρωματικά έχει αξιοποιηθεί η σύγχρονη βιβλιογραφία αλλά και ο ημερήσιος Τύπος της εποχής.³

Μια πρώτη μελέτη του Αρχείου, που συντίθεται στην πλειονότητά του από διαφημιστικά μονόφυλλα («φέιγ βολάν»), αποκαλύπτει πως ο καλλιτέχνης Σπύρος Μοσχογιάννης παρουσίαζε κατά κύριο λόγο παραστάσεις Ανδρεικέλων (Φασουλή),⁴ αλλά και Μαριονέτας (νευρόσπαστα συστήματος Holden) και Θε-

¹ Σε αυτή την κατεύθυνση κινήθηκαν προηγούμενες μελέτες μας. Βλ. Α. Χοτζάκογλου, «Μετανάστες και Θέατρο Σκιών: ο Καραγκιόζης ως “νόστιμον ήμαρ”», στο: *Πρακτικά Β' Θεατρολογικού Συνεδρίου του Πανελληνίου Συνλόγου Θεατρολόγων*, Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, 28/03-30/03/2012 (υπό έκδοσιν). Η διάλεξη είναι διαθέσιμη στο www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?Lecture ενώ το κείμενό της στο <https://www.academia.edu/ANTHICHOTZAKOGLOU>. Ακόμα, της ίδιας, «Ιγνηλατώντας το Πολιτικό Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης) Ελλήνων Μεταναστών και Κυπρίων», στο *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και Δημοκρατία»*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Αθηνών - Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 05-08/11/2014 (υπό έκδοσιν).

² Για την πρόσβαση στο εν λόγω Αρχείο, ενδιαφερόμενοι οφείλονται στη διεύθυνση του Φορέα, καθώς και στην κ. Κ. Σταματογιαννάκη. Αναλυ-

τικότερα για το Αρχείο Σ. Κουμτζή, βλ. www.elia.org.gr/EntryImages/1/KOYIMTZHS_SIMOΣ.rtf. Τα φέιγ βολάν είναι διαθέσιμα πλέον και στο <http://www.openarchives.gr/search/%CE%A6%CE%B1%CF%83%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%AE%CF%82>.

³ Κατά κύριο λόγο, έχουν αποδελτιωθεί φύλλα της εφημ. *Ταχυδρόμος* (Αίγυπτος), καθώς και φύλλα κοντινών χρόνων, ελλαδικού Τύπου –λ.χ. εφημ. *Ελευθερία*, *Εμπρός*, *Σκοιπ*–. Στα desiderata της έρευνας εντάσσεται μια πληρέστερη αποδελτίωση του (Ελληνικού) Τύπου της Αιγύπτου. Ας σημειωθεί, ότι η έρευνα στα Αρχεία του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρικού Μουσείου δεν κατέστη εφικτή, καθώς ο Οργανισμός τελεί υπό καθεστώς επίσχεσης εργασίας από τον Νοέμβριο του 2011.

⁴ Η βιβλιογραφία που εστιάζει στο θέαμα των Ανδρεικέλων (Φασουλή) ως παραδοσιακό ελληνικό θέαμα, κάθε άλλο παρά πολυάριθμη εί-

άτρου Σκιών (Καραγκιόζη), καθώς και συμβατικού Θεάτρου, τουλάχιστον κατά την περίοδο 1926-1960. Ως έτη δράσης του επιβεβαιώνονται τα: 1926, 1933, 1935, 1937, 1940, 1948, 1950, 1951, 1952, 1954, 1957, 1959, 1960, ενώ πλείστα τεκμήρια δεν φέρουν χρονολογία. Ωστόσο, δεν έχει ακόμα γίνει γνωστό, από ποιούς καλλιτέχνες –και ποιās υπηκοότητας– μυήθηκε τόσο στην τέχνη των Ανδρικήλων και της Μαριονέτας, όσο και στου Καραγκιόζη, εάν κατασκευάζε ο ίδιος τα χειροποίητα σύνεργά του, των οποίων η τύχη αγνοείται ή κατά πόσον έδινε παραστάσεις και για αραβόφωνο κοινό.

Αν και είχε ως έδρα του την Αίγυπτο (Αλεξάνδρεια), τεκμαίρεται πως είχε διεθνή ακτίνα δράσης. Σε αυτό το πλαίσιο επιβεβαιώνονται παραστάσεις του σε Αλεξάνδρεια (Ράμι, Κάμπο Τσέξαρε, κ.ά.), Κάιρο, Πορτ Σάιντ, Ηλιούπολη, Ισμαηλία, Σουέζ, Χαρτούμ, Πάφο, Αττική (Χαϊδάρι, Χαλάνδρι, Παγκράτι, Πετράλωνα).

Παρά το ότι δεν έχουν έως σήμερα εντοπισθεί ασφαλή βιογραφικά στοιχεία του, μάλλον δεν θα απείχαμε από την πραγματικότητα, υποθέτοντας ότι ήταν Ελληνοαιγύπτιος ή μάλλον Αιγυπτιώτης καλλιτέχνης. Η γέννησή του θα πρέπει να χρονολογείται ανάμεσα στην τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και την πρώτη του 20ού. Πιθανολογείται δε, πως εκτός του επιθέτου του «Μοσχογιάννης», χρησιμοποίησε καλλιτεχνικά –και δη ως ηθοποιός– και το συντομότερο «Μόσχος».⁵

Στα ερανήσματα που διασώθηκαν, το όνομα του Μοσχογιάννη συνοδεύεται από ποικίλους κοσμητικούς χαρακτηρισμούς, με στόχο βέβαια, την προπαγάνδι-

να. Οδηγοί στη μελέτη του είδους αναδεικνύονται οι μελέτες των Β. Πούγγε, Απ. Μαγουλιώτη και Θ. Χατζηπανταζή, καθώς και η παρουσίαση Ανδρικήλων του Κονιτσιώτη από τη Μ. Βελιώτη, Ακόμα, δύο ελαιοκινετικά άρθρα του Γ. Τσοκόπουλου φώτισαν πτυχές του ελληνικού και αιγυπτιακού θεάματος. Βλ. σχετικά Β. Πούγγε, «Το παραδοσιακό Κουκλοθέατρο στα Βαλκάνια και στην Ελλάδα: Από το βιεννέζικο Kasperl στον ελληνικό Φασουλή», στο: *Είδωλα και ομιώματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 15-26. Επίσης, Απ. Μαγουλιώτης, *Το νεοελληνικό Κουκλοθέατρο: ο Φασουλής, 1870-1935*, (διδ. διατριβή), Αθήνα 1997 καθώς και Θ. Χατζηπανταζή, «Το λαϊκό Κουκλοθέατρο του Φασουλή», *Από τον Νείλον μέχρι τον Δονάβειος: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού Θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη μικρασιατική καταστροφή*, τ. 2/1 (παράρτημα: κίνηση ελληνικών θιάσων 1876-1897), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 199-213. Επιπλέον, Μ. Βελιώτη, «Οι κούκλες του Χρήστου Κονιτσιώτη στη Σύλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος», *Εθνογραφικά* 2 (1979-80), σ. 47-56 και αναδημοσίευσή του στο *Δρώμενα* 3-4 (Ιούλ.-Σεπτ. 1984), σ. 52-5. Περαι-

τέρω, Γ. Τσοκόπουλος, «Ο Αιγύπτιος Φασουλής», εφημ. *Εστία*, 21 Ιουλίου 1896, σ. 2 και του ίδιου «Ο Φασουλής», *Παρνασσός*, τ. 15, τχ. 2, αρ. 1968 (Οκτ. 1892), σ. 213-7. Το πρώτο άρθρο του Τσοκόπουλου έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς περιγράφει πτυχές του αιγυπτιακού Κουκλοθεάτρου, που εδώ παραπλευρώς μας ενδιαφέρει, παραστάσεις του οποίου είχε παρακολουθήσει στην Αίγυπτο. Επισημαίνεται δε, έντονη παρουσία του ελληνικού στοιχείου, μέσω ανδρικήλου, που αναπαριστά Έλληνα.

⁵ Σε ό,τι αφορά τη βιβλιογραφική παρουσία του Μοσχογιάννη, ο Μαγουλιώτης, αν και στη διατριβή του (Μαγουλιώτης, *Το νεοελληνικό Κουκλοθέατρο*) δεν τον συμπεριελάμβανε, στην πρόσφατη έκδοσή της (*Ιστορία του Νεοελληνικού Κουκλοθεάτρου 1870-1938*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 123-4, 244) αναφέρεται στη συνεργασία Μοσχογιάννη - Π. Χριστίδη και σε τίτλους του δραματολογίου του, ενώ τον κατατάσσει στους λιγότερους καλλιτέχνες, που έδιναν παραστάσεις Φασουλή ειδικά για παιδιά. Ατυχώς, δεν αναφέρεται η προέλευση των προγραμμάτων, από τα οποία προζύπτουν τα έτη δράσης και οι τίτλοι των παραστάσεων, αν και δεν αποκλείεται να είναι τα αρχαία του Θεατρικού Μουσείου, που φαίνεται να αξιοποιεί σε άλλα σημεία της μελέτης του, ο συγγραφέας.

ση των παραστάσεων και της καλλιτεχνικής του αξίας. Σε αυτό το πλαίσιο, αναφέρεται ως «βασιλεύς τοῦ γέλωτος», «καταρτίψας τὸ ρεκόρ τῶν Φαουσιλῆδων», «ἀγαπητὸς εἰς τὸν παιδόκοσμο καλλιτέχνης», «ὁ καλλίτερος καλλιτέχνης Κουκλοθεάτρου», «δαμιονίδης [sic] καὶ γνωστός», «ἀμίμητος», «ἄσσοι», «διάσημος», «ὁ ἰσχυρότερος τῶν ἀνδρειαλλοπαϊχτῶν [sic]», «πασίγνωστος, τρομερός», «πολὺς καὶ δαιμόνιος», αὐτὸς που «μὲ τὰς ἐκλεκτάς του μαριονέτας [sic]», «κατέρρηψε [sic] τὸ ρεκόρ τῶν παιδικῶν παραστάσεων στὸ Κουκλοθέατρον εἰς τὸ ἐξωτερικόν». Ὡς ἠθοποιὸν τὸν συνοδεύουν οἱ τίτλοι «κωμικὸς μπούφος» καὶ «κωμικὸς καρατερίστας», ἐνῶ φαίνεται πὼς διακρίθηκε στὸν ρόλο του Ἀρμένι (Ἀγκόπ).⁶

Παράλληλα, συνοδευτικοὶ τίτλοι που σχετίζονται μετὰ τὴν καταγωγή του, υποδηλώνοντας τὴ σπανιότητα καὶ τὴν υψηλὴ ποιότητα τοῦ προσφερόμενου θεάματος, επισφραγίζουν τὴ διεθνή δράση του: «ὁ διάσημος καλλιτέχνης ἀπὸ τοῦ ἐξωτερικοῦ», «ὁ ἀφιχθεὶς ἐκ τοῦ ἐξωτερικοῦ», «ὁ ἀνδρ[ε]ικελοπαϊχτης τοῦ ἐξωτερικοῦ», «ὁ παρεπιδημῶν [sic] ἐνταῦθα Ἑλλην καλλιτέχνης τοῦ ἐξωτερικοῦ», «τὸν ὁποῖον προσέλαβε ἀπὸ τὸ ἐξωτερικόν», «ἐπροσέλαβεν καὶ ἔκλεισε συμφωνίαν μὲ τὸ[ν] καλλίτερον καλλιτέχνη Κουκλοθεάτρου εἰς τὸ ἐξωτερικόν του Ἑλληνοεγυπτίου [sic] ἐξ Αἰγύπτου Σ. Μοσχογιάννη, ὁ ὁποῖος ἀναμένεται Ἀεροπορικὸς [sic] ἐξ Αἰγύπτου». Καὶ οἱ δύο τύποι χαρακτηρισμῶν κάθε ἄλλο παρά πρωτόγνωροι εἶναι στὸν καλλιτεχνικὸ χώρο του (μικρο)Θεάτρου.⁷

Ἀκολουθώντας τὴν ἴδια πάγια τακτικὴ, ἀντίστοιχοι χαρακτηρισμοὶ επιστρατεύονται καὶ ὡς ὑπότιτλοι τῶν προσφερόμενων παραστάσεων: «μεγάλαι πανηγυρικαὶ παραστάσεις», «τὸ μετὰ μεγάλης ἀνυπομονησίας ἀναμενόμενον ἔργον», «ὠραιστάτη κωμωδία», «γλυκύτατον ἑλληνικὸν κωμειδύλλιον», «κωμωδία ἀτελευτήτων γελῶτων», «ξεκαρδιστικὴ κωμωδία / φάρσα / ἐπιθεώρησις», «ἐξωφρενικὴ κωμωδία / πρόγραμμα», «ἀλησμόνητο ἔργον», «ξεκαρδιστικὰ καὶ ἀποθεαματικὰς παραστάσεις», «ἐξαιρετικὴ», κ.ά.

Ὅσο γιὰ τοὺς συνεργάτες τοῦ Μοσχογιάννη, διαφημίζονται ὡς: «πασίγνωστος», «διάσημος», «περίφημος», «συμπαθὴς», «γλυκὸφθογγος», «καλῶς κατηρησμένη», «ἐκλεκτός». Ὡς επιπλέον πόλος ἐλξης παρουσιάζονται ἀφ' ἐνός «ἄθηναϊκὰ / ἑλληνικὰ τραγούδια», που θα ἀκουσθῶν, ἀφ' ἐτέρου καὶ οἱ ἀρετὲς τῶν χώρων φιλοξενίας («δροσόλουστος κῆπος», «(ἑλληνικὸν) οἰκογενειακὸν κέντρον»,

⁶ Βλ. σχετικὰ ΤΗΡ.ΣΚ.13.21 καὶ ΤΗΡ.ΣΚ.13.23.

⁷ Ενδεικτικὸ τῆς χρήσης υπερβολικῶν ἐπαινετικῶν χαρακτηρισμῶν καλλιτέχνη εἶναι, σε παράλληλο ἐπίπεδο, τὸ κείμενο σε φέγγ βολάν τοῦ ζακυνθινοῦ καρραγιωζοπαϊχτη Δ. Γράψα: «Ἀφίχθη ὁ νέος ἀστήρ διὰ τὴν τέχνην του, πού ἐτελειοποίησε τὸν Καρραγιωζὴ εἰς ὄμιλόντα... Σε ὅ,τι ἀφορᾶ τὶς μετακλήσεις καλλιτεχνῶν καὶ τὴ διαφημιστικὴ ἀξιοποίηση τῆς καταγωγῆς ἢ τῶν περιουσιῶν τους, ἐνδεικτικὴ εἶναι ἐπιγραφή σε σκηνὴ τοῦ Ευγ. Σπαθάρη: «Ὁ Καρραγιωζὴς τοῦ Σπαθάρη στο ἐξωτερικόν: Κύπρος 1953, Καναδά-Κοῦβα 1955, Φεστιβάλ Θεάτρου Βελγίου 1958, Φεστιβάλ Θεάτρου Παρίσι 1959, Ν. Υόρ-

κη 1956, Ολλανδία 1960, Ἀλεξάνδρ[ε]ια - Κάιρο 1960». Στὸ ἴδιο πλαίσιο ἐντάσσεται καὶ ἡ καταχώρηση στὸν Τύπο, παραστάσεων τοῦ Ευγ. Σπαθάρη κατὰ τὴν πρώτη ἐπίσκεψή του (1953) στὴν Κύπρο, ὅπου ἀναφέρεται «Ἀφιχθεὶς ἐξ Ἀθηνῶν κατόπι ἐπανελλημμένων προσπαθειῶν»... Βλ. Α. Χοτζάκογλου, «Ἡ παρουσία τῶν καρραγιωζοπαϊχτικῶν Σωτήρη καὶ Ευγένιου Σπαθάρη στὴν Κύπρο: οἱ μαρτυρίες τοῦ ἀρχείου Ν. Ἰωάννου στὸ Μουσεῖο Λαϊκῆς Τέχνης Κύπρου» *Κυπριακαὶ Σπονδαί* 73 (2009), σ. 191-211 + πίνακες φωτογραφιῶν 51-6 καὶ διη. εἰκ. 4, 6 ἀντιστοιχῶς.

«ἐπίγειος παράδεισος», «ἀνακαινισθεὶς μαγευτικὸς κήπος»), καθὼς ἐπίσης των προϊόντων («ποτὰ πρώτης ποιότητος», «ποτὰ ἐκλεκτῆς μάρκας», «ἀγνὰ ποτὰ», «ἐκλεκτοὶ μεζέδες») και των παροχῶν («εἰς τιμὰς λογικὰς», «ἄκρα καθαριότης (καὶ περιποίησης)», «καθαριότης ἄμεμπτος», «ὑπηρεσία ὅλως ἐξαιρετικὴ»).

Απὸ τὸ ἴδιο Ἀρχεῖο τεκμαίρεται πὼς ὁ Μοσχογιάννης εἶχε συστήσει –περ. 1931 (:)- θίασο με τον ηθοποιὸ Πάτροκλο Χρηστίδη (ἢ Χριστίδη),⁸ με την επωνυμία «Θίασος Ἀνδρεικέλων Σπ. Μοσχογιάννη & Π. Χρηστίδη» (εικ. 1), ὁ ποῖος κατόπιν μετονομάστηκε σε «Θίασο Ἀνδρεικέλων Σπ. Μοσχογιάννη». Ὁ μεν πρώτος παρουσίαζε θέαμα με Ἀνδρεικέλα και Μαριονέτες, ἐνὼ ἐν συνεχείᾳ ἢ κατὰ τα διαλείμματα, παρουσίαζαν (1931, 1933, 1937) μαζί –ἢ ὁ Χρηστίδης μόνος, ὅποτε αὐτὸ ἦταν ἐφικτό– κωμικὰ ἐπιθεωρησιακὰ σκετς. Πιθανὴ θὰ πρέπει να θεωρεῖται και η συνδρομὴ του Χρηστίδη κατὰ τις παραστάσεις του Κουκλοθεάτρου και ἐιδικὰ των πολυπλοκότερων στον χειρισμὸ, Μαριονετών. Τὸ σχῆμα διάνθιζαν ἐνίοτε και τραγουδιστικά ἢ χορευτικά ὀλιγομελῆ νούμερα, εἴτε ἀνάμεσα στα σκετς εἴτε στο τέλος του θεάματος των δύο συνεταιρῶν. Ἐτσι, πλείστες παραστάσεις του Μοσχογιάννη, που φαίνεται πὼς παρέμενε κεντρικὸ ὄνομα, συμπληρώνονταν ἀπὸ συγγενικά θεάματα, ἐλκοντας ευρύτερο κοινὸ. Αὐτὴ ἡ τακτικὴ φαίνεται να ἀκολουθήθηκε ευρέως στις ἐν Αἰγύπτῳ, Ἰσμαηλία και Σουδάν παραστάσεις, σε ανταπόκριση προφανῶς της ἐπιθυμίας του ἐκεῖ ἐλληνικοῦ πληθυσμοῦ. Ἀντίθετα, στις ἐν Ἑλλάδι και Κύπρῳ παραστάσεις, ὅπου θὰ ἀφθονούσε ἡ ἐλληνικὴ μουσικὴ, σε πόλο ἐλξης ἀναδείχθηκε ἡ συνήθης τακτικὴ της προσφοράς δύο θεαμάτων ἀντὶ ἐνὸς εἰσιτηρίου. Σε αὐτὸ τὸ πλαίσιο, στην Κύπρῳ, ὁ Θεόδωρος Δαβίδ θὰ ἐπαίξε βιολί και ἡ Κατίνα Θεοδώρου θὰ τραγουδοῦσε, ἐνὼ στην Ἑλλάδα τὸ θέαμα Ἀνδρεικέλων του Μοσχογιάννη κάποτε θὰ συμπλήρωναν οἱ περιπέτειες του Καραγκιόζη, του Ἀθηναίου καλλιτέχνη Περίχαρου.

Οἱ παραστάσεις «μικροθεάτρου» του Μοσχογιάννη, μποροῦν να χωρισθοῦν σε δύο κατηγορίες, με κριτήριο τὸ κοινὸ, στο ὁποῖο ἀπευθύνονταν: σε πρωινές ἢ ἀπογευματινές, ὅταν ἀπευθύνονταν σε παιδικὸ κοινὸ, ἐνὼ σε βραδινές, ὅταν συνοδεύονταν ἀπὸ μουσικὴ και σκετς και ἀπευθύνονταν σε οἰκογένειες. Οἱ δευτέρες, φιλοξενούνταν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον σε οἰκογενειακὰ κέντρα, ἐνὼ οἱ πρώτες κάποτε σε θέατρα ἢ κινηματογράφους και ἄλλοτε σε χώρους της ἐκάστοτε Ἑλληνικῆς Κοινότητος ἢ χώρους ἐστίασης. Μία μόνον ἀπὸ τις παραστάσεις (*Ἡ Μηχανὴ της κυρα-Μανώλανας*) συνοδεύεται ἀπὸ τον γαργαλιστικὸ ὑπότιτλο *ἐλαφρῶς ἀκατάλληλον διὰ δεσποινίδας*.⁹

Ἡ θητεία του Μοσχογιάννη στο θέατρο (εικ. 2) φαίνεται πὼς ἐπιμερίζεται στο ἐξῆς τρίπτυχο: ἀφ' ἐνὸς συνεργασία με θιάσους ὡς ηθοποιὸς σε ἴσσοнос σημασίας ρόλους. Ἀφ' ἐτέρου, κατὰ τις συνεργασίες του με τους συγκεκριμένους θιάσους παρουσίαση –συμπληρωματικῶς– και πρωινῶν / ἀπογευματινῶν παραστάσεων Κουκλοθεάτρου.¹⁰ Τέλος, ἐπιβεβαιώνεται συνεργασία του με μεμονωμέ-

⁸ Ἡ μόνη συνεργασία τους, που ἐπιβεβαιώνεται πέραν του συνεταιρισμοῦ τους, πραγματοποιήθηκε κατὰ την παράσταση *Ὁ Ἀήσταρχος Κρικέλας ἢ Ἡ Ψυχοκόρη* του «Ἑλληνικοῦ Θιάσου», στο «Μοασσάτ», με τον Π. Χρηστί-

δη στον ρόλο του πιστικοῦ, Λάμπρου (: ΤΗΡ. SK.13.37).

⁹ Βλ. ΤΗΡ. SK.13.34.

¹⁰ Βλ. ἐνδεικτικὰ ΤΗΡ. SK.13.19, ΤΗΡ. SK.13.20, ΤΗΡ. SK.13.21, ΤΗΡ. SK.13.38.



Εικ. 1: Διαφημιστικό μονόφυλλο πολυθεαματικών παραστάσεων (1933) των Π. Χρησιτίδη – Σπ. Μοσχογιάννη (Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ., ΤΗΡ.ΣΚ.13.05)

νους ηθοποιούς και αξιοποίησή τους είτε ως ντιζέρ –λ.χ. Ε. Πατουσιιάς– είτε ως έτερο κωμικό πόλο σε σκετς –π.χ. Π. Χρησιτίδης. Σε επιπλέον παράμετρο αναδεικνύεται η ερμηνεία του Μοσχογιάννη ως Αρμένη (Αγκόπ), με ειδική μνεία σε διαφημιστικά μονόφυλλα.¹¹ Ως ηθοποιός, συμμετείχε στις εξής τουλάχιστον παραστάσεις: *Η σιωπηλή γυναίκα* [ως Ντάλμουτ (sic)], *Η κυρία με τας καμελίαις* [ως Σαινγκωδέν], *(Μεγαρότιχο Ραβαΐσι)*, *(Οι Άθλιοι)*, *Γκόλφω* [ως Κίτσος / Τάσος / Δήμος ;], *Ο Κόκκινος Βράχος* (ή *Φωτεινή Σαντορή*) [ως υπηρέτης Νιονιός], *Ο Αήσταρχος Κρικέλας* ή *Η Ψυχοκόρη* [ως ποιμήν Μήτρος; / ως υπενωματάρχης Λευτέρης], *Ενοικιάζεται* (φάρσα) [ως Παύλος Βερεσές;], *Το μυστικό της χήρας* (οπερέττα) [ως υπηρέτης Αργύρης;], *Εδώ σε θέλω κάβουρα* [ως Αστυνόμος Κ. Κων-

¹¹ Τον ρόλο του Αρμένη ερμήνευσε στο *Γλέντι στο Ατταρίν* (ΤΗΡ.ΣΚ.13.21), πιθανώς και στον *Αρμένικο Γάμο* (ΤΗΡ.ΣΚ.13.19), ενώ αναφορά

στον ρόλο του Αγκόπ γίνεται και στην παράσταση του *Μπαρμπερή της Σεβίλλης* (ΤΗΡ.ΣΚ.13.15).

ΕΛΛΗΝ. ΘΕΑΤΡΟΝ "ΜΟΑΣΣΑΤ"
 "Οδός Έλ-Μοράβι αριθμός 3 - "Όπισθεν Ξενοδοχείου «Σεία»

Σάββατον 11 'Ιουλίου ὥρα 6.30 μ.μ.
 Κυριακὴ 12 'Ιουλίου ὥρα 3.30 καὶ 6.30 μ.μ.
 ΤΡΕΙΣ ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ
 Διὰ πρώτης φορᾶν ἐνταῦθα
 Ἡ ξεκαρδιστικὴ διπράκτος κωμῳδία ἐλαφροῦς
ΑΚΑΤΑΛΛΗΛΟΣ ΔΙΑ ΔΕΣΠΟΙΝΙΔΑΣ
Η ΜΗΧΑΝΗ ΤΗΣ
ΚΥΡΑ - ΜΑΝΩΛΑΙΝΑΣ
 ΔΙΑΝΟΜΗ
 Μανώλης Γερμής Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ
 Κυρα Μανώλαινα ΟΛΓΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
 Μαρία, κόρη των Γ. ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ
 Γιώργος, ἀρραβωνιαστικός Σ. ΜΟΣΧΟΣ
 Κ. 'Ιωαννίδης, ἀστνόμος Κ. ΛΑΠΠΙΑΣ
 Κώστα, μονάβης Ι. ΧΑΡΜΙΑΝΗΣ
 Ἡ σκηνὴ ἀνέστη ἐν Ἀθήναις
 καὶ ἡ περίφημος ὀπερέττα τοῦ Π. Δημητρακοπούλου
Ο ΑΝΤΡΑΣ ΜΟΥ
ΖΗΛΕΥΕΙ!!!
 ΔΙΑΝΟΜΗ
 Τάκης Μπίλλος ΙΩΑΝ. ΧΑΡΜΙΑΝΗΣ
 Ρίτα, γυναίκα του ΟΛΓΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
 Βασίλης, ἀπρητής των Σ. ΜΟΣΧΟΣ
 Φρίτε, ἀμαξίας των Κ. ΛΑΠΠΙΑΣ
 Ιαΐωφρος Κρομόδας Δ. ΚΩΜΙΚΟΣ

Κυριακὴ ὥρα 10.30 π.μ.
 Ἐπτακτος παιδικὴ παράσταση Καραγκιόζη
ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΩΜΕΝΟ ΔΕΝΔΡΟ
ΤΗΣ ΟΔΟΥ ΜΕΚΚΑΣ
 Γενικὴ Εἴσοδος Γ.Δ. 2 (μετὰ φόρου)

Εικ. 2: Διαφημιστικό μονόφυλλο παραστάσεων (Αλεξάνδρεια) με συμμετοχή του Σπ. Μοσχογιάννη ως ηθοποιού και καραγκιοζοπαίκτη (Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ., ΤΗΡ.ΣΚ.13.35)

σταντίνου;], *Γλέντι στο Ατταρὶν* (επιθεώρηση) [ως Αρμένης;], *Τρελλὰ Παιγνίδια* (επιθεώρηση) [ως Ασθενής; Χαρτού; κ.ά.], *Ναι και Όχι* [αναφέρεται ως «κωμικός καρτερίστας»], *Ο άντρας μου ζηλεύει* (οπερέτα του Π. Δημητρακόπουλου) [ως υπηρέτης Βασίλης], *Η μηχανή της κυρα-Μανώλαινας* [ως αρραβωνιαστικός Πώργος;]. Ας μην αγνοηθεί πως τίτλοι, όπως *Η μηχανή της κυρα-Μανώλαινας*, συναντώνται παραλλαγμένοι –π.χ. *Η (χαλασμένη) γκαζέρα*– μάλλον ως κληροδοτήματα της Νούτικης κωμωδίας, τόσο στο Θέατρο Ηθοποιών, όσο και σε αυτό των Σκιών, στο οποίο θα πρέπει να έφθασαν μέσω των Μπουλουκιών ή των Ανδρικήλων. Ομοίως, επιπλέον έργα του δραματολογίου του, όπως *Γκόλφω*, *Ο μπαρμπέρης της Σεβίλλης*, *Ο Δον Ηλίας Κολοκύθας*, *Δια της βίας γιατρός*, παρουσιάζονταν τόσο με ηθοποιούς, όσο και με ανδρείκελα ή φιγούρες Θεάτρου Σκιών.

Πιο συγκεκριμένα, ο Αιγυπτιώτης καλλιτέχνης συνεργάστηκε με –ντόπιους μάλλον– θιάσους με τις επωνυμίες: «Ελληνικός Θιάσος», θιάσος Μαίρης Παν-

νούλη, «Ελληνικός Θίασος Ποικιλιών». Φαίνεται ακόμα, ότι εργάστηκε (1940 κ.ε.) με ποικίλα καθήκοντα στο αλεξανδρινό θέατρο «Μοασσάτ». Ακόμα, μοιράστηκε τη σκηνή με τους καλλιτέχνες: Π. Χρηστίδη, Σαφραλίδη (ντιζέρ), Γ. Κουτρούτσο (ντιζέρ), Θ. Παρασκευά (ντιζέρ), Ευ. Πατουσσιά (ντιζέρ), Δρ. ΧΑΚΚΙ (ταχυδακτυλουργικά νούμερα), Κατίνα Θεοδώρου (τραγουδι), Θεόδωρο Δαυίδ ή Βιολιστή (μουσική), Ι. Βρετό (τραγουδι), Κ. Δημητρίου (τραγουδι), Α. Μακρίδη (τραγουδι), Σ. Χριστοφή (τραγουδι), Γ. Βαφειαδάκη (τραγουδι), Λιλή Πανούση & Λιλ Μίλλερ, «Τα Αηδόνια της Αλεξανδρείας» (τραγουδι), Κ. Κάραλλη (τραγουδι), Ρ. Κλαυδιανό (τραγουδι-διεύθυνση ορχήστρας), Κ. Κλαυδιανό (μουσική), Αν. Τσεμεζόγλου (μουσική), Ελένη Κονιάδου (τραγουδι), Π. Κωνσταντινίδη (τραγουδι), Ι. Ζαχαριάδη (τραγουδι), Κ. Σταύρο (τραγουδι), Α. Παρλάν (τραγουδι), Γ. Κατρή (μουσική), Νίκολς Jazz, καθώς και με τους Melody Band, Τζαζ Μπαντ, ανώνυμα Μπουζούκια, Ακροβάτες.

Ως στέγες της καλλιτεχνικής του δράσης αξιοποιήθηκαν θέατρα, καφενεία ή εξοχικά κέντρα, χώροι της Κοινότητας, κινηματογράφοι. Ειδικότερα, εντοπίστηκαν αναφορές στα: «Μπρασερί Ρουαγιάλ», «Φάληρον», «(Ελληνικόν) Ζυθοπωλείον Μετροπόλ», «Ελληνική Γωνιά Γκαμπρινούς», «Μέγα Καζίνο Ρεγκάλ», «Η Καλή Θέα», «Το Κέντρο», καφενείο Π. Ιακωβίδη, «Grand New Bar», «Buffet Delta», «Brasserie Bel Air», «A. Charinos & Fils Pâtisserie Confitserie et Glacierie», «Καζίνο Εξέλιος Μαζαρίτα», «Καζίνο Λουτρά Κάμπο Τοξέαρη», «Κήπος Δενδρινού», «Ελληνική Στέγη» (πρώην Ελληνικού Νοσοκομείου), «Ελληνική Λέσχη Καΐρου», «Palais d'Aldine», καφενείο «Δροσιά», «Καζίνο Ηλιούπολις», «Καζίνο Orient», «Καζίνο Belle Vue», «Μπελ By», «Ελληνική Λέσχη Ισμαηλίας» («Club/Cercle Hellenique Ismailia»), θέατρο Γαλλικού Λυκείου, «Μικρασιατικός Σύλλογος», Ελληνικό Θέατρο «Μοασσάτ», κινηματοθέατρο «Τιτάνια», κινηματογράφος «Ήλιος», θέατρο «Ο Καραγκιόζης», θέατρο Καραγκιόζη «Οασίς».

Όλα τα παραπάνω συγκεντρωτικά στοιχεία προέρχονται από αλληλογραφία του Μοσχογιάννη (τέσσερις επιστολές σε ελληνική γλώσσα),¹² μία βεβαίωση εργασίας (γαλλική γλώσσα), σαράντα οκτώ διαφημιστικά μονόφυλλα (φέιγ βολάν σε ελληνική γλώσσα και ένα πρόγραμμα εκδηλώσεων στη γαλλική), δύο αποκόμματα δημοσιευμάτων Τύπου (ελληνική γλώσσα), ένα διαφημιστικό έντυπο ναυτιλιακής εταιρείας και πρακτορείου (γαλλική γλώσσα), που συνθέτουν το Αρχείο.

Οι επιστολές, αν και δεν είναι παρά σπαράγματα της επαγγελματικής αλληλογραφίας του καλλιτέχνη, συνιστούν έξοχο δείγμα του τρόπου με τον οποίο κλείνονταν συμφωνίες επιχειρηματιών με περιοδεύοντες καλλιτέχνες, αλλά και δυσχερειών, με τις οποίες οι δεύτεροι βρισκόνταν αντιμέτωποι.

Πιο συγκεκριμένα, οι δύο παλαιότερες επιστολές (Απρίλιος και Ιούνιος 1926) αφορούν σε πρόσκληση μετάβασης στην Κύπρο (Κτήμα Πάφου), με αποστολές δύο επίσης καλλιτέχνες, αλλά και ιδιοκτήτες εξοχικού κέντρου.¹³ Ο

¹² Φάκελος υπ' αρ. 13.1.

¹³ Βλ. αναλυτικά Α. Χοτζάκογλου, «Σπύρος Μοσχογιάννης, ένας Αιγυπτιώτης ανδρικόλο-

παίχτης στην Κύπρο. Τα πρώτα τεκμήρια» *Κυπριακά Σπονδαί* 74 (2010), σ. 234-245, πίνακες 9-11.

Κύπριος βιολιστής Θεόδωρος Δαυίδ¹⁴ και η Κωνσταντινουπολίτισσα σύζυγός του, Κατίνα, προσκαλούν (α' επιστολή) τον Μοσχογιάννη, τον οποίο τούς έχει συστήσει η κοινή γνωστή τους, καλλιτέχνη Ελένη Κολινιάτου (ή Κονιάδου;¹⁵). Στην επόμενη σωζόμενη επιστολή, μεσολαβούσης ως φαίνεται, τουλάχιστον μίας επιστολής από την κάθε πλευρά επιπλέον, διευκρινίζεται ο τρόπος μετάβασης, η διαδικασία καραντίνας και η προσφερόμενη αμοιβή. Δύο από τα σωζόμενα φέγγ βολάν αντικατοπτρίζουν την επιτυχή έκβαση της συμφωνίας.¹⁶ Επιπλέον, ένα δημοσίευμα στον Τύπο, που εντοπίστηκε κατά την πρωτογενή αποδελτίωση κυπριακού Τύπου της εποχής, έρχεται να επιβεβαιώσει τις παραστάσεις και να πληροφορήσει για την μάλλον περιορισμένη απήχησή τους, τη συνεπακόλουθη διακοπή τους και τον πόλεμο συγγενικών θεαμάτων: ...«ό άνθρωικελοπαίκτης κ. Σπύρος Μοσχογιάννης θά δώση τήν εϋεργετικήν του εις τόν Δημόσιον Κήπον, όπου έπαιζε. Αναγκάζεται οϋτος νά φύγη, διότι ή πόλις μας δυστυχώς δέν σηκώνει τίποτε περιπλέον του Κινηματογράφου».¹⁷

Η επόμενη χρονολογικά επιστολή (7 Αυγούστου 1949;) προέρχεται από την Ηλιούπολη, με αποστολέα τον Μίτσο [sic] Χαρινό. Ο Χαρινός προσκαλεί (εικ. 3) τον Μοσχογιάννη να δώσει παραστάσεις στην οικογενειακή του επιχείρηση («A. Charinos & Fils, Patisserie-Confiserie-Glacierie»), επισημαίνοντας πως η ορχήστρα με τον επικεφαλής της (αναφορά σε κάποιον «Τάκη») βρίσκεται ήδη εκεί και θα ήταν ευκαιρία να μεταβεί άμεσα και ο Μοσχογιάννης με τον Φασουλή του. Είναι σαφές πως δεν πρόκειται για την πρώτη συνεργασία Μοσχογιάννη – Χαρινών, αφού σε ό,τι αφορά τις οικονομικές απολαβές, ο Χαρινός σημειώνει: ...«εάν δέχεσαι με τούς όρους που έκάματε μαζί [sic] με τόν πατέρα μου, έρχεστε». Το Αρχείο μαρτυρεί παραστάσεις του Μοσχογιάννη στο «Brasserie Bel Air» της Ηλιούπολης και κατά τα έτη 1935¹⁸ και 1948,¹⁹ αν και δεν αποσαφηνίζεται κατά πόσον πρόκειται για συνεργασίες με τους Χαρινούς.²⁰ Γίνεται φανερό επίσης, ότι ο Χαρινός αδημονεί για την έλευση του Μοσχογιάννη («εάν θέλετε μπορη νά αρχίσομαι [sic] και τó Σαββατοκύριακο που μάς έρχεται»... και παρα-

¹⁴ Ας προσθέσουμε σε όσα γράψαμε σε προηγούμενη μελέτη (Χοτζακογλου, «Σπύρος Μοσχογιάννης», *ό.π.*), πως μία επιπλέον δραστηριότητα του Θεόδωρου ήταν η παράδοση μαθημάτων βιολιού, σε φιλόμους νεαρούς της Πάφου. Στα τελευταία δε χρόνια του βίου του, συνήθιζε να κάθεται μπροστά από το μικρό του σπίτι, στο κέντρο του Κτήματος, απ' όπου αν και είχε μάλλον χάσει τα λογικά του, εκτόξευε καυστικά σχόλια προς τους περαστικούς. Οι πληροφορίες προέχονται (Φεβρ. 2014) από τον Τάκη Γεωργίου, που ως παιδί είχε ξεκινήσει μαθήματα βιολιού με τον Θεόδωρο, τα οποία διεκόπησαν με πρωτοβουλία του Θεόδωρου, καθώς δεν αναγνώρισε καμία μουσική κλίση στον μετέπειτα πρωτοπόρο ιατρό Τ. Γεωργίου.

¹⁵ Βλ. σχετικά το φέγγ βολάν THPSK.13.40, όπου αναγράφεται μεταξύ άλλων: «Η ΚΑΛΗ

ΘΕΑ / παρὰ τῷ σταθμῷ Σούτς (Ράμιον)/... Καθ' ἐκάστην Πέμπτην, Σάββατον καὶ Κυριακήν, παραστάσεις Καρναγιοζή και Φασουλή με νέους χορούς και τραγούδια ὑπὸ τὴν Καν' Ἐλένη Κονιάδου».

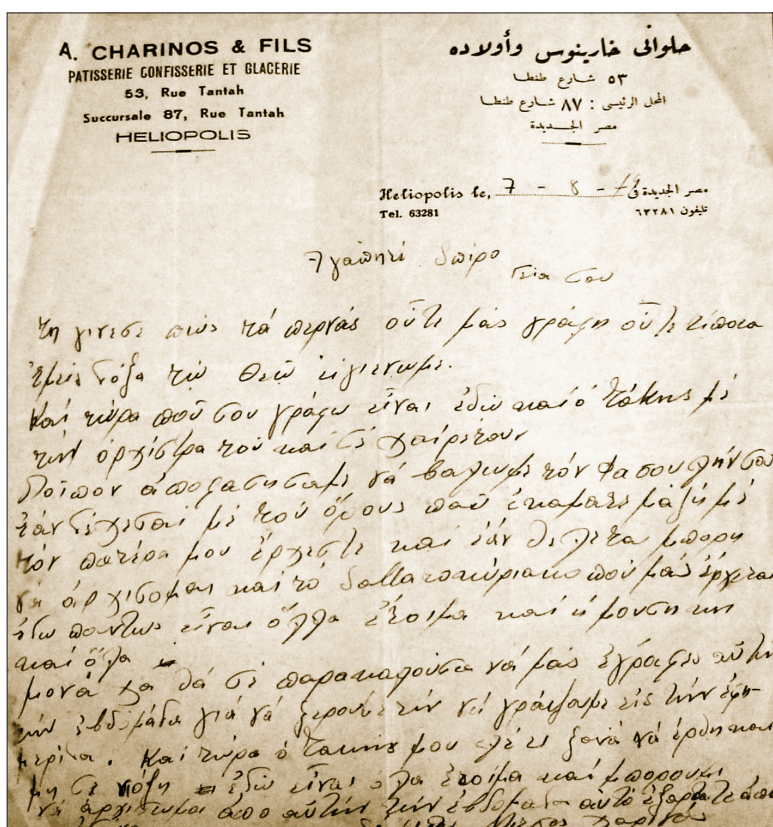
¹⁶ THPSK.13.42 και THPSK.13.43.

¹⁷ Amorotto, «Ανταποκρίσεις: Εκ Πάφου. Ανδρείκελα», εφημ. *Νέα Λαϊκή*, έτος Α', 27 Αυγούστου 1926, φ. 12 [·], σ. 2.

¹⁸ THPSK.13.06.

¹⁹ Βλ. THPSK.13.12. Σε παραστάσεις στην Ηλιούπολη αναφέρεται και το THPSK.13.49, ενώ το ίδιο πιθανολογείται και για το THPSK.13.36, καθώς ο χώρος φιλοξενίας εδράζει επίσης (βλ. THPSK.13.32) στην οδό Κορνής.

²⁰ Υπάρχουν κάποια στοιχεία που θα επέτρεπαν την εικασία η «Brasserie Bel Air» να ταυτίζεται με την «A. Charinos & Fils, Patisserie-Con-



Εικ. 3: Σπάραγμα επαγγελματικής αλληλογραφίας (Ηλιούπολη, 1949 :) Σπ. Μοσχογιάννη (Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ., φάκελος 13.1).

κάτω ... «και τώρα ο Τάκης μου λείει ξανά, να ξερθ[ε] και μη σε ν[ι]ιάξη, έδώ είναι όλα έτοιμα και μπορούμε να αρχίσωμαι [sic] και αυτή την εβδομάδα, αυτό εξαγάτατε [sic] από έσένα»), όπως και ότι είθισται να διαφημίζονται οι παραστάσεις στον Τύπο (... «μονάχα θα σε παρακαλούσα να μ[α]ς έγραφεσ αυτήν την εβδομάδαν για να ξερομεν τή [sic] να γράψουμε εις την έφημεριδα»).

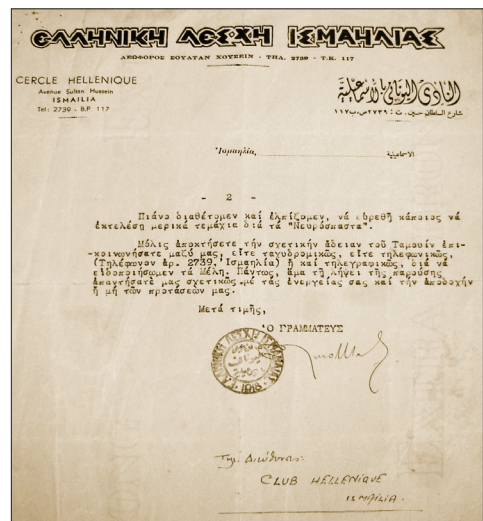
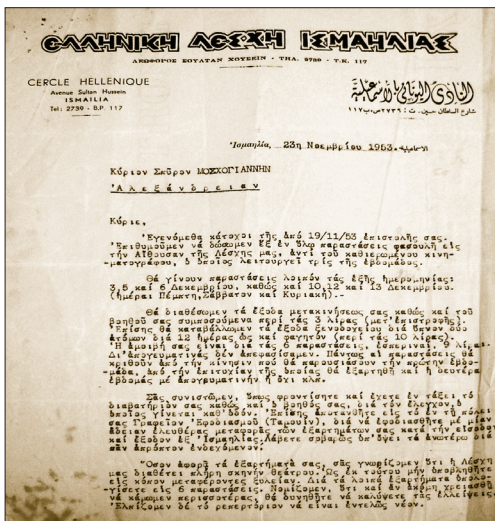
Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η επιστολή της «Ελληνικής Λέσχης Ισμαηλίας» (εικ. 4α, β). Πρόκειται για δισέλιδη απαντητική επιστολή (19 Νοεμβρίου 1953) σε επιστολή (πρόταση) του Μοσχογιάννη, όπου τού κοινοποιείται το ενδιαφέρον τους για συνεργασία. Προτείνονται τουλάχιστον έξι βραδινές παραστάσεις Φασουλή κατά τον

fisserie-Glacier» ή να είναι επιχείρηση συμφερόντων των Χαρινών. Ανάμεσά τους, η στέγαση στον ίδιο δρόμο (rue Tantah 53 & Tantah 61 αντιστοίχως) και η κοινή αναφορά σε συνεργάτη «Τάκη» (βλ. συγκριτικά επιστολή και φέγ

βολάν THPSK.13.49 όπου ο Τάκης εικονίζεται με ένδυμα χορεύτριας). Ωστόσο ο διαφορετικός αριθμός τηλεφώνου και επωνυμίας, δημιουργούν σύγχυση.

Δεκέμβριο του ίδιου έτους, αντί του έως τότε καθιερωμένου Κινηματογράφου, συνιστώντας μία ακόμα μάχη στον πόλεμο των δύο θεαμάτων. Η οικονομική συμφωνία περιλαμβάνει κάλυψη εξόδων μετακίνησης, στέγασης και οίσισης του Μοσχογιάννη και του βοηθού του, κι επιπλέον αμοιβή εννέα λιρών. Αναλόγως της ανταπόκρισης του κοινού, ενδέχεται να προστεθούν –τρεις απογευματινές– παραστάσεις, οπότε θα διαφοροποιηθεί και η αμοιβή. Διευκρινίζεται πως στη Λέσχη υπάρχει σκινη θεάτρου πλήρως εξοπλισμένη, καθώς και πιάνο. Απομένει αποδοχή των όρων της συμφωνίας από την πλευρά του Μοσχογιάννη, έκδοση αδείας μεταφοράς για τα σύνορα από τον Μοσχογιάννη, εύρεση πιανίστα για τη μουσική συνοδεία στις παραστάσεις του. Η επισήμανση ...«ἐλπίζομεν δὲ τὸ ρεπερτόριον νὰ εἶναι ἐντελῶς νέον», ωθεί στην υπόθεση, πως δεν πρόκειται για την πρώτη συνεργασία των Ελληνικής Λέσχης – Μοσχογιάννη, παρό το ότι από το συγκεκριμένο Αρχείο δεν επιβεβαιώνονται προγενέστερες παραστάσεις από τον ίδιο Φορέα. Αντιθέτως, επιβεβαιώνονται παραστάσεις μεταγενέστερες (Απρίλιος 1959).²¹

Συνεχίζοντας, η βεβαίωση εργασίας, αφορά σε συνεργασία του Μοσχογιάννη με το θέατρο «Μοασσάτ» (Αλεξάνδρεια) από το 1940 και εξής. Στο έγγραφο (4 Αυγούστου 1959), που υπογράφει ο γραμματέας του Οργανισμού, επισημαίνεται πως ο Μοσχογιάννης εργάσθηκε ως καλλιτέχνης –αλλά και ως ηλεκτρολόγος– και αμείφθηκε με όχι παραπάνω από διακόσιες πενήντα πιάστρες, ετησίως. Τα σωζόμενα φείγ βολάν πάντως, γνωστοποιούν παραστάσεις του Μοσχογιάννη στο «Μοασσάτ» από το 1942 κι έπειτα, ενώ σώζονται και κάποια διαφημιστικά



Εικ. 4α-β: Σπαράγματα επαγγελματικής αλληλογραφίας (Ισμαηλία, 1953) Σπ. Μοσχογιάννη (Ε.Α.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ., φάκελος 13.1).

²¹ Φείγ βολάν ΤΗΡ.ΣΚ.13.26.

ΚΑΦΕΝΕΙΟΝ Π. ΙΑΚΩΒΙΔΗ
ΝΕΟΝ ΘΕΑΜΑ ΔΙΑ ΤΟ ΧΑΡΤΟΥΜ
ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ
 Υπό Σ. ΜΟΣΧΟΓΙΑΝΝΗ



Σ. ΜΟΣΧΟΓΙΑΝΝΗΣ

ΕΝΑΡΞΙΣ:

ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗΝ
 9 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ
 ΜΕ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗΝ
 ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΝ
 ΩΡΑ
 6 Μ. Μ.
 ΚΑΙ ΕΣΠΕΡΙΝΗΝ
 9.30 Μ. Μ.

ΕΚΑΣΤΗΝ ΠΕΜΠΤΗΝ
 ΚΑΙ ΣΑΒΒΑΤΟΝ
 ΕΣΠΕΡΙΝΗ
 ΩΡΑ
 9.30 Μ. Μ.



ΡΟΔΟΛΦΟΣ ΚΑΛΥΔΙΑΡΟΣ

Κατὰ τὰ διαλέγματα μουσική γαλῶς απαιτησιμένη ἀπὸ τοὺς ἐκλεκτοὺς
 καλλιτέχνας κ. ΚΥΡΙΑΚΟΝ ΚΑΛΥΔΙΑΝΟΝ Τοιμαλίσταν, κιθα-
 ριστὴν καὶ σεζόντο, κ. ΑΝΔΡΙΚΟΝ ΤΣΕΣΜΕΖΟΓΛΟΥ, ἀκόρδεον,
 ὑπὸ τὴν Διεύθυνσιν τοῦ κ. ΡΟΔΟΛΦΟΥ ΚΑΛΥΔΙΑΝΟΥ,
 Βιολιστοῦ, Κιθαραριστοῦ καὶ Τενόρου.
ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

ΕΙΣΟΔΟΣ:
 Γ. Δ. 5 Ἀπὸ τὰ παιδιά Γ. Δ. 2½

The Printing & Publishing Co. Ltd.

Εικ. 5: Διαφημιστικό μονόφυλλο παραστάσεων Θεάτρου Σκιών (Καραγκιόζη) του Σπ. Μοσχογιάννη στο Χαρτούμ (Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ., ΤΗΡ.ΣΚ.13.50)

μονόφυλλα, που αφορούν σε θεατρικές παραστάσεις, στις οποίες συμμετείχε ο Μοσχογιάννης, άνευ όμως αναγραφόμενης χρονολογίας.

Δίπλα στις επιστολές, σε πολύ σημαντική πηγή γνώσης αναδεικνύονται τα φέιγ βολάν της Συλλογής, από τα οποία τεκμαίρονται παραστάσεις σε: Αίγυπτο Σουδάν (εικ. 5), Κύπρο, Ελλάδα. Χάριν στην ευεργετική συνήθεια τοποθέτησης ένθετης φωτογραφίας του καλλιτέχνη στο φέιγ βολάν, και παρά τη χαμηλή εκτυπωτική ποιότητα, μπορεί κανείς να δει την όψη τόσο του Μοσχογιάννη σε νεαρή και μεγαλύτερη ηλικία, όσο και του πρωταγωνιστή του, Φασουλή. Η μεν φωτογραφία του Μοσχογιάννη (βλ. ενδεικτικά εικ. 1, 5 και 6) μπορεί να αποτελέσει επικουρικό στοιχείο σε αναγνώριση φωτογραφικού υλικού που ενδεχομένως εντοπιστεί, ενώ συνιστά και ένδειξη σχηματικής χρονολόγησης των –άνευ χρονολογίας– φέιγ βολάν.²² Η δε φωτογραφία του Φασουλή σε πλάγια όψη, με το κωνικό καπέλο με πυκνό θύσανο και τα τονισμένα ζυγωματικά (: ΤΗΡ.ΣΚ.

²² Ανάλογες φωτογραφίες των Π. Χρησιτίδη, Τάκη, Κλαυδιανού και ακροβατών, κοσμούν άλλα φέιγ βολάν. Βλ. ενδεικτικά ΤΗΡ.ΣΚ.13.05,

ΤΗΡ.ΣΚ.13.49, ΤΗΡ.ΣΚ.13.50, και ΤΗΡ.ΣΚ.13.17 αντιστοίχως.

13.14), μάλλον επιβεβαιώνει την συνήθη και στην Ελλάδα όψη του Φασουλή, αν και ατυχώς δεν διακρίνονται τα χαρακτηριστικά μάτια του, ενώ δυσδιάκριτο είναι και το υπόλοιπο ένδυμά του.

Απορρέουν ακόμα, πληροφορίες που αφορούν στο αντίτιμο του εισιτηρίου, στη συχνότητα και στη διάρκεια των παραστάσεων. Έτσι, γίνεται σαφές πως το εισιτήριο διαφοροποιείται ανάλογα με τον χώρο στέγασης, την εποχή και τη χώρα, ενώ έχει καθιερωθεί διαφορετικό εισιτήριο για παιδιά –με ή άνευ επιδορπίου ή αναψυκτικού– και ενήλικες. Στο θέατρο «Μοασσάτ» για παράδειγμα, που αναδεικνύεται και στην ακριβότερη στέγη, ενώ οι θεατρικές παραστάσεις κοστίζουν από δέκα έως είκοσι Γρ. Δ., με την τιμή των θεωρείων να ανέρχεται στα εκατό Γρ. Δ., οι παραστάσεις Φασουλή κοστολογούνται στα δυόμισι (παιδικό) και πέντε Γρ. Δ. (ενηλίκων) και τα θεωρεία στα είκοσι πέντε Γρ. Δ. Στην υπόλοιπη Αίγυπτο, το παιδικό εισιτήριο συνήθως ανέρχεται σε ενάμισι έως δύο Γρ. Δ. και των ενηλίκων σε τρία έως πέντε Γρ. Δ. Στην Ελλάδα, τα εισιτήρια κυμαίνονται από τρεις έως τέσσερις δραχμές, στην Κύπρο ένα (παιδικό) και δύο Γρ., ενώ στο Σουδάν δυόμισι (παιδικό) και πέντε Γρ. Δ. (ενηλίκων). Οι παραστάσεις πραγματοποιούνται είτε σε καθημερινή βάση –κυρίως όταν πρόκειται για σταθμούς περιοδείας– είτε τρεις έως τέσσερις φορές ανά εβδομάδα. Οι καθημερινές παραστάσεις άλλοτε είναι διπλές –απογευματινές και βραδινές– κι άλλοτε μονές. Είθισται πάντως τα Σαββατοκύριακα να αυξάνεται ο αριθμός τους, με επιπλέον απογευματινές παραστάσεις για τα Σάββατα και επιπλέον απογευματινές και πρωινές για τις Κυριακές. Ιδιαίτερα κοπιώδεις θα πρέπει να ήταν και οι συνεργασίες του Μοσχογιάννη στο «Μοασσάτ», αφού εκτός της καθημερινής παράστασης του θιάσου, τις Κυριακές προστίθενταν λαϊκή απογευματινή και επιπλέον πρωινή παράσταση Φασουλή. Η διάρκεια των παραστάσεων, δεν μπορεί να διαπιστωθεί με βεβαιότητα, αφού το θέαμα του Φασουλή συνοδεύεται συνήθως από επιπλέον θέαματα. Έτσι, δίπλα στη σαφή αναφορά μιάμισης ώρας θεαμάτων («7-8.30 [μ.μ.] Φασουλής και 9-10.30 [μ.μ. Καραγκιόζης]: THP.SK.13.32) σημειώνονται αναφορές σε δίωρες παραστάσεις («νά ξεκουράση τούς γονείς τής άγαπητής του πελατείας δύο “2” ὥρες τὴν ἡμέρα ἀπὸ τούς μικρούς τυράννους των [...] δύο ὥρες γέλιο καὶ εὐθυμία / δύο ὥρες βιταμίνες χαράς καὶ γέλιου»,²³ «2 ὥρες χαρούμενες -εικ. 6-), αλλά και αναφορές που δείχνουν πως το προσφερόμενο θέαμα ήταν πλουσιοπάροχο και κάθε άλλο παρά σύντομο («κατὰ τὰ διαλλείματα, ὅπως καὶ μετὰ τὰς παραστάσεις μέχρι 2ας πρωινῆς τὰ “Ἀηδὼνία τῆς Ἀλεξάνδρειας”» καθώς και «τακτικά παραστάσεις 6 μ.μ. – 12 μ.μ.»).²⁴

Ὅσον αφορά στις αθηναϊκές παραστάσεις, που –κρίνοντας και από τις ένθετες φωτογραφίες του καλλιτέχνη– θα πρέπει να είναι και οι μεταγενέστερες, λαμβάνουν χώρα σε κινηματογράφους και χώρους, όπου στεγάζονταν παραστάσεις Θεάτρου Σκιών. Ειδικότερα, πρόκειται για τους:

²³ Φέιγ βολάν THP.SK.13.24.

²⁴ Φέιγ βολάν THP.SK.13.07 και THP.SK.13.41, αντιστοίχως.

α) χειμερινό κινηματογράφο «Τιτάνια» (Χαλάνδρι), όπου διαφημίζεται η έναρξη πρωινών παραστάσεων, από τα τέλη Ιανουαρίου, αγνώστου έτους,²⁵

β) θερινό κινηματογράφο «Όασις» (Παγκράτι), όπου διαφημίζεται η συνεργασία του Μοσχογιάννη με τον καραγκιοζοπαίκτη Ι[ωάννη] Περίχαρο [ή Χέλμη], σε άγνωστο έτος,²⁶

γ) θερινό θέατρο «Ο Καραγκιόζης» (Ανω Πετράλωνα), όπου διαφημίζεται η έναρξη παραστάσεων του Μοσχογιάννη, κατά την 27^η Ιουλίου, αγνώστου έτους,²⁷

δ) θερινό κινηματογράφο «Ήλιο» (Χαϊδάρι), όπου διαφημίζεται (εικ. 6) παράσταση (*Κλάψε να φάμε*) της 17ης Ιουνίου 1960.²⁸

Η βιβλιογραφική έρευνα εντόπισε ένα ακόμα διαφημιστικό μονόφυλλο, σχετικό με τη συνεργασία του καραγκιοζοπαίκτη Περίχαρου με τον Μοσχογιάννη, πανομοιότυπο με αυτό του Αρχείου Κουμτζή.²⁹

²⁵ Στο φέιγ βολάν (: ΤΗΡ.ΣΚ.13.30) αναγράφεται: «ΚΙΝΗΜΑΤΟΘΕΑΤΡΟΝ ΤΙΤΑΝΙΑ / ΠΛΑΤΕΙΑ ΔΟΥΡΟΥ / ΧΑΛΑΝΔΡΙ / (ΩΡΑ 10.30 Π.Μ.) / Από την Κυριακήν 29 Ιανουαρίου αρχίζει / τὰς Παιδικὰς παραστάσεις του ὁ παρεπιδιμῶν [sic] / ἐνταῦθα Ἑλληὴν / ΑΝΔΡΙ-ΚΕΛΛΟΠΑΙΚΤΗΣ [sic] ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΚΟΣ / Σ. ΜΟΣΧΟΓΙΑΝΝΗΣ / ΜΕ ΤΙΣ ΚΟΥΚΛΕΣ ΤΟΥ ΤΟΝ ΠΕΡΙΦΗΜΟΝ / ΦΑΣΟΥΛΗΝ ΤΟΥ / Που κατέρρηψε [sic] τὸ ρεκόρ τῶν παιδικῶν παραστάσεων σὸ / ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟΝ ΕΙΣ ΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΝ / ΘΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΗΝ ΞΕΚΑΡΔΙΣΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ / ΚΛΑΨΕ ΝΑ ΦΑΜΕ!.. / (ΔΡΧ. 3)». Το χρωματιστό φέιγ βολάν κοσμείται από φωτογραφία του Σπ. Μοσχογιάννη. Το κείμενο εντός παρενθέσεων είναι χειρόγραφο.

Το κινηματοθέατρο «Τιτάνια» (Κολοκοτρώνη και λεωφ. Πεντέλης) φέρεται να λειτουργήσει κατά την περίοδο 1951-1983, με διακόσιες ογδόντα θέσεις. Στοιχεία που αφορούν στους παλιούς κινηματογράφους, προέρχονται στην πλειοψηφία τους, από τον δικτυακό τόπο <http://cineanamnisi.blogspot.gr/>.

²⁶ Στο φέιγ βολάν (: ΤΗΡ.ΣΚ.13.32) αναγράφεται: «ΠΡΟΣΟΧΗ!! / Η ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ / Ο Α Σ Ι Σ / ΠΡΑΤΙΝΟΥ 7 ΠΑΓΚΡΑΤΙ / Ἐκτὸς τοῦ καλλιτέχνη Καραγκιούζη [sic] Κυρίου [sic] / ΙΩΑΝΝΗΝ ΠΕΡΙΧΑΡΟΝ / Ἐπροσέλαβεν καὶ ἔκλεισε συμφωνίαν μετὸν καλλίτερον / καλλιτέχνη Κουκλοθεάτρου τοῦ Ἑλληνογύπτιου [sic] / ἔξ Αἰγύπτου Κύριον / ΣΠΥΡΟ ΜΟΣΧΟΓΙΑΝΝΗ / ὁ ὁποῖος ἀναμένεται Ἀεροπορικὸς [sic] ἔξ Αἰγύπτου νὰ / δώσει [sic] σειρά παραστάσεων του ἀπὸ τὴν προσεχὴν / Πέμπτη καὶ ὥραν ἐνάραξεν καθ' ἑκάστην 7-8.30 / Φασουλὴ καὶ 9-10.30 με ἕνα εἰσιτήριον δύο / θεάματα Γέλια καὶ χαρὰ σὲ μικροὺς καὶ μεγάλους / Νὰ μὴν λείψετε ΚΑΝΕΙΣ / Ἡ Διεύ-

θυνσις / ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΕΡΑΜΥΔΑΣ». Τὸ χρωματιστό φέιγ βολάν κοσμείται ἀπὸ φωτογραφία του Σπ. Μοσχογιάννη.

²⁷ Στο φέιγ βολάν (: ΤΗΡ.ΣΚ.13.28) αναγράφεται: «ΘΕΑΤΡΟΝ Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ / ΤΡΩΩΝ 22 (ΑΝΩ ΠΕΤΡΑΛΩΝΑ) / Ὁ ἀφιχθὴς ἐκ τοῦ Ἐξωτερικοῦ / Διὰ πρώτην φορὰν ὁ Διάσημος / Σ. ΜΟΣΧΟΓΙΑΝΝΗΣ / μετὸ Κουκλοθέατρο του / ἘΝΑΡΞΙ ΣΗΜΕΡΟΝ 27 ΙΟΥΛΙΟΥ ΗΜΕΡΑ ΤΕΤΑΡΤΗ / ΓΕΝΙΚΗ ΕΙΣΟΔΟΣ ΔΡΧ. 3 / ΤΡΕΞΑΤΕ ΜΙΚΡΟΙ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΟΙ / ΕΝΑΡΞΙΣ 7.30». Ἀς σημειωθεῖ πάντως, ὅτι τὴν περίοδο 1964-1984 ὁ χώρος φέρεται νὰ λειτουργήσει ὡς κινηματοθέατρο «Ἄννα», με τετρακόσιες θέσεις.

²⁸ Στο φέιγ βολάν (: ΤΗΡ.ΣΚ.13.27) αναγράφεται: «Η ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΤΟΥ / ΚΙΝΗΦΟΥ ἩΛΙΟΣ / ΣΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΗΝ / ΚΥΡΙΑΚΗ 17)6)1960 / τὸν καλλιτέχνη τὸν ὁποῖον προσέλαβε ἀπὸ τὸ / ἔξωτερικὸ διάσημο / ΑΝΔΡ[Ε] ΙΚΕΛΟΠΑΙΚΤΗΝ / Τὸν κύριον / ΣΠΥΡΟ / ΜΟΣΧΟΓΙΑΝΝΗ / ΜΕ ΤΟ ΦΑΣΟΥΛΗ / Μετὴν Κωμωδία / ΚΛΑΨΕ ΝΑ ΦΑΜΕ / Πὰ μικροὺς καὶ μεγάλους / ΤΙΜΗ ΕΙΣΙΤΗΡΙΟΥ ΔΡΧ. 4 / Ὡρα ἐνάραξεν 4.50 / 2 ὥρες χαρούμενες / Ὅδος Βασ. Κωνσταντίνου 28 - ΧΑΪΔΑΡΙ». Τὸ χρωματιστό φέιγ βολάν διανθίζεται με φωτογραφία του Σπ. Μοσχογιάννη.

Ὁ θερινὸς κινηματογράφος «Ήλιος», ιδιοκτησίας Μπουλούκου, οκτακοσίων θέσεων, βρισκόταν (1959-1984) ἐναντι τῆς σημερινῆς πλατείας Ἡρώων (Στρατάρχη Καραϊσκάκη καὶ Θηβῶν) καὶ φιλοξενούσε ποικίλα θεάματα, ὅπως αεροβατικά, κ.λπ. Οἱ πληροφορίες προέρχονται ἀπὸ τὴν διαδικτυακὴ ομάδα «Χαϊδάρι, ἡ πόλη τῶν κρυμμένων θησαυρῶν» (<https://www.facebook.com/groups/176942705772508/?fref=ts>) του ἀρχιτέκτονα Γ. Ἰγγλέζη.

²⁹ Στο φέιγ βολάν αναγράφεται: «Προσοχή! /

Η ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΤΟΥ
ΚΙΝ)ΦΟΥ ΗΛΙΟΣ
ΣΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΗΝ
ΚΥΡΙΑΚΗ 17)6)60
 τόν καλλιτέχνη τόν ὁποῖον προσέλαβε ἀπό τὸ
 ἔξωτερικὸ διάσημο
ΑΝΔΡΙΚΕΛΟΠΑΙΚΤΗΝ

 Τόν κύριον
Σ ΠΥΡΟ
ΜΟΣΧΟΓΙΑΝΝΗ
ΜΕ ΤΟ ΦΑΣΟΥΛΗ
 Μὲ τὴν Κωμωδία
ΚΛΑΨΕ ΝΑ ΦΑΜΕ
 Για μικροὺς καὶ μεγάλους
ΤΙΜΗ ΕΙΣΙΤΗΡΙΟΥ ΔΡΧ. 4
 Ὑρα ἐνάρξεως 4,50 2 ὥρες χαρούμενες
 Ὁδὸς Βασ. Κωνσταντίνου 28 — ΧΑΪΔΑΡΙ

Εἰκ. 6: Διαφημιστικὸ μονόφυλλο παραστάσεων (Χαϊδάρι, 1960) Ανδρεικέλων τοῦ Σπ. Μοσχογιάννη (Ε.Λ.Α.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ., ΤΗΡ.ΣΚ.13.27)

Η σποραδική αποδελτίωση, που πραγματοποιήθηκε σε αθηναϊκές εφημερίδες, δεν έφερε στο φως καταχωρήσεις για τις παραπάνω αναφερόμενες συνεργασίες. Τα μόνα σχετικά στοιχεία που προέκυψαν, είναι η παρουσία ανώνυμου καραγκιοζοπαίκτη στο «Όασις» (Ν. Κόσμος) κατά τα τέλη Αυγούστου-αρχές Σεπτεμβρίου 1951,³⁰ οι καταχωρήσεις ταινιών καθ' όλη τη διάρκεια του καλοκαι-

Ἐκτός τοῦ καλλιτέχνη Καραγκιοῦζη [sic] Κυ-
 ρίον [sic] / ΙΩΑΝΝΗΝ ΠΕΡΙΧΑΡΟΝ, Ἐπροσέ-
 λαβεν καὶ ἔκλεισε συμφωνίαν μὲ τὸ[ν] καλλιτε-
 ρον / καλλιτέχνη Κουκλοθεάτρου τοῦ Ἑλληνο-
 εγύπτιου [sic] / ἔξ Αἰγύπτου Κυρίον / ΣΠΥΡΟ
 ΜΟΣΧΟΓΙΑΝΝΗ / ὁ ὁποῖος ἀναμένεται Ἄερο-
 πορικὸς [sic] ἔξ Αἰγύπτου νὰ / δόσι [sic] σειρὰν
 παραστάσεων του ἀπὸ τὴν προσεχῆ / Πέμπτη

καὶ ὥραν ἐνάρξεως καθεκάστην 7-8.30' / Φα-
 σουλῆς καὶ 9-10.30' μὲ ἓνα εἰσιτήριο δυό / θεά-
 ματα. Γέλια καὶ χαρὰ σὲ μικροὺς καὶ μεγάλους». Βλ. Αθ. Φωτιάδης, *Καραγκιοῦζης ὁ πρόσφυγας: Ἑλληνικὸ Θέατρο Σκιῶν. Ἐθνογραφικὴ ἔρευνα*, Gutenberg, Αθήνα 1977, σ. 104.

³⁰ «Κινηματογράφος Β' προβολῆς "Όασις" (Ν. Κόσμος), Θίασος Σκιῶν» (: Ανώνυμος, «Θεάμα-

ριού του 1960 από τον «Ήλιο» και οι –ενδεικτικές της αξιοποίησης κινηματογράφων από το Μικροθέατρο– απογευματινές παραστάσεις του Κουκλοθεάτρου («Μπαρμπα-Μυτούσης») της Ελένης Θεοχάρη-Περάκη, κατά το Καλοκαίρι του 1960 στα κινηματοθέατρα «Μπομπονιέρα» (Κηφισιά) και «Αριάν» (Γλυφάδα).³¹ Ενδιαφέρον πάντως, παρουσιάζουν και προφορικές μαρτυρίες, με αναφορές στο θεατράκι των Άνω Πετραλώνων. Έτσι, σύμφωνα με τη χήρα του καραγκιοζοπαίχτη –και δευτερευόντως ανδρικοκλοπαίχτη³²– Κούζαρου (Σπ. Κούζη),³³ στο θερινό θεατράκι «Καραγκιόζης» (ή «Μποέμ»), επί της οδού Τρώων 22 των Πετραλώνων, ο Κούζαρος παρουσίαζε Καραγκιόζη και Φασουλή³⁴ επί σειρά ετών, και δη από τη δεκαετία του '50. Στον ίδιο χώρο σύχναζε –αλλά πιθανώς έδιδε και παραστάσεις– μεταξύ άλλων, και ο καραγκιοζοπαίχτης Μάνθος Αθηναίος.³⁵ Ιδιοκτήτης της επιχείρησης ήταν ο Θεόδωρος Θεοδωρόπουλος (Κολλητήρης), ο οποίος αγαπούσε το Μικροθέατρο και ειδικά τον Καραγκιόζη, τον οποίο ενίστε

τα», εφημ. *Ελευθερία* 29 και 30 Αυγούστου 1951, σ. 2, καθώς επίσης και 4 Σεπτεμβρίου 1951, σ. 2). Αν και η καταχώρηση αναφέρεται σε κινηματογράφο του Ν. Κόσμου και όχι του Παγκρατίου, εικάζεται ότι πρόκειται για τον ίδιο χώρο, που παραδόξως είναι καταχωρημένος ως κινηματοθέατρο, με λειτουργία κατά τα έτη 1956-1988.

³¹ Βλ. ενδεικτικά εφημ. *Ελευθερία* 19 Ιουνίου 1960, σ. 2, όπου διαφημίζονται παραστάσεις κάθε Τρίτη και Πέμπτη στις 18.30 μ.μ., στους κινηματογράφους «Μπομπονιέρα» και «Αριάν» αντιστοίχως.

³² Για τη δράση του Κούζαρου ως ανδρικοκλοπαίχτη, βλ. Α. Χοτζάκογλου, «Ο Αθηναίος ανδρικοκλοπαίχτης Σπύρος Κούζαρος. Ιχνηλατώντας τη σχέση δύο λαϊκών παραδοσιακών θεαμάτων: “Καραγκιόζη” και “Φασουλή”», στο: *10ο Συμπόσιο Ιστορία-Λαογραφία Αττικής*, Αγ. Ανάργυροι 21-23 Οκτωβρίου 2011 (ανηρτημένη στο <http://www.youtube.com/watch?v=JxFU7XIMt-o>).

³³ ...«Εγώ ήμουνα έγκυος τότε, δεν είχα γεννήσει ακόμα, το '59, το '58-'59. Ήμαστε στο θέατρο “Μποέμ” στα Πετράλωνα. Εκεί λεγόταν Θεοδωρόπουλος αυτός. Ήτανε καραγκιοζοπαίχτης και τό έπαιζε αυτός. Κι έπειτα αρρώστησε, 'πάθαν τα μάτια του γλαύκωμα, και η γυναίκα του είχε το μπαρ και μας έβαζε εμάς και παίζαμε... Με τη Μαρία, δεν είχαν παιδιά, και τόν αγαπούσαν τόσο πολύ [τον γιο μου, Τάσο]... στο Γκάζι 'μένας'.... Και του λέει, “Σπύρο έλα να παίζεις κάθε καλοκαίρι”. Και πήγαμε εμείς και παίζαμε εκεί πέρα. ...και εμείς το γεμιζαμε, γιατί έκανε κάθε βράδυ... άλλο έργο... άλλαζε ρεζλάμα. Και δίπλα μας ήταν ο σινεμάς, δε θυμάμαι ποιος σινεμάς, πηγαίναν για τον σινεμά, βλέπαν τα παιδιά [τη ρεζλάμα,] λέγαν “θέλουμε Καρα-

γκιόζη!” και κάναμε δουλειά!... (: απόσπασμα συνέντευξης Ευσταθίας Κούζη (γ. 1934) στη γράφουσα, 30 Μαΐου 2012. Στο εξής συν. Ε.Κ.).

³⁴ ...«στο θέατρο “Μποέμ”, Τρώων 22, Άνω Πετράλωνα, ...ο γιος του Τάσος πρωτοείδε Κουκλοθέατρο και Καραγκιόζη, λίγο μετά το 1959, καθισμένος μπροστά-μπροστά και φωνάζοντας ενθουσιασμένος “μπαράβο μπαμπά!”» (: χειρόγραφη μαρτυρία Τάσου Κούζη στη γράφουσα, 14 Νοεμβρίου 2011).

³⁵ Στη Σύλλογή του Μ. Αθηναίου, συμπεριλαμβάνεται τουλάχιστον μία φιγούρα (Καραγκιόζης), που φέρεται να έχει κατασκευάσει ο Θ. Θεοδωρόπουλος [βλ. Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Μάνθος Αθηναίος: φιγούρες, σκηηνικά*, Δήμος Ν. Σμύρνης, Αθήνα 2002, σ. 2-3, εικ. 3]. Μια πιο προσεκτική ματιά όμως στις φιγούρες των σ. 155, 173, που αποδίδονται στον Απ. Καραστεργιόπουλο (Τόλια), υποδεικνύει πως οι Καραγκιόζηδες των σ. 3 (εικ. 3) και 155 φαίνονται να προέρχονται από την ίδια σχεδιαστική σχολή. Η γνωριμία Μ. Αθηναίου – Θ. Θεοδωρόπουλου, επιβεβαιώνεται και από την Ε. Κούζη: ...«ερχόταν [ο Μ. Αθηναίος] με μια παρέα, με τη γυναίκα του... Έβλεπα εγώ, πού ήξερα τώρα, ένα κορίτσι από χωριό, ότι υπάρχουν μαγνητόφωνα. Τότε, ούτε ράδιο δεν είχαμε! Είχε ένα τετράγωνο ο κύριος, φαίνεται με μπαταρίες... τό έβαζε εκεί, παίρνανε μυρτίτσες, η Μαρία έφτιαχνε και μεζεδάκια στο μπαρ [...] και ηχογραφούσε την παράσταση [...] Εγώ καθόμουνα στην πλατεία, να δω κι εγώ λίγο Καραγκιόζη. [...] Λέω, “Σπύρο, [...] ο Μάνθος ο Αθηναίος έχει τώρα δύο-τρεις μέρες που έρχεται, και βγάζει ένα τετράγωνο κουτί, και τό βάζει, λέω, απάνω στο τραπέζι”, κι όταν ήταν να κάνει διάλειμμα, τό μάζεψε»... (: συν. Ε. Κ.).

αρεσκόταν να εμψυχώνει. Αν και Μοσχογιάννης – Θεοδωρόπουλος θα συναντήθηκαν, η εικασία να συναντήθηκαν και οι Μοσχογιάννης – Κούζαρος ή Μοσχογιάννης – Αθηναίος και να αντάλλαξαν –συμπληρωματικά– μυστικά της τέχνης τους, παραμένει ανεπιβεβαίωτη.

Αξίζει ίσως να επισημανθεί ακόμα, ότι κάποια φέιγ βολάν φέρουν χειρόγραφες σημειώσεις στην πίσω όψη τους. Οι σημειώσεις αυτές φαίνεται να αφορούν είτε στους στίχους τραγουδιού, ή σε κάποιον συνεργάτη –προφανώς ως ενθύμηση–, είτε σε μαθηματικούς υπολογισμούς.³⁶

Το σχετικό Αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ., συμπληρώνουν δύο αχρονολόγητα αποκόμματα Τύπου από ανώνυμες εφημερίδες, επισημαίνοντας δραστηριότητα του Μοσχογιάννη σε εορταστικές εκδηλώσεις, αφιερωμένες στο Παιδί.³⁷ Το πρώτο δημοσίευμα αναφέρεται σε «Παιδική Πιορτή της Ελληνικής Λέσχης Καΐρου». Εκεί, ο Μοσχογιάννης φέρεται να παρουσίασε δύο επιτυχείς παραστάσεις (*Ο Φασουλής λήσταρχος Ζαζάς [sic], Κλάψε να φάμε*), εκ των οποίων η πρώτη οπωσδήποτε με Φασουλή.³⁸ Η πρώτη απευθυνόταν σε παιδικό κοινό, ενώ η δεύτερη σε ενήλικες, ως συμπλήρωμα στον χορό και την ορχήστρα, με ντιζέρ τον Θ. Παρασκευά. Το δεύτερο δημοσίευμα αφορά στον εορτασμό των «Ανθεστηρίων». Πρόκειται δε, για μια γενική αναφορά στη διασκέδαση, που προσέφερε στο παιδικό κοινό ο Μοσχογιάννης με τον Φασουλή του.³⁹

Οπωσδήποτε πάντως, οι εκδηλώσεις, στις οποίες συμμετείχε ο Μοσχογιάννης με τα ανδρείκελά του, θα ήταν περισσότερες απ' όσες εδώ παρουσιάζονται, γεγονός που επιβεβαιώνει και μια πρόχειρη αποδελτίωση στην εφημερίδα *Ταχυδρόμος* (Αίγυπτος). Ειδικότερα, εντοπίστηκαν οκτώ δημοσιεύματα με αναφορές σε παραστάσεις Φασουλή, με τα τρία εξ αυτών, να αναφέρονται ονομαστικά στον Μοσχογιάννη. Έτσι, τα δημοσιεύματα των 21ης Αυγούστου 1958 και 19ης Ιουλίου 1959, αφορούν σε παιδικές παραστάσεις Φασουλή του Μοσχογιάννη, στον

³⁶ Σε φέιγ βολάν της Επιθεώρησης *Τρελλά Παιγνίδια* («Ελληνικός Θίασος Ποικιλιών», 1951), έχουν σημειωθεί στίχοι του τραγουδιού *Να το πάρεις το κορίτσι*, που δεν αποκλείεται να σχετίζονται με το νούμερο του Μοσχογιάννη «Αρμένικος Γάμος». Το κείμενο είναι ευανάγνωστο και σε γενικές γραμμές ορθογραφημένο (: THPSK.13.19). Μαθηματικοί υπολογισμοί (πολλαπλασιασμοί;) έχουν σημειωθεί σε αραβική γραφή, στην πίσω όψη του φέιγ βολάν των παραστάσεων (Ελληνικός Θίασος Ποικιλιών, 1951) *Εδώ σε θέλω κάβουρα, Ο Φασουλής αεροπόρος*, και ίσως αφορούσαν σε υπολογισμούς πληροφοριών (: THPSK.13.20). Σε φέιγ βολάν παραστάσεων *Ανδρείκελων και επιπλέον ψυχαγωγικού θεάματος*, έχει σημειωθεί «AMER – AU – SOUFRE – HOFMAM / Ουμερ - ο - Σούφρ - Ηοφμαν» (: THPSK.13.31). Σε φέιγ βολάν των παραστάσεων *Καραγκιόζη* στο Σουδάν, διακρίνεται η σημείωση «Τσεσι Πασά [:] 10 / Πιοργος

βαφειαδακης [sic]», που ίσως είναι η σύσταση συνεργάτη (βλ. THPSK.13.06) του Μοσχογιάννη (: THPSK.13.50).

³⁷ Φάκελος υπ' αρ. 13.3.

³⁸ ...«Τα παιδάκια ξμειναν κατενθουσιασμένα από τὸ παίξιμο τοῦ Φασουλή. Ὁ δημοφιλὴς ἀνδρεικελοπαίκτης μὲ τὴν ὥραϊαν του κωμωδία “Ὁ Φασουλὴς λήσταρχος Ζαζὰς [sic]” σκόρπισε ἄφθονα γέλια καὶ χαρὰ.» καὶ παρακάτω ...«Κατὰ τὰ διαλείμματα [τοῦ χοροῦ] ἡ κωμωδία “Κλάψε νὰ φάμε” μὲ τὸν κύριο Μοσχογιάννη ἔκαμε τοὺς μεγάλους νὰ ξεκαρδιοθοῦν στὰ γέλια» (: Ανώνυμος, «Από την Παιδικήν Πιορτήν της Ελληνικῆς Λέσχης Καΐρου», εφημ. χ.τ., χ.η.).

³⁹ ...«Ἡ Παιδικὴ Γωνιά ἦταν τὸ περίπτερο ποὺ παρουσίασε τὴν μεγαλύτερα κίνηση. Ὁ παιδόκοσμος διασκέδασε μὲ τὴν καρδιά του μὲ τὰ διάφορα παιγνίδια καὶ τὸν Φασουλή τοῦ Μοσχογιάννη.» (: Ανώνυμος, «Από τὰ χθεσινὰ Ἀνθεστηρία», εφημ. χ.τ., χ.η.).

Μικρασιατικό Σύλλογο/Σύνδεσμο. Το τρίτο δημοσίευμα, της 26ης Σεπτεμβρίου 1959, αφορά σε αποχαιρετιστήρια παράσταση στον Κήπο της ΑΕΕΑ, καθώς σημειώνεται, πως ο Μοσχογιάννης αναχωρεί για την Ελλάδα, όπου και θα δώσει παραστάσεις.⁴⁰ Θα πρέπει να θεωρείται πολύ πιθανό, και τα δημοσιεύματα των 25ης και 27ης Δεκεμβρίου 1958,⁴¹ 1ης Ιανουαρίου 1959⁴² και 1ης Μαρτίου 1959,⁴³ που αναφέρονται σε παραστάσεις Φασουλή ανωνύμου, στα πλαίσια παιδικών εορτών –(Χριστουγεννιάτικης) Ολυμπιάδας και Αποκριάτικης γιορτής των αποστρατευθέντων–, να σχετίζονται με τον Μοσχογιάννη.

Ομοίως, ενδέχεται να συνδέεται με τον Μοσχογιάννη και βιβλιογραφική αναφορά σε παραστάσεις Φασουλή ανωνύμου, στο παραθαλάσσιο «Cecil Bar» (Σουέζ) του Ηλιάδη.⁴⁴

Το σχετικό Αρχείο πάντως, συμπληρώνεται από διαφημιστικό έντυπο της ακτοπλοϊκής «Hellenic Mediterranean Lines Co. Ltd.» και του πρακτορείου «S. G. Cottakis & Co.», απ' όπου προκύπτει πως τέσσερα πλοία της εταιρείας ταξίδευαν με εφελτήριο την Αλεξάνδρεια, σε Πειραιά, Νάπολι, Γένοβα, Μασσαλία, Λεμεσό και Βυρηττό. Πιθανότατα το έντυπο συνδέεται με τις μεταβάσεις του Μοσχογιάννη σε Ελλάδα και Κύπρο, ενώ γεννώνται νέες υπόνοιες για τυχόν παραστάσεις του Μοσχογιάννη και σε άλλες εστίες του Ελληνισμού.

Από το πλούσιο, αλλά οπωσδήποτε αποσπασματικό αυτό Αρχείο, αντλούνται σημαντικές πληροφορίες. Κάποτε είναι γενικές, όπως οι χώροι διεξαγωγής παραστάσεών του (κυρίως ελληνικά κέντρα διασκέδασης⁴⁵ ή χώροι της Ελληνικής Κοινότητας), οι συνθήκες εργασίας και περιοδειών καλλιτεχνών της εποχής εκείνης, η εξέλιξη των θεαμάτων. Άλλοτε όμως αντλούνται ειδικότερες πληροφορίες, όπως η όψη του Μοσχογιάννη και του Φασουλή του, οι συνεργάτες του, η χρονική περίοδος και οι τόποι δράσης του, τα ταλέντα και το δραματολόγιό του.

⁴⁰ Η υποτιθέμενη περίοδος αναχώρησής του δεν ταυτίζεται με τα ημερολογιακά στοιχεία των σωζόμενων φέγ βολάν για τις εν Αθήνας παραστάσεις του. Αυτό θα μπορούσε να σημαίνει πως τα επαγγελματικά του ταξίδια στην Ελλάδα ήταν περισσότερα απ' όσα τεκμηριώνονται εδώ.

⁴¹ «Κυριακή 28 Δεκεμβρίου 1958, ώρα 4 μ.μ. Κάλαντα – Απαγγελία- Φασουλής – Παιγνίδια... Παλαιόν Ελλ. Νοσοκομείον»... Βλ. Ανώνυμος, «Παιδική Εορτή στην Ολυμπιάδα», εφημ. *Ταχυδρόμος* (Αίγυπτος), 25 Δεκεμβρίου 1958, σ. 5 καθώς και ό.π. 27 Δεκεμβρίου 1958, σ. 3.

⁴² ...«Τὰ κάλαντα, ὁ Φασουλής καὶ πρὸ πάντων τὰ τεχνάσματα τοῦ ταχυδακτυλοουργοῦ ΗΑΚΚΙ δώσανε στὰ μικρὰ ὄφρες χαρᾶς καὶ ἐνθουσιασμοῦ»... Βλ. Ανώνυμος, «Ἡ προχθεσινὴ παιδικὴ εορτὴ τῆς “Ολυμπιάδος”», εφημ. *Ταχυδρόμος* (Αίγυπτος), 1 Ιανουαρίου 1959, σ. 4.

⁴³ ...«Τὴν περασμένη Κυριακὴ μέσα σὲ μία χαρούμενη ἀτιμόσφιρα ἐγινε ἡ παιδικὴ γιορτὴ τῆς Ἀποκριᾶς... Τὴν προσεχὴ Κυριακὴν στὶς 4 μ.μ., ἐκτὸς τοῦ Φασουλή, θὰ γιορτάσουν μὲ ἀπαγγε-

λίες καὶ τραγούδια τὴν ἡμέρα τῆς Μητέρας»... Βλ. Ανώνυμος, «Φιλανθρωπικὰ προσφορὰ στους ἀποστρατευθέντας», εφημ. *Ταχυδρόμος* (Αίγυπτος), 18 Μαρτίου 1959, σ. 2α.

⁴⁴ ...«Δεν ἔλειψαν καὶ οἱ παραστάσεις Θεάτρου Σκιῶν, τοῦ “Καραγκιόζη”, που διοργάνωναν φίλοι στα σπίτια τους, μα καμαρώσαμε καὶ τον “Φασουλή”, που ἔδιδε παραστάσεις ἀρετὰ καλοκαίρια στο κέντρο “Σέσιλ”»... Βλ. Γ. Π. Κουάνης, *Αναμνήσεις ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ παροικία Σουέζ καὶ Πορτ Τεουφίκ Αἰγύπτου*, Αθήνα 1998, σ. 76, 116.

⁴⁵ Αναφορά στους καλλιτεχνικούς χώρους, που δημιουργήσαν ἢ ἐκμεταλλεύθηκαν Ἕλληνες τῆς Αἰγύπτου, χωρίς ωστόσο ταύτιση με τους χώρους δράσης του Μοσχογιάννη, αναφέρονται σε μελέτη του Εμμανουήλ Αρκολάκη. Βλ. Εμμ. Αρκολάκης, «Ἑλληνικὲς ταινίες σε αἰγυπτιακὰ στούντιο», *Μάγνητες Αἰγυπτιώτες ἀπὸ τὴ Χώρα τῶν Αἰγωναυτῶν στη Χώρα τῶν Νεῶλου*, (Ἡμερίδα) Αθήνα 3 Ιουνίου 2005, διαθέσιμο στο <http://eap.academia.edu/EmmanuelArkolakis/Papers>)

Σε αυτό το πλαίσιο, διαφαίνεται ότι ενώ κατά τα παλαιότερα χρόνια κύριο πεδίο δράσης του αποτελούσε το θέατρο Ανδρεικέλων (Φασουλής), σταδιακά παρουσίασε και θεάματα με νευρόσπαστα συστήματος Holden (Μαριονέτες),⁴⁶ αλλά και Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζη). Φαίνεται δε πως οι μαριονέτες αξιοποιούνταν όχι σε παραστάσεις έργων, αλλά σε παρουσιάσεις χορευτικών. Ο βαθμιαίος εμπλουτισμός του προγράμματός του πιθανώς συνδέεται με τον καλλιτεχνικό ανταγωνισμό ή τον εμπλουτισμό των γνώσεών του, κατόπιν νέων ζυμώσεων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά η διατήρηση της ελληνικής ονομασίας του ανδρικού-πρωταγωνιστή (Φασουλής), έναντι του αντίστοιχου Αιγύπτιου ήρωα (Αραγκόζ), ενώ παρά το ότι το επιβεβαιωμένο δραματολόγιό του ωθεί προς αυτή την εικασία, παραμένει ανεπιβεβαίωτο κατά πόσον η υπόλοιπη τυπολογία συνδέεται με την αντίστοιχη ελληνική εκδοχή.

Έτσι, σε ό,τι αφορά το δραματολόγιο του Μοσχογιάννη, αν και δεν είναι απολύτως σαφές πότε πρόκειται για παραστάσεις Ανδρεικέλων και πότε θεατρικών σκετς, φαίνεται να συμβαδίζει, σε γενικές γραμμές, με το δραματολόγιο καλλιτεχνών της Ελλάδος. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρονται οι τίτλοι: *Οι Ολυμπιακοί Αγώνες, Το ταξί[δι:] του Φασουλή, Ο ευτυχής ψαράς, Ο Φασουλής κληρωτός, Ο Φασουλής αεροπόρος, Δια της βίας γιατρός, Γκόλφω, Πέθανε ο αφέντης μας, Ο Φασουλής στο Παρίσι, Ο Δον Ηλίας Κολοκύθας, Οι ζωντανοπεθαμένοι, Δνο κονμπάροι πεινασμένοι, Ο Φασουλής ξενοδόχος, Οι τρεις γραμματείς, Η κολ[λ]-ητική τρέλλα, Καλώς τον (αφεντικό) απ' έξω, Ο Φασουλής οδοντίατρος, Η νεκράνάστασις του Φασουλή, Τα κατορθώματα του Φασουλή, Ο μπαρπέρης της Σεβί[λ]ης, Ο Φασουλής βασιλιάς, Ο φασουλής μάγειρας, Ο Φασουλής ονειρεύεται, Κλάψε να φάμε, Ο Φασουλής πεινάει, Ο λήσταρχος Τζατζάς, Το Γεροντοκόριτσο, Ο βομβαρδισμός του Φασουλή, Η Κατάσχεσις, Ο Φασουλής μάγος, Η μηχανή της κυρα-Μανώλαινας (ακατάλληλον), Αμερικάνικο καρφί, Έγκλημα εκ προμελέτης, Ο Φασουλής καπετάνιος, Ο Κατεργάρης, Ο Πατροκτόνος, Ο Φασουλής μασκαράς.*

Συνεκτιμώντας στοιχεία όπως οι τίτλοι, οι συνοδευτικοί υπότιτλοι, αλλά και οι εκάστοτε αναγραφόμενες ημερομηνίες διεξαγωγής των παραστάσεων, εξάγονται επιπλέον συμπεράσματα. Ανάμεσά τους ότι όποτε αυτό ήταν εφικτό, οι παραστάσεις Ανδρεικέλων ήταν επετειακές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ότι στις 26 Οκτωβρίου, λίγο πριν την επέτειο του «Όχι», παρουσιάζονται *Ο Φασουλής κληρωτός* και *Ο Φασουλής αεροπόρος*, ενώ κατά την περίοδο των Αποκριών, *Ο Φασουλής μασκαράς*. Ακόμη, στο δραματολόγιο του Μοσχογιάννη εκτός από τις κωμωδίες είχαν ενταχθεί και δραματικά έργα, όπως η *Γκόλφω*⁴⁷ και *Ο Πατροκτόνος*, που πιθανώς μαζί με έργα, όπως *Ο μπαρπέρης της Σεβίλλης* και *Ο Δον Ηλίας Κολοκύθας*, οφείλονταν στη θεατρική του προ-παιδεία.

Αν εξαίρεσει κανείς τους αόριστους τίτλους –λ.χ. *Τα κατορθώματα του Φασουλή*», *Ο κατεργάρης*, *Δνο κονμπάροι πεινασμένοι*, *Ο Φασουλής πεινάει*– που

⁴⁶ Για το σύστημα Holden, βλ. ενδεικτικά Th. Hadjipantazis, «Thomas Holden in Athens», *Theatre Notebook* 35, αρ. 3 (1981), σ. 113-121.

⁴⁷ Από τα θεατρικά προγράμματα του «Μοσσοάτ» (THP.SK.13.03, THP.SK.13.11, THP.SK.13.18) άλλωστε, προκύπτει πως ο Μοσχο-

παραδοσιακά χρησιμοποιούνται προς διευκόλυνση του καλλιτέχνη και σύγχυση του κοινού,⁴⁸ οι περισσότεροι τίτλοι είναι κοινοί και στο Θέατρο Σκιών, με δυνητική αντικατάσταση του Φασουλή από τον θυμόσοφο καμπούρη. Παρ' όλα αυτά, ας σημειωθεί ότι μόνον σε τρία προγράμματα γίνεται ρητή αναφορά σε παράσταση Καραγκιόζη. Στο ένα πρόγραμμα το θέαμα παρουσιάζεται ως ...«*Νέον θέαμα διά τὸ Χαρτούμ: Καραγκιόζης*».⁴⁹ Στο έτερο πρόγραμμα αναφέρονται δύο τίτλοι παραστάσεων (*Η μηχανή της κυρα-Μανώλαινας, Ο άντρας μου ζηλεύει*) με ηθοποιούς («Ελλην. Θέατρον “Μοασσάτ”») και συμπληρωματικώς «*έκτακτος παιδική παράστασις Καραγκιόζη*» με τίτλο *Το στοιχειωμένο δένδρο της οδού Μέκκας*,⁵⁰ ενώ στο τρίτο η αναφορά είναι ακόμα πιο λιτή («*παραστάσεις Καραγκιόζη και Φασουλή*»)⁵¹.

Η παράλληλη ενασχόλησή του Μοσχογιάννη με το θέατρο ηθοποιών και Ανδρειέλων, καθώς και η τακτική των περιοδειών του, θυμίζουν τον Συριανό καλλιτέχνη, Δημοσθένη Στ. Μαριδάκη. Η δε παράλληλη ενασχόλησή του με το Θέατρο Σκιών, τον κατατάσσει δίπλα σε πολυτάλαντους καλλιτέχνες Ελλάδας και Κύπρου, που παρουσίαζαν πολλαπλά θεάματα, έλκοντας ευρύτερο κοινό.⁵²

Παρά την αποσπασματικότητα του Αρχείου και την απουσία επιπλέον βιβλιογραφικών στοιχείων, ο Σπύρος Μοσχογιάννης εδραιώνεται ως μία ακόμα συνιστώσα της ψυχαγωγίας του μείζονος Ελληνισμού. Επιβεβαιώνεται ως ένας καλλιτέχνης διεθνούς βεληνεκούς, υποδηλώνοντας τους άρρηκτους δεσμούς του Ελληνισμού, ενώ επιτυγχάνει την επιβίωση του παραδοσιακού θεάματος Φασουλή, και όταν αυτός στην Ελλάδα είχε σχεδόν εκλείψει. Παράλληλα, συντείνει στο άνοιγμα του κεφαλαίου μελέτης των ελληνικών παραστάσεων Μικροθεάτρου στην Αίγυπτο, που αναμένεται να δώσει σημαντικούς καρπούς.

γιάννης συμμετείχε στην παράσταση της *Γκόλφως* και ως ηθοποιός, ερμηνεύοντας διαφορετικούς ρόλους.

⁴⁸ Οι γενικότροποι και πολλαπλοί τίτλοι, είναι τακτικές που ακολουθούνται συχνά. Αφ' ενός δημιουργούν την ψευδαίσθηση ενός πλουσιότερου δραματολογίου, αφ' ετέρου διευκολύνουν τους καλλιτέχνες –ειδικά σε παραστάσεις περιοδειών–, αφού οποιοδήποτε έργο παρουσιάσουν εμπίπτει εν τέλει στα όρια του αόριστου τίτλου. Όσο για τους θεατές, ο διαφορετικός τίτλος τους έλκει να παρακολουθήσουν την παράσταση, ακόμα και αν είναι η ίδια που έχουν στο παρελθόν δει. Σε αυτό το πλαίσιο, θα πρέπει να θεωρείται πολύ πιθανόν, οι τίτλοι του Μοσχογιάννη *Ο Εντηχής Ψαράς* και *Ο Φασουλής ονειρεύεται* να αφορούν στο ίδιο έργο, όπως άλλωστε και οι *Ο Φασουλής ξενοδόχος* και *Ο Φασουλής μάγειρας*, κατά το πρότυπο των αντίστοιχων έργων Θεάτρου Σκιών.

⁴⁹ Βλ. ΤΗΡSK.13.50.

⁵⁰ Βλ. ΤΗΡSK.13.35. Προφανώς πρόκειται για

το έργο με τις οθωμανικές καταβολές, που στο ελληνικό Θέατρο Σκιών παρουσιάζεται ως *Το (μαγεμένο) δέντρο* ή *Οι μεταμορφώσεις* ή –κατά τον Ευγ. Σταθάρη– *Ο Καραγκιόζης και το μαγεμένο τσίγκο*, και πιο πρόσφατα ως *Το μολυσμένο δέντρο, Η μόλυνση του περιβάλλοντος*, κ.λπ.

⁵¹ Βλ. ΤΗΡSK.13.40.

⁵² Αποτέλεσε σύνηθες φαινόμενο η παρουσίαση άνω του ενός θεάματος, τόσο σε καλλιτέχνες της Ελλάδας, όσο και της Κύπρου. Στο πλαίσιο αυτό, δεν ήταν λίγοι οι καλλιτέχνες του Θεάτρου Σκιών, που παρουσίαζαν και *Ανδρείελα* ή το αντίθετο. Ανάμεσά τους, οι: Τόλιας, Κούζαρος, Κ. και Μ. Μάνος, Θ. Σπυρόπουλος, κ.λπ. Μια άλλη κατηγορία συνιστούν οι καλλιτέχνες, που παρουσίαζαν *Ανδρείελα* και ταχυδακτυλουργικά (λ.χ. Δ. Μαριδάκης, Ελλάδα, αλλά με διεθνή δράση) ή Θέατρο Σκιών και ταχυδακτυλουργικά (π.χ. Νίκος Ιωάννου, Κύπρος αλλά και ο μεταγενέστερος Γιώργος Μαμάης από την Ελλάδα, που ξεκίνησε ωστόσο την καριέρα του ως γελοιοποιός).

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

ΤΑ ΑΓΝΩΣΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΘΕΟΤΟΚΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Γιώργος Θεοτοκάς, παρά τη συστηματική ενασχόλησή του με το θέατρο, αντιμετωπίζεται μέχρι σήμερα κυρίως ως πεζογράφος, πολιτικός στοχαστής, δοκιμογράφος, αρθρογράφος και επιφυλλιδογράφος. Φυσικά είναι πολύ γνωστή και η δραματουργία του: δεκατρία έργα, από τα οποία αρκετά είχαν επαγγελματικές παραγωγές και όχι μοναδικές, άλλα ερασιτεχνικές και επαγγελματικές, άλλα ραδιοφωνικές, ορισμένα μάλιστα παρουσιάστηκαν στο εξωτερικό.¹ Σε όλες σχεδόν τις δημοσιεύσεις που τον αφορούν αναφέρεται το νεανικό δοκίμιό του *Ελεύθερο πνεύμα*, που τον επέβαλε αμέσως στην ελληνική πνευματική ζωή ως τολμηρό στοχαστή και ταλαντούχο νέο συγγραφέα πολλά υποσχόμενο. Ο Θεοτοκάς δεν διέψευσε τις προσδοκίες: μάλλον θα μπορούσε να εκτιμηθεί ότι τις ξεπέρασε κατά πολύ. Τόσο τα μυθιστορήματα όσο και τα δοκίμια, ακόμα και πάρα πολλά άρθρα του (καθόσον επιδόθηκε συστηματικά στη λόγια δημοσιογραφία) έστω και με επικαιρικό χαρακτήρα εξακολουθούν να δημοσιεύονται (λ.χ. σε αφιερώματα) και να εκδίδονται σε τόμους μέχρι σήμερα, κυρίως λόγω της αξίας της πολιτικής σκέψης του και της εξαιρετικής ποιότητας του λόγου του, ενώ συνεχώς εμφανίζονται μελέτες για τις διάφορες πλευρές της παραγωγής του αλλά και της προσωπικότητάς του είτε σε μονογραφίες ειδικά αφιερωμένες είτε σε σφαιρικότερες εργασίες. Η βιβλιογραφία του ήδη αριθμεί δύο τόμους² και συν τω χρόνω αυξάνεται και πληθύνεται. Τα περισσότερα μυθιστορήματά του εξακολουθούν να κυκλοφορούν. Στις εκδόσεις των θεατρικών έργων του υπάρχει υστέρηση ο ένας τόμος τουλάχιστον είναι από καιρό εξαντλημένος, παρότι παραγωγές του έργων εξακολουθούν να γίνονται από καιρού εις καιρόν, τόσο επαγγελματικές όσο και ερασιτεχνικές-σχολικές, και τα έργα χρησιμοποιούνται στις δραματικές σχολές ως καλές ασκήσεις σε εξαιρετο γηγενή θεατρικό λόγο. Εντούτοις, όπως όλη η θεατρική παραγωγή μεγάλων πεζογράφων και ποιητών μας (Καζαντζάκη, Σικελιανού, Πρεβελάκη, Τερζάκη) από τους καλλιτέχνες του θεάτρου θεωρούνται «λογοτεχνικά» έργα, που όμως στερούνται θεατρικότητας, ό,τι και αν σημαίνει αυτό.³

¹ Για τη σύνολη θεατρική παραγωγή και δραστηριότητα του Γιώργου Θεοτοκά βλ. Κυριακή Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς τον θεάτρον. Έργα, δράση, κριτική* (υπό έκδοση).

² Εμμ. Ι. Μοσχονάς, *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά 1922-1973* I, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004· Χ. Α. Καράογλου – Ναταλία Δελιγιαννάκη (συνεργασία Αλκμήνη

Ριζοπούλου), *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά 1974-2002* II, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004.

³ Βλ. ενδεικτικά το λήμμα «θεατρικότητα» στο Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, γενική εποπτεία Κ. Γεωργουσόπουλος, μετ. Αγνή Στρομπούλη, γλωσσική επεξεργασία Εύα Γεωργουσόπουλου, θεατρολογική και δραματολογική

Ο Θεοτοκάς στράφηκε αποφασιστικά στο θέατρο, κατά δική του δήλωση στον πρώτο τόμο της έκδοσης των έργων του, μέσα στην κατοχή και λόγω της κατοχής, που τα τρομερά γεγονότα της τον επηρέασαν για τη στροφή αυτή με κάποιον μυστικό τρόπο. Εξομολογείται ότι δεν είναι σε θέση να εξηγήσει ποια ψυχική διάθεση τον έσπρωξε, στα τέλη του 1941, να βγει από την τέχνη της αφήγησης που ως τότε ήταν η κύρια απασχόλησή του και να στραφεί στο θέατρο. Του ήρθε απότομα, ίσως ως «αντανάκλαση της ζύμωσης που προκάλεσαν μέσα μας τα Γεγονότα».⁴ Το επανέλαβε το 1965, στον πρώτο τόμο των (θεατρικών) απάντων του: «Στα 1941, η εχθρική Κατοχή αναστάτωσε τον ψυχικό και πνευματικό μας κόσμο ως τα βάθη [...] Αρκετοί σκεπτόμενοι Έλληνες αισθάνθηκαν τότε την ανάγκη να εμβυθύνουν στη συνείδηση της καταπιεσμένης εθνικής τους υπόστασης, να αποκτήσουν μια ολοκληρωμένη γνώση του συλλογικού εαυτού τους και του λαϊκού τους πολιτισμού, να βρουν, καθώς έλεγαν, “τις ρίζες τους” [...] Ταυτόχρονα, και δίχως καθόλου να το επιδιώξω, μου ήρθε η διάθεση να γράψω θέατρο...». Δεν είναι απολύτως ειλικρινής: τη διάθεση αυτή την είχε από πολλά χρόνια, αλλά τα θεατρικά έργα που αποπειράθηκε να γράψει δεν κατόρθωσε να τα ολοκληρώσει.⁵

Από τότε που πολύ νέος (είκοσι τριών ετών) έμεινε μεγάλα διαστήματα στο Παρίσι και στο Λονδίνο για ελεύθερες σπουδές (1927-1929), αλλά κυρίως για να γνωρίσει τον κόσμο –πραγματικά το κατόρθωσε να γίνει κοσμοπολίτης– ονειρευόταν να γράψει θέατρο: είναι ίσως ο πρώτος του οραματισμός για το μελλοντικό συγγραφικό του έργο. Πρώτα όμως έγραψε το *Ελεύθερο πνεύμα* για «να καταλάβω πού βρισκόμουν» και τις *Ωρες αργίας* (1931). Εντούτοις δεν ξέχασε το θέατρο: υποστηρίζει ότι τότε άρχισε τρία δράματα με τίτλους *Εύα*, *Η βία*, *Οι Τούρκοι*, σε ωραία τετράδια με σκληρό ξώφυλλο και σκληρό χαρτί, που «βούλιαξαν» και τα τρία.⁶ Σκεφτόταν να γράψει και ένα *Γεφύρι της Άρτας*, θαυμάσιο ποίημα που, κατά την άποψή του, κανένας δεν το κατάλαβε ποτέ εντελώς, να το μεταπλάσει σε τραγωδία, αλλά δεν μπόρεσε, δεν βρήκε τη δύναμη.⁷ Το έργο *Οι Τούρκοι* δεν βρέθηκε στα κατάλοιπα του συγγραφέα, ούτε κάποια μνεία για το θέμα του. Το χειρόγραφο της *Εύας* έχει χρονολόγηση 1929 και της *Βίας* 1930. Εκ των υστέρων πληροφορεί ότι δοκίμασε να γράψει στη διάρκεια των σπουδών του τα

έρευνα, ορολογία και σημασιολογία Έλσα Ανδριανού – Νατάσα Σιουζουλή, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 203-205· μια σύνοψη των κυριότερων θεωριών βλ. στο Thomas Postlewait – Tracy C. Davis, «Theatricality: an introduction», στον συλλογικό τόμο *Theatricality*, Thomas Postlewait – Tracy C. Davis (eds), Cambridge University Press, U.K. 2003, σ. 1-39 και στο Βάλτερ Πούχγκερ, *Θεωρητικά θέατρον*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, passim.

⁴ Γ. Θεοτοκάς, «Πρόλογος», *Θέατρο*, Άλφα, Αθήνα 1944.

⁵ Γ. Θεοτοκάς, «Πρόλογος», *Θεατρικά έργα*

Α΄ Νεοελληνικό λαϊκό θέατρο, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1965, σ. 7.

⁶ Γ. Θεοτοκάς, *Ημερολόγιο της Αργώς και του Δαμιονίου*, Ποικίλη Στοά (Λέσχη), Αθήνα 1989, σ. 23, 40-41. Εννοεί ότι τα άρχισε και δεν κατάφερε να τα ολοκληρώσει. Τα ωραία τετράδια έχουν πλέον φθαρεί, αλλά τα χειρόγραφα υπάρχουν στο Αρχείο Θεοτοκά. Δημοσιεύονται εδώ με την ευγενική άδεια της αδελφής του συγγραφέα, Λιλής Αλιβιζάτου, και του ανιψιού του, καθηγητή Νίκου Αλιβιζάτου. Το *Γεφύρι της Άρτας* το έγραψε τελικά δέκα χρόνια αργότερα.

⁷ Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 23.

δύο ή τρία αυτά έργα, «επηρεασμένα από το λεγόμενο “πρωτοποριακό” πνεύμα του θεατρικού Παρισιού του μεσοπολέμου», δεν κατάφερε όμως να τα βγάλει πέρα και για κάμποσο καιρό παραδεχόταν πως η σκηνή δεν ήταν ο προορισμός του.⁸ Λυπήθηκε κυρίως για την *Εύα*, επειδή περιείχε, νομίζει, λίγη ποίηση καλής ποιότητας. Το θέμα της ήταν η ιστορία έξι αντρών με πολύ διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες, που έζησαν τη ζωή τους εμπνεόμενοι από την ίδια γυναίκα. Ο καθένας τη φαντάζεται διαφορετική, αλλά είναι εξίσου αληθινή και στις έξι περιπτώσεις. Συναντώνται ύστερα από είκοσι χρόνια και η κάθαρση επέρχεται με την έναρξη του πολέμου που σκορπά και τους έξι στους διαφορετικούς προορισμούς τους.⁹ Σε χειρόγραφο σημείωμα¹⁰ αναπτύσσει περισσότερο τις ιδέες του. «Η τύχη, η αδικαιολόγητη, προκαλεί τις συναντήσεις των ανθρώπων. Η έλξη των ψυχών δημιουργεί ανάμεσά τους δυνάμεις, δίνοντάς τους [...]»¹¹ την πρόσκαιρη ατμόσφαιρα της φιλίας, Κατόπιν το ρεύμα της ζωής τους ξαναπαίρνει. Ο καθένας τραβά τον δρόμο του ακολουθώντας τον ιδιαίτερο ρυθμό του. Φαντάζομαι μια συντροφιά φοιτητών που διαλύθηκε, όπως συμβαίνει σχεδόν πάντα, όταν τελειώνουν οι σπουδές και ξαναβρίσκεται ύστερα από είκοσι χρόνια. Έξι άντρες: ο Μιχάλης ο ξενιτεμένος Έλληνας, τυχοδιώκτης και καταχτητής μακρινών χωρών, που αγωνίστηκε με τους ανέμους και τους νίκησε τυραννισμένος από την ανάμνηση της νιότης και την ανάγκη του νόστου, ο Μιλτιάδης, ο άνθρωπος που ενσαρκώνει τα εθνικά ιδανικά, αρχηγός και κυβερνήτης, ο Επαμεινώνδας, ο μυστικοπαθής και φανατικός επαναστάτης, ο Ίων (σβησμένο: Ευγένιος), ο ποιητής, ο Γεράσιμος, ο ηδονιστής, ο Στρατής, ο ρατέ.¹² Ανάμεσα σ' αυτούς τους άντρες μια γυναίκα, το αρχικό κίνητρο και των έξι, η Ηρώ. Παντοδύναμη και ασυνείδητη, μαγνητίζει τις ψυχές, εμπνέει τις σκέψεις, τις θελήσεις, τις ζωές. Για μια στιγμή ξυπνά το παρελθόν. Οι έξι άντρες, ασυμβίβαστοι τώρα και ακατανόητοι ο ένας για τον άλλον, συχνά αντίθετοι ή εχθρικοί, ξαναβρίσκουν την ψυχική συγγένεια που τους ένωσε τον καιρό της νιότης. Κοντά στην Ηρώ, κέντρο του κόσμου, λησμονούν τις διαφορετικές τύχες τους και επιστρέφουν στα πρώτα ένστικτά τους. Αλλά το ξύπνημα του παρελθόντος είναι σύντομο και η εμιασμένη βάνουσα διαλύει την οπτασία, επαναφέροντας τον καθένα στον προορισμό του. Είναι περιττό νομίζω να εξηγήσω πως δεν κάνω έργο ρεαλιστικό, και ηθογραφικό. Δεν περιγράφω χαρακτηριστικές και συνθήκες μια ορισμένης εποχής.¹³ Ο θεατής είναι ελεύθερος να τοποθετήσει τη σκηνή στο παρελθόν ή στο μέλλον. Ο πόλεμος εδώ έχει τη σημασία ενός συγκεκριμένου ιστορικού γεγονότος μα τον μεταχειρίζομαι σα μια επέμβαση της εμιασμένης. Ο πόλεμος είναι η θύελλα που παρασύρει τα πάντα, υπερένταση των δυνάμεων της ζωής, άγριο και αδάμαστο, ξεχείλισμα λυτρωμένων πόθων. Είναι το σκοτάδι επάνω στη γη, η αγωνία στις ψυχές των ανθρώπων, το μυ-

⁸ Θεοτοκάς, «Πρόλογος» στο *Θεατρικά έργα Α'*.

⁹ Θεοτοκάς, *Ημερολόγιο της Αργώς και του Δαμιονίου*, σ. 41.

¹⁰ Αρχείο Θεοτοκά, φ. 73.

¹¹ Δυσανάγνωστο.

¹² Αποτυχημένος.

¹³ Κατέστησε άλλωστε γνωστές τις αντιρρήσεις του για την ηθογραφία εκείνη την εποχή στο *Ελεύθερο πνεύμα* (βλ. Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2009 [1929], σ. 51-53).

στήριο του μέλλοντος, πιο ανεξιχνίαστο και πιο τρομερό από ποτέ. Μέσ' στη φρίκη της γενικής συμφοράς το μόνο καταφύγιο των ψυχών είναι ο έρωτας. Η Ηρώ θα μοιράσει σ' όλους τις δυνάμεις και τις ελπίδες. Όταν εκτελέσει τον προορισμό της θα ζητήσει έρωτα και για τον εαυτό της. Ο επίλογος του δράματος θα είναι «μια ερωτική νύχτα κάτω από τη θύελλα». Επίλογος που δεν είναι βέβαια ένα τέλος, δεν εξαντλεί ούτε τα πρόσωπα ούτε το θέμα, προσωρινός όπως όλες οι ανθρώπινες πράξεις, ασταθής και φευγαλέος όπως η ζωή, που αιωνίως κυλά και κάθε στιγμή ξαναρχίζει». ¹⁴ Δεν έχει άδικο ο Θεοτοκάς να διαβλέπει «λίγη ποίηση καλής ποιότητας», αλλά αυτή έμεινε στις δραματουργικές προθέσεις. Τα αποσπάσματα και οι εκδοχές τους που έγραψε κινούν το ενδιαφέρον, αλλά ενδεχομένως η απειρία και η πολύ φιλόδοξη σκοποθεσία εμπόδισαν την ολοκλήρωση του πρωτόλειου αυτού, που δείχνει περισσότερο από τη Βία (που γράφτηκε τον επόμενο χρόνο) τη θεατρική του κλίση. Οι γραμμένες σκηνές (όσες σώζονται, δεν αποκλείεται να υπήρχαν και άλλες) είναι δύο εκτενείς που παρουσιάζουν την επανένωση των νέων σε ώριμη ηλικία, στο σαλόνι του Μιχάλη με θέα στη θάλασσα. Οι φίλοι έχουν λίγα γκριζα μαλλιά και συγκεκριμένες πορείες στη ζωή αν και όχι ολοκληρωμένες – νέοι είναι ακόμη και ο πόλεμος θα ανατρέψει πολλά. Μέσα από τους διαλόγους περιγράφουν και υποστηρίζουν ο καθένας τις δικές του επιλογές. Υπάρχει μια σκηνή, μάλλον της πρώιμης εποχής, όπου η Ηρώ φαίνεται να ζει έναν έρωτα με τον Μιχάλη, τον τυχοδιώκτη, bon-viveur και ταξιδευτή δίχως όρια. Βρίσκονται σε ρομαντική συνάντηση στα τείχη της Ακρόπολης, και, παρότι ο Μιχάλης διαβεβαιώνει την κοπέλα ότι την αγαπάει, αυτή διαισθάνεται ότι πρόκειται να τον χάσει: τον έλκει ακατανίκητα το άγνωστο και η περιπέτεια. Σε άλλο (ακόμα πιο αποσπασματικό) χειρόγραφο, ο δραματικός τόπος είναι πάλι το σαλόνι του Μιχάλη. Ο Μιλτιάδης –ο πολιτικός– παίρνει ένα τηλεφώνημα με αναγγελία πολέμου και αποχαίρετά τους φίλους του, ενώ εκδηλώνει τον έρωτά του στην Ηρώ. Αυτή τον ξεπροβοδίζει με στόμφο παλαιού πατριωτικού δράματος: «Μιλτιάδη, σώσε την Ελλάδα [...] Μιλτιάδη, σ' εμένα στηρίζονται όλες οι ελπίδες. Είσαι ο άνθρωπος που ενσαρκώνει τα εθνικά ιδανικά. Είσαι ο αρχηγός». Αναζητώντας κάποια πρότυπα στους φίλους του εκείνης της εποχής, όσους αναφέρει η βιογράφος του ¹⁵ (Ηλία Τσιριμώκο, Γιάννη Οικονομίδα, Γιώργο Βουμβλινόπουλο), ίσως ο Τσιριμώκος να αποτέλεσε το πρότυπο του αρχικά φερέλπιδος και κατόπιν επιτυχημένου πολιτικού Μιλτιάδη, ενώ ο «ρατέ» εκδότης και επιμελητής εκδόσεων που λατρεύει τη λογοτεχνία αλλά δεν διαθέτει ταλέντο και περιφρονεί την επιτυχία με μια επιχειρηματολογία που θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως «όμφακες εισί», μοιάζει να περιγράφει τον Γιώργο Κατσιμπαλη, παρότι ο Κατσιμπαλης δεν θεωρείτο γενικώς γατέ ούτε στην εποχή του ούτε από τους κριτι-

¹⁴ Εδώ μετέφερα επί λέξει το κείμενο του Θεοτοκά, με την ορθογραφία του, πλην ενός χαρακτηριστικού, περιέργου για τη λογιότητα του συγγραφέα. Όχι μόνο δεν χρησιμοποιεί το πολυτονικό σύστημα της εποχής, αλλά το κείμενο είναι τελείως ατονικό. Το ίδιο ισχύει και για τα

χειρόγραφα και δακτυλόγραφα των περισσότερων έργων. Επέλεξα να το φέρω στα καθ' ημάς με το μονοτονικό.

¹⁵ Renée Richer, *L'itinéraire de Georges Théotokas*, Société d'éditions «Les belles lettres», Paris 1979, σ. 28.

κούς-ιστορικούς της λογοτεχνίας, αντίθετα χαρακτηρίστηκε από τον αμερικάνο συγγραφέα Henry Miller ως «Κολοσσός του Μαρουσιού».¹⁶ Ο πνευματώδης και ποζάτος ποιητής Ίων δεν μοιάζει με τον Γιώργο Σεφέρη, όπως αυτός παρουσιάζεται στην βιογραφία του¹⁷ και μέσα από τις αλληλογραφίες του. Όταν παρεπιδημούσε άλλωστε στο Παρίσι και στο Λονδίνο ο Θεοτοκάς δεν είχε γνωρίσει τους παραπάνω, ούτε αυτοί είχαν ακόμα επιβληθεί στα ελληνικά γράμματα: γνωρίστηκαν μεταξύ τους αμέσως μετά την έκδοση του *Ελεύθερου πνεύματος*, που έγινε τον Νοέμβριο του 1929.¹⁸ Τα χειρόγραφα έχουν χρονολόγηση 1929 αλλά τίποτα δεν εμποδίζει η συγγραφή τους να επεκτάθηκε στα επόμενα χρόνια, λ.χ. στις αποσπασματικές σκηνές που σώζονται. Δεν έχει πραγματικά σημασία. Η αποτυχία της ολοκλήρωσης είναι ευεξήγητη: το δραματουργικό σχέδιο ήταν πολύ φιλόδοξο· αν είχε κάποιο βιοματικό έρεισμα, δεν είχαν περάσει είκοσι χρόνια για να του δώσουν ιδέες, και, παρότι είχε ζήσει αρκετούς πολέμους ήταν πολύ μικρός για να τους κατανοήσει.¹⁹ Όσο για τη γυναίκα-μούσα, είναι ρομαντική ιδέα και μάλλον ασύμβατη με τις προσωπικές του ερωτικές κλίσεις, που για πολλά χρόνια θα έτειναν προς την πολλαπλότητα.²⁰ Δεν τα κατάφερε στη μυθολογία, στον διάλογο βλέπουμε έναν συμβατικό στόμφο ή μια επιτηδευμένη άνεση, παρμένη από τα έργα σαλονιού που αφθονούσαν στον Μεσοπόλεμο, ξένα και ελληνικά.²¹ Τα φοιτητικά σωματεία για τα οποία γκρινιάζει ο Κλητήρας του Πανεπιστημίου, πρόσφατη εμπειρία του Θεοτοκά από τις έργα και τις ημέρες του στο Αθήναι, χρησίμευσαν για το διασκεδαστικότερο κεφάλαιο στην *Αργώ*.²²

¹⁶ Henry Miller, *The Colossus of Maroussi*, 1941, ελληνικά *Ο Κολοσσός του Μαρουσιού*, μετ. Α. Καραντώνης, Γαλαξίας, Αθήνα 1965 (και άλλες μεταφράσεις και εκδόσεις έως σήμερα).

¹⁷ Βλ. Roderick Beaton, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο*, μετ. Μίκα Προβατά, Ωκεανίδα, Αθήνα 2003.

¹⁸ Οι πληροφορίες περιέχονται στα σημειώματα των Θεοτοκά και Σεφέρη, «Ο Γιώργος Σεφέρης όπως τον γνώρισα», «Η συνομιλία με τον Φαβρίκιο» στην εισαγωγή της *Αλληλογραφίας* τους: Χ. Λ. Καραόγλου – Αμαλία Ξυνογαλά (επιμ.), *Γ. Θεοτοκάς – Γ. Κ. Κατσίπαλης. Αλληλογραφία (1930-1966)*, Εστία, Αθήνα 2008, και άλλου: Γ. Π. Σαββίδης (φιολ. επιμ.), *Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης. Αλληλογραφία (1930-1966)*, Αθήνα 1981, σ. 12-13, 31· βλ. και Μοσχονάς, *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά*.

¹⁹ Πάντως είχε καταλάβει ότι η εμπειρία του πολέμου είναι καθοριστική και επιχείρησε να την ερμηνεύσει σε ένα δοκίμιο που και αυτό δεν κατόρθωσε να ολοκληρώσει· ο Δημήτρης Τζιόβας το δημοσίευσε σχετικά πρόσφατα: Γ. Θεοτοκάς, «Οι μεταπολεμικοί», *Νέα Εστία* 146 (1999), σ. 595-620. Ο Τζιόβας το χρονολογεί, με βάση εσωτερική μαρτυρία του κεμένου, στα 1929 (Δ. Τζιόβας, «Πόλεμος και νεωτερικότητα

(ένα άγνωστο κείμενο του Γιώργου Θεοτοκά)», *ό.π.*, σ. 626). Στον *Λεωνή* (1940) αποτυπώνει την αδυναμία κατανόησης του πολέμου από ένα παιδί, στο οποίο φαίνεται φυσική κατάσταση πραγμάτων (και στους «Μεταπολεμικούς», *ό.π.*, σ. 600 εξ. αναλύει την άγνοια αυτή).

²⁰ Όπως γίνεται εμφανές από τα *Τετράδια ημερολογίων 1939-1953*, πρόλ. Μαρκ Μαζάουερ, εισαγ.-επιμ. Δημήτρης Τζιόβας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005, *passim*.

²¹ Ιδίως γαλλικά, όπως των Salacrou, Giraudoux και Anouilh, αλλά και ελληνικά όπως αρκετά του Συναδινού, Χορν, Τσοκόπουλου κ.ά. (για το ρεπερτόριο του Μεσοπολέμου βλ. Θόδωρος Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Εξάντας, Αθήνα 2002, *passim*: Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόξας στην Αθήνα τον Μεσοπόλεμο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004· Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα τον Μεσοπόλεμο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, 2009 (2 τόμοι).

²² Βλ. Γ. Θεοτοκάς, *Αργώ*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2009 (1936), τόμ. 1, σ. 221-242. «Αργώ» είναι ακριβώς ο τίτλος ενός τέτοιου φοιτητικού σωματείου.

Το επόμενο έργο, τα χειρόγραφα (τρία) του οποίου έχουν τη χρονολόγηση 1930, έχει τίτλο *Η βία*. Και τα τρία χειρόγραφα περιέχουν δύο ή τρεις περίπου κοινές εναρκτήριες σκηνές. Έχουν διαφορές μεταξύ τους αλλά όχι ουσιαστικές. Η σημαντικότερη είναι το μήκος αυτών των πρώτων σκηνών και το πόσο προωθούν τη δράση. Υπάρχουν και μερικές άλλες σποραδικές που έχουν γραφτεί (ή σωθεί), για τις οποίες δεν είναι εμφανές αν ανήκουν σε κάποιο συγκεκριμένο χειρόγραφο. Η πρώτη σκηνή και στα τρία διαδραματίζεται στα γραφεία του Επαναστατικού Κόμματος, το οποίο προετοιμάζεται για επανάσταση, αλλά τα γεγονότα αιφνιδιάζουν τους αρχηγούς του, Κωστή Σκινά, Αμίλκα, Πύρρο, δύο εργάτες και έναν Γραμματικό. Μαθαίνουν ότι ένα σώμα στρατού ήδη στασίασε, ταμπουρώθηκε στον στρατώνα, αρνείται να υπακούσει στους αξιωματικούς του και όλα αυτά ανεξάρτητα από τις εντολές του Κόμματος. Φοβούνται ότι η κατάσταση θα ξεφύγει από τα χέρια τους και η επανάσταση θα γίνει χωρίς αυτούς, συνεπώς πρέπει να δράσουν αμέσως, αλλά πώς; Δεν είναι προετοιμασμένοι για κάτι τέτοιο. Τους επισκέπτεται ο κόμης Μενζεβίνος (σε κάποια σκηνή ονομάζεται Πελεγκρίνος) και μεταφέρει στον Σκινά, τον «πρώτο μεταξύ ίσων», το μήνυμα του Προέδρου της Δημοκρατίας ότι η κατάσταση του κράτους είναι χαοτική, δηλαδή λαμπρή ευκαιρία για τους εξωτερικούς εχθρούς που καιροφυλακτούν για να εισβάλουν ενώ η παρούσα κυβέρνηση και οι παραλλαγές της αποτελούνται από ανίκανους. Η εξουσία ανατίθεται στον Σκινά άνευ όρων, εφόσον τη δεχτεί. Ο Σκινάς συζητάει πρώτα με τον Αμίλκα, αδερφοποιτό και υπαρχηγό του, αλλά απροσδόκητα εκείνος αρνείται να συμμετάσχει στη μέλλουσα κυβέρνηση του Κόμματος, παρότι διαβεβαιώνει ότι θα συνεχίσει να προσφέρει τις υπηρεσίες του στον Σκινά, που εμπιστεύεται τυφλά και του χρωστάει την υπόστασή του. Εκείνος εκπλήσσεται, αλλά δεν έχει καιρό να ασχοληθεί, πρέπει να δράσει. Το εκτενέστερο από τα τρία χειρόγραφα περιέχει και τη σκηνή της συνάντησης του Σκινά με τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας, ονόματι Κομνηνό, παλιό του καθηγητή στη Νομική Σχολή. Από τότε εκτιμούσαν ιδιαίτερα ο ένας τον άλλον παρά τις ιδεολογικές διαφορές τους. Ο Σκινάς καταλήγει να δεχτεί την εντολή. Υπάρχει μια σκηνή από τη δεύτερη πράξη όπου γνωρίζουμε την Ειρήνη, γυναίκα του Σκινά, νεανικό του έρωτα και αφοσιωμένη σ' αυτόν. Άλλη μία όπου ο Πύρρος εκφέρει έναν σαρκαστικό μονόλογο για το πού μπορεί να φτάσει ένας δικηγόρος με το γύρισμα της τύχης, και μερικές σκηνές από την τρίτη πράξη, σε καιρό πολέμου. Στο χειρόγραφο 3 υπάρχει ένα σημείωμα του Θεοτοκά για τις δραματουργικές προθέσεις του: είναι το θέμα ενός επαναστάτη αρχηγού, που, αφού κατάχτησε το Κράτος, χτυπά την Επανάσταση, εμπνευσμένο από την πρόσφατη ευρωπαϊκή ιστορία.²³ Το Επαναστατικό Κόμμα υποδηλώνει εμφανώς το Κομμουνιστικό

²³ Μάλλον υποδηλώνεται ο Στάλιν, παρότι οι πρακτικές του σταλινισμού δεν έχουν γίνει ακόμα ευρύτερα γνωστές, καθόσον βρίσκονται ακόμα στην αρχή τους, και όταν δημοσιεύτηκαν τέτοιες καταγγελίες, όπως λ.χ. του Παναΐτ Ιστοράτι (*Vers l'autre flamme après seize mois dans*

l'U.R.S.S., 1929), άλλοι διανοούμενοι της εποχής όπως ο φίλος, αρχικά ομοϊδεάτης και συνταξιδιώτης του στη Σοβιετική Ένωση Νίκος Καζαντζάκης, δεν τις θεώρησαν σοβαρές αποκλίσεις στο πολιτικό πείραμα που έπρεπε να εδραιωθεί. (Για το θέμα υπάρχει άφθονη ελληνική και ξένη

Κόμμα: εκτός από την επαναστατική δράση και τη φιλολαϊκή ιδεολογία του (παρότι σε κάποια σημεία τα θεατρικά πρόσωπα εκφράζονται με περιφρόνηση για την αβουλία και την τυφλή υπακοή των μαζών), με τις ιεραρχικές δομές του, την προσφώνηση «σύντροφε» των δραματικών προσώπων του ενός προς το άλλο.

Εφόσον είναι ατελές και από τις παραλλαγές των χειρογράφων φαίνεται ότι ο συγγραφέας δεν κατάφερε να σχηματίσει στο μυαλό του κάπως ολοκληρωμένα ούτε τη δέση ούτε τη λύση, δεν είναι δυνατό να υπάρξει πραγματική ανάλυση. Πάντως η δήλωσή του ότι χρησιμοποιεί την πολιτική για έρευνα ψυχικών καταστάσεων και ατομικών χαρακτήρων που υπάρχουν μέσα στο κείμενο, δείχνει τους λόγους της αποτυχίας. Το πολιτικό θέμα του σχεδόν αυτόματα το καθιστά ακριβώς έργο καταστάσεων και όχι χαρακτήρων ή ψυχογράφημα. Οι διαστάσεις αυτές ενδεχομένως θα το εμπλούτιζαν και θα το έκαναν θεατρικά αποτελεσματικότερο, αλλά ο κύριος άξονας φαίνεται να είναι η πολιτική αντίληψη και η ασυνέπειες των ιδεολογιών. Ο ίδιος ο Θεοτοκάς, στην εποχή αυτή έχει ταχθεί ενάντια στον κομμουνισμό²⁴ και μάλλον θέλησε να διοχετεύσει τις δυσοίωνες προβλέψεις του για την ιδεολογική υποχώρηση των κομμουνιστών ηγετών στις πιέσεις της πολιτικής πράξης, όταν «ο κομμουνισμός πήρε στις μέρες μας τις διαστάσεις και την ένταση μιας νέας θρησκείας».²⁵ Ήταν όμως πολύ νωρίς και η εξέλιξη και κατάληξη του σοβιετικού καθεστώτος δεν είχε λάβει τέτοια μορφή ώστε να του δώσει υλικό. Η τολμηρή ιδέα της ανάθεσης της διακυβέρνησης της χώρας από μια αστική κυβέρνηση σε ένα κομμουνιστικό κόμμα δεν είχε μέλλον ούτε στο θεατρικό του έργο ούτε στην πραγματικότητα. Λίγο από το υλικό του διοχετεύτηκε στην *Αργώ*: ο Κωστής Σκινάς, μετονομασμένος σε Παύλο Σκινά, αποτέλεσε αξονική φιγούρα, ως πολιτικός αρχικά σοσιαλιστής, κατόπιν οπορτουνιστής και στο τέλος άξιο βασικό στέλεχος (δεν διευκρινίζεται ακριβώς το αξιωματά του) μιας εδραιωμένης κυβέρνησης. Αλλά και ο ανθρώπινος τύπος του είναι συγγενής, πολύ πληρέστερα βέβαια συντεθειμένος στην *Αργώ*.²⁶ Η ηρωική

βιβλιογραφία. Βλ. επιλεκτικά την έκθεση των γεγονότων στο Παύλος Τζεργιάς, *Ο «πολιτικός» Νίκος Καζαντζάκης. Αυτός ο άγνωστος διάσημος*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2010, σ. 229-256). Πολύ πιθανόν ο Θεοτοκάς να είχε υπόψη τέτοιες περιπτώσεις.

²⁴ Η αρθρογραφία του επί του θέματος είναι πλούσια, με κεντρικό άρθρο-δοκίμιο το «Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα» (1932), που δημοσιεύτηκε και αυτοτελώς. Βλ. Γ. Θεοτοκάς, «Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα», στο *Στοχασμοί και θέσεις. Πολιτικά κείμενα 1925-1966*, τόμ. 1: 1925-1949, τόμ. 2: 1950-1966, πρόλ. Νίκος Κ. Αλιβιζάτος, επιμ. Νίκος Κ. Αλιβιζάτος – Μιχάλης Τσαπόγας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1996, σ. 170-197 και *passim*, στα άρθρα της εποχής, ιδίως του περιοδικού *Ιδέα* σχετικά με το τελευταίο βλ. Γεωργία Λαδογιάννη, *Κοινο-*

νική κρίση και αισθητική αναζήτηση στον Μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού *Ιδέα*, Οδυσσεύς, Αθήνα 1993, η οποία όμως συζητά τα άρθρα με περισσότερο διαλεκτικό τρόπο από τον Νίκο Αλιβιζάτο («Πρόλογος» στο *Στοχασμοί και θέσεις, ό.π.*, σ. 62-71), που πιο ξεκάθαρα και απερίφραστα εντοπίζει ότι μετά την περίοδο αυτή (ως το 1934) ο Θεοτοκάς εγκατέλειψε τον «απρόκλητο αντικομμουνισμό» και έγινε και ο ίδιος πιο διαλεκτικός, ο «νεανικός αντικομμουνισμός του μοιάζει σήμερα περισσότερο παιχνίδι της στιγμής παρά σαν βαθύτερη συνιστώσα του έργου του». Επί του θέματος υπάρχει μεγάλη βιβλιογραφία, που όμως φεύγει από τα όρια του δημοσιεύματος αυτού.

²⁵ Θεοτοκάς, «Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα» (1932), στο *Στοχασμοί και θέσεις, ό.π.*, σ. 177.

²⁶ Βλ. Θεοτοκάς, *Αργώ*, σ. 204-205.

αφέλεια του Αμίλκα²⁷ πιθανόν μεταλλάχθηκε στο υπαρξιακό κενό του Δαμιανού Φραντζή, που βρίσκει αποκούμπι στον φανατικό κομμουνισμό του και τέλος στην αποτυχημένη απόπειρα να δολοφονήσει τον Μουσολίνι ως πράξη ικανή να νοσηματοδοτήσει τη ζωή του. Η σχέση του θεατρικού Σκινά ως κηδεμόνα και μέντορα του νεαρού Αμίλκα επαναλαμβάνεται κάπως στη σχέση του Δαμιανού με τον Παπασίδερο. Ο στοχαστικός και αφανάτιστος ακαδημαϊκός καθηγητής και Πρόεδρος της Δημοκρατίας Κομνηνός θα μπορούσε να θεωρηθεί ως πρόπλασμα του καθηγητή Θεόφιλου Νοταρά. Το βυζαντινό όνομα Κομνηνός φαίνεται ότι είχε στόχο τις ιστορικές συνυποδηλώσεις για τις θρυλούμενες βυζαντινές καταγωγές σύγχρονων προσώπων της υψηλής και μη κοινωνίας και το μοτίβο επαναλήφθηκε στην *Αργώ* (Νοταράς, Φραντζής, Δελατόλλας για Φραγκοκρατία-Βενετοκρατία). Τα άλλα πρόσωπα δεν φαίνεται να πρόσφεραν υλικό για εκμετάλλευση.

Τον Μάρτιο του 1940 νιώθει ξανά την ανάγκη να γράψει θέατρο, αλλά στέκεται ανάμεσα ο *Λεωνής*. Φοβάται πως αν στραφεί στο θέατρο δεν θα το ολοκληρώσει. Πάντως τον απασχολεί ένας κύκλος έργων με αρχαία υπόθεση: το *Λυκόφως*, που συμπύσσεται και γίνεται μονόπρακτο,²⁸ το *Οδυσσέας και συντροφία*, όπου κυριαρχεί η *fantaisie* και ένα κόκκινο και μαύρο δράμα για τη μορφή του Αχιλλέα.²⁹ Πραγματικά βρέθηκε ένα «σχέδιο» με τίτλο *Αχιλλέας*, το οποίο δημοσιεύεται εδώ, με υπότιτλο *Ο τελευταίος πόλεμος*. Αυτός είναι και ο τίτλος του τελευταίου του θεατρικού έργου (1964), το οποίο βασίζεται στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη, δίχως Αχιλλέα ως δραματικό πρόσωπο, οπότε το «πρόπλάσμα» του, αν μπορούμε να θεωρήσουμε τέτοιο, είναι δύσκολο να χρονολογηθεί. Από το υποτυπώδες «σχέδιο» συνάγεται ότι το τελικό δεν βασίστηκε στην αρχική δραματουργική σύλληψη. Στο δεύτερο αναφερόμενο έργο, ο τίτλος *Οδυσσέας και συντροφία* υποδηλώνει μάλλον σατιρική αντιμετώπιση του θέματος του Οδυσσέα, που στην ελληνική δραματουργία έχει πλούσια παράδοση.³⁰ Δεν βρέθηκε κείμενο στο Αρχείο Θεοτοκά ούτε κάποια άλλη μνεία γι' αυτό, ούτε το γνωρίζει η κα Λιλή Αλιβιζάτου. Ίσως ο Θεοτοκάς δεν επιχείρησε να το γράψει καν.

Τον Νοέμβριο του 1942 του έρχεται για πρώτη φορά το «προαίσθημα» ενός δράματος εμπνευσμένου από τον λαϊκό θρύλο του Μεγαλέξαντρου με τίτλο

²⁷ Το όνομα του Καρχηδόνιου ηγέτη και πολέμαρχου (Αμίλκας Βάρκας), του πατέρα του Αννίβα, ανήκε ταυτόχρονα και στον εξ αγχιστείας συγγενή του Θεοτοκά Αμιλκα Αλιβιζάτο (1887-1969), καθηγητή Θεολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το αρχαίο ελληνικό όνομα Πύρρος μπορεί ο Θεοτοκάς να εμπνεύσθηκε από τον στρατηλάτη βασιλιά της Ηπείρου της ελληνιστικής εποχής –αλλά υπήρχαν και άλλοι Πύρροι, λ.χ. ο γιος του Αχιλλέα που πήρε σκλάβια την Ανδρομάχη (Νεοπτόλεμος σε άλλη, πιο συνηθισμένη εκδοχή).

²⁸ Δηλαδή το *Πέφτει το βράδυ*, 1941.

²⁹ Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, σ. 129, ημ. 23 Μαρτ. 1940. Σχετικά με το πρώτο δεν βρέθηκαν χειρόγραφα στο Αρχείο Θεοτοκά.

³⁰ Βλ. για το θέμα Κ. Petrakou, «Odysseus satirical: the merry dealing of the Homeric myth in modern Greek theatre», υπό δημοσίευση στο *Homeric Reception in Literature and Performing Arts*, Πρακτικά του διεθνούς συνεδρίου με τίτλο «Homeric Reception in Literature and Performing Arts», οργανωμένο από το Τμήμα Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα, 7-9 Νοεμβρίου 2011 και σε πιο εκτεταμένη μορφή «Οδυσσέας σατιρικός: η εύθυμη αντιμετώπιση του ομηρικού μύθου στο νεοελληνικό θέατρο» στο Πετράκου, *Σχήματα και εικόνες. Από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό. Δεκαπέντε μελέτηματα για το νεοελληνικό θέατρο* (υπό έκδοση).

Το αθάνατο νερό. Το θέμα του θα είναι η αγωνία του θανάτου και το κυνήγι της αθανασίας μέσα «σε μια ατμόσφαιρα παραμυθιού με τόνους επικούς και *fantaisistes*». Αισθάνεται την «αισθητική ανάγκη» του χορού, αν και δεν ξέρει ακόμα τη μορφή και τη θέση του.³¹ Αναζητώντας υλικό διαβάζει τις συλλογές λαϊκών παραμυθιών της Μαριάννας Καμπούρογλου και του Γεωργίου Μέγα,³² θεωρώντας πιο αξιόλογη την πρώτη, αν και περιέχει παραμύθια μόνο από την Αθήνα, ενώ του Μέγα από όλη την Ελλάδα. Η μελέτη του λαϊκού πολιτισμού φαίνεται συστηματική στη φάση αυτή: στοιχεία της θα εισαγάγει σε πολλά από τα ολοκληρωμένα έργα του. Το 1943, μετά από έρευνα διάφορων δημοτικών παραδόσεων, μεταξύ αυτών του θρύλου του Μεγαλέξανδρου και του επεισοδίου της Γοργόνας, αναρωτιέται και προβληματίζεται για πολλούς μύθους και θρύλους και την απήχηση που αυτοί είχαν ή έχουν στην ψυχή του ελληνικού λαού. Διαβάζει και *Τα Κυπριακά* (1891) του Α. Σακελλαρίου, δημοτικά τραγούδια, παραμύθια κ.λπ. και εντυπωσιάζεται από τον ερωτισμό και τη φαντασία τους. Το αποτέλεσμα είναι μια σύλληψη για τη δραματοποίηση του θρύλου του Μεγαλέξαντρου με ενσωματωμένο τον αρχαίο μύθο του Περσέα και της Ανδρομέδας, όπως μεταφέρθηκε μέσα από τη δημοτική ποίηση και το θέατρο του Καραγκιόζη, με ενδιάμεση μορφή τον Άη Γιώργη. Υποθέτει ότι από θρησκευτική ευλάβεια οι καραγκιοζοπαίχτες αντικατέστησαν τον άγιο με τον Μεγαλέξαντρο. Όλα αυτά τα βρίσκει «περιπαθώς ενδιαφέροντα» και νιώθει πως μπορεί να ξαναφέρει τον μύθο κοντά στη θάλασσα, να συνθέσει με τον θρύλο της Γοργόνας και να κλείσει τον κύκλο. Γενικά ενδιαφέρεται για το θέατρο του Καραγκιόζη, την «ελληνική αυτή *commedia dell'arte*». Είναι ανεκμετάλλετος θησαυρός που τη δημιουργική σημασία του διασθάνθηκαν μόνο ο Ίων Δραγούμης και ο Φώτος Πολίτης· ο δεύτερος έκανε και την πρώτη προσπάθεια να το μεταφέρει στη σκηνή. Ο Καραγκιόζης του³³ κρίθηκε αυστηρότατα, δεν παίχτηκε ποτέ και αδικήθηκε, ενώ έχει την αξία ενός έργου προδρομικού. Πιστεύει ότι ο δρόμος αυτός μπορεί να δώσει ανέλπιστους καρπούς.³⁴ Αρχίζει να γράφει το *Αθάνατο νερό*. Δεν είναι βέβαιος για το αποτέλεσμα, αλλά του φαίνεται και αδύνατο να παιχτεί ένα τέτοιο έργο στην Αθήνα αν η κατάσταση των ελληνικών θεάτρων παραμείνει η ίδια.³⁵ Τελικά το αφήνει κατά μέρος διαπιστώνοντας ότι δεν είναι «ώριμο για γράψιμο».³⁶

Υπάρχουν δύο ημιτελείς εκδοχές συν ένα απόσπασμα, που είναι άγνωστο για ποια προορίζοταν. Αποφάσισε να συμπλέξει τον μύθο της Γοργόνας και του Μεγαλέξαντρου με τον αρχαίο του Περσέα και της Ανδρομέδας, όπως είχε σκεφτεί. Σε ένα Νησί όπου βασιλεύει ένας Άρχοντας οι κάτοικοι πολιορκούνται από έναν δράκοντα-Φίδι. Στη μία εκδοχή (δεν υπάρχει χρονολόγηση των χειρογράφων) η Αρχόντισσα διέπραξε την ύβρη: πάνω στο γλέντι και στην κρασοκατάλυση, ζαλι-

³¹ Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίων*, σ. 368-369, ημ. 2 Νοεμ. 1942.

³² Μαριάννα Καμπούρογλου, *Παραμύθια*, Ι. Δ. Κολλάρος, Αθήνα 1924· Γ. Α. Μέγας, *Παραμύθια. Εκλογή Γ. Α. Μέγα*, Αθήνα 1927.

³³ Φ. Πολίτης, *Καραγκιόζης ο μέγας*, Δημοσφ-

γία, Αθήνα 1991 (βασισμένη στην αρχική έκδοση του 1924).

³⁴ Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίων*, σ. 384-386, ημ. 5-12 Φεβ. 1943.

³⁵ Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 393, ημ. 2 Μαρτ. 1943.

³⁶ Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 396, ημ. 1 Απρ. 1943.

σμένη από την εξύμνηση των αυλοκολάκων της που τη σύγκριναν με την Κυρά-Καλώ, τη Ρήγισσα των Γοργόνων, σηκώθηκε και την προκάλεσε σε αναμέτρηση, με τα συνήθη αποτελέσματα: η κόρη τους πρέπει να θυσιαστεί και θα τη δέσουν στον βράχο προς βρώση του Δράκου. Προφανώς πρόκειται να τη σώσει ο Μεγαλέξαντρος, ο οποίος κάνει την εμφάνισή του, αλλά τα μέρη αυτά δεν γράφτηκαν. Υπάρχουν δύο χοροί: οι γοργόνες, που θέλουν να πάρουν την κοπέλα να την κάνουν δική τους (Χρυσουγή στη μια εκδοχή, Ροδοδάφνη στην άλλη) και οι γυναίκες του Παλατιού-Αρχοντικού, που τη νεκροστολίζουν και την τραγουδούν. Πολλά από τραγούδια είναι παραδοσιακά του Χάρου και της θάλασσας. Οι σκηνές ανάμεσα στους στρατιώτες έχουν μια ευτράπελη σαιξπηρική αδολεσχία, ενώ οι σκηνές του συμβουλίου, όπου κάθε κλάδος (έμποροι, γεωργοί, θαλασσινοί) υπερασπίζει με αφελή ιδιοτέλεια τα συμφέροντά του, θυμίζουν λίγο τις ανάλογες σκηνές στο *Παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*, όχι όμως με τόσο χιούμορ. Ανάμεσα στις σημειώσεις των χειρογράφων περιέχονται και σκηνές από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* στη μετάφραση του Μελαχρινού, που προφανώς ήθελε να χρησιμοποιήσει ως μοντέλο ο Θεοτοκάς, καθόσον ο μύθος μοιάζει πολύ με της Ανδρομέδας.

Ίσως στην ίδια εποχή της κωμική ευφορίας (που λέει ο λόγος) ανήκει μια ακόμα κωμωδία που επιχείρησε να γράψει και για την οποία δεν βρέθηκε καμιά μνεία που να βοηθάει στη χρονολόγησή της. Έχει τίτλο *Γουλιέλμος ο Κατακτητής*, αλλά το θέμα είναι σύγχρονο.³⁷ Το κείμενο είναι υπερβολικά αποσπασματικό. Ο Γουλιέλμος είναι ένας νέος που ψάχνει να βρει τον δρόμο του στον κόσμο των επιχειρήσεων (ίσως και των ερωτικών περιπετειών αλλά δεν γράφτηκε τέτοια σκηνή), υπάρχει ένας ώριμος επιχειρηματίας, ο Βελσάριος, και η γυναίκα του, συν ένας εκφωνητής και μια εκφωνήτρια του ραδιοφώνου που παίζουν το ρόλο του χορού. Υφολογικά πάντως μοιάζει κάπως με τα έργα του Γκόγκολ, του Μαγιακόβσκι ή του παραλόγου της Κεντρικής Ευρώπης που σατιρίζουν την αυτοματοποιημένη γραφειοκρατία, αν και το 1966 *terminus ante quem* της συγγραφής (η χρονολογία του θανάτου του Θεοτοκά) είναι κάπως πρόωμη εποχή για να γνωρίζει τα τελευταία.³⁸

Τον Μάρτιο του 1944 του έρχεται η ιδέα μια κωμωδίας με ήρωα τον πολυθρύλητο πρίγκιπα Μουρούζη. Διαβάζει κάποιο από τα λαϊκά αναγνώσματα που τον έχουν για ήρωα και αναλύει την ιδιοτυπία της έμπνευσής του είτε πρόκειται

³⁷ Θυμίζει το περίφημο ανέκδοτο για τον Σαίξπηρ και τον πρωταγωνιστή του Richard Burbage. Μια θαυμάστρια του ηθοποιού τον ερωτεύτηκε βλέποντάς τον να παίζει τον Ριχάρδο 3^{ος} στην ομώνυμη τραγωδία του Shakespeare και τον κάλεσε σε ιδιαίτερη συνάντηση το ίδιο βράδυ με την οδηγία να αναγγελθεί ως Ριχάρδος 3^{ος}. Ο Σαίξπηρ κρυφάκουσε τη στιχομυθία, πήγε ο ίδιος όσο κρατούσε η παράσταση και απόλαυσε τις χάρες της κυρίας. Όταν δόθηκε το μήνυμα ότι ο Ριχάρδος ο 3^{ος} ήταν στην είσοδο, του έστει-

λε την απάντηση ότι «ο Γουλιέλμος ο Κατακτητής ήθελε πριν από τον Ριχάρδο τον 3^ο».

³⁸ Τα έργα του Παραλόγου έχουν αρχίσει να γίνονται γνωστά στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του 1950. Για την πρόσληψη του ρεύματος βλ. πρόχειρα Κ. Πετράκου, «Θέσεις και ερωτήματα για την πρωτοπορία στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», *Θεατρολογικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004, σ. 365-380.

για έργα αφήγησης είτε για θεατρικά. Με την πρώτη, σαν σύννεφο, σύλληψη, του έρχεται ξεκάθαρα και αναπόδραστα η ιδέα του τέλους του έργου, δίχως τα ενδιάμεσα στάδια.³⁹ Σκέφτεται για λίγες μέρες τον Μουρούζη, φτιάχνοντας στο μυαλό του μείγματα με τις άλλες δραματουργικές συλλήψεις του: το αθάνατο νερό και τον Μεγαλέξαντρο. Το αθάνατο νερό το βρίσκει ο Μουρούζης. Σε μια ταβέρνα, όπου μάλλον τα έχει πει (ο συγγραφέας), «υποβάλλεται» (από ποιον; Δεν λέει αλλά μάλλον από τον εσωτέρο εαυτό του, είναι τα θέματά του) η ιδέα πως ο Μεγαλέξαντρος παρουσιάζεται «ανάμεσό μας» ως Διγενής Ακρίτας, Ερωτόκριτος, Κατσαντώνης κ.λπ. Ο Μουρούζης είναι ενσάρκωσή του. Ο συνομιλητής του (;) εξαφανίστηκε, αν υπήρξε πραγματικά, και ο Θεοτοκάς έκανε περίπατο στο λιμάνι, τη νύχτα, περιμένοντας τη Γοργόνα να του θέσει το πατροπαράδοτο ερώτημα⁴⁰ για να της αποκριθεί: «Ζει και βασιλεύει». Φαίνεται όμως ότι η Γοργόνα δεν εμφανίστηκε για να εδραιώσει την έμπνευσή του. Συζήτησε το θέμα Μουρούζη με τον Πάννη Τσαρούχη, ο οποίος του αντιπρότεινε, ως το ωραιότερο λαϊκό ανάγνωσμα, τον Τζων Περδικάρη.⁴¹ Έγραψε τρεις εκδοχές για *Το αθάνατο νερό*, που δημοσιεύονται εδώ, αλλά τελικά το θέμα δεν ευδοκίμησε.

Άλλη μια ιδέα που δεν ευδοκίμησε ήταν η θεατρική μεταφορά του *Δαυμονίου*, που θα πρέπει να χρονολογηθεί μετά το 1938 (χρονολογία της δημοσίευσης και έκδοσης του μυθιστορήματος). Υπάρχει ένα έργο χωρίς τίτλο που ο θεατρικός χρόνος του αναφέρεται ως 1949, συνεπώς θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι είναι μεταγενέστερο. Ο δραματικός τόπος είναι ένα νησί του Αιγαίου που δεν κατονομάζεται. Φαίνεται να έχει ως θέμα την επιστροφή στον γενέθλιο τόπο ενός ξενιτεμένου (ή εξορισμένου) ώριμου νέου άντρα και μάλλον το άνοιγμα και το κλείσιμο παλιών λογαριασμών: έρωτας και πολιτική. Κάτι συγγενικό με τις *Σκληρές ρίζες* και την *Ακρη του δρόμου*. Το χειρόγραφο με τίτλο *Θεατρικό* (προφανώς ο Θεοτοκάς δεν είχε βρει κάποιον όταν το άρχισε), έχει ως θέμα την αντίσταση και τον εμφύλιο. Συναντιούνται σε κρίσιμες περιστάσεις, όπου παίρνονται αποφάσεις ζωής και θανάτου, παλιοί φίλοι με ιδεολογικές διαφορές που όμως στις συνθήκες αυτές είναι καθοριστικές για την πορεία των γεγονότων και τις ίδιες τις ζωές τους, ενώ φαίνονται να έχουν ταυτόχρονα και ανοιχτούς ερωτικούς λογαριασμούς. Δεν έχει χρονολογία, αλλά θα ήταν εύλογη εικασία να τοποθετηθεί η συγγραφή του μετά το 1945. Η ατμόσφαιρα θυμίζει την συνάντηση Ζιβάγκο-Στρέλνικοφ (Αντίποφ) στο μυθιστόρημα του Μπόρις Πάστερνακ *Δόκτωρ Ζιβάγκο*, και αν δεν πρόκειται για σύμπτωση αλλά διακευμενικότητα, η χρονολόγηση είναι μετά το 1956 (έκδοση του έργου του Ρώσου συγγραφέα). Είναι αρκετά μελοδραματικό, με *coups de théâtre*. Υπάρχει πάντως και η ιδεολογική αντιπαράθε-

³⁹ Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, σ. 447-448, ημ. 13 Μαρτ. 1944.

⁴⁰ Προφανώς το «Ζει ο βασιλιάς Αλέξανδρος», το οποίο όλοι γνωρίζουμε.

⁴¹ Πιθανότατα εννοεί τον ήρωα των λαϊκών μυθιστορημάτων του Αριστειδή Κυριακού, με γνω-

στότερο το *Ο Τζων Περδικάρης και η Αλκμήνη (Ο Αφρικανός λήσταρχος Ραϊσούλ - Πρωτότυπος ελληνική μυθιστορία)*. Μετά σειράς θαναμασιών εικότων, Α. Σαραβάνος & Γ. Στεφάνου, Αθήνα χ.χ. Βλ. Απόστολου Δούρβαρη, *Ο Αριστειδής Ν. Κυριακός και λαϊκό ανάγνωσμα*, Στιγμή, Αθήνα 1992.

ση με βάσιμα επιχειρήματα και στις δύο πλευρές, όπως θα περίμενε κανείς από τον Θεοτοκά. Δημοσιεύεται εδώ επίσης και το προσχέδιο ενός κινηματογραφικού σεναρίου που συνέλαβε ο Θεοτοκάς, αλλά δεν είναι γνωστό να ανακατέτυχε ποτέ με τέτοιες δραστηριότητες. Είναι σε εύθυμο και αισιόδοξο τόνο, αλλά έχει και το πολιτικό-πολιτιστικό πρόβλημα των ελληνοτουρκικών σχέσεων. Ο *Θίασος* του Θόδωρου Αγγελόπουλου έχει –τηρουμένων των αναλογιών– μια παρόμοια σύλληψη, αλλά με τραγική αντιμετώπιση.

Τα χειρόγραφα των θεατρικών έργων που δημοσιεύονται εδώ απόκεινται στο Αρχείο Θεοτοκά, υπό την άγρυπνη, στοργική αλλά και γόνιμη φύλαξη της αδελφής του, Λιλής Αλιβιζάτου, που μου τα παραχώρησε πρόθυμα, δίχως να φείδεται των ωρών που χρειάστηκα για να πάρω το υλικό αυτό συν πολύ ακόμα για τη μονογραφία που εκπονώ σχετικά με τη δραματολογία και όλες τις θεατρικές δραστηριότητες του Πύργου Θεοτοκά, ο οποίος αναδεικνύεται μέσα από τη σφαιρική αντιμετώπιση όχι απλώς ένας διανοούμενος και μυθιστοριογράφος που έγραψε και θέατρο, αλλά ένας καθαυτό άνθρωπος του θεάτρου, της δημιουργίας, της κριτικής, της θεωρίας και της πράξης. Υπό αυτή την έννοια, αξίζει να έρθουν στο φως στις ηλεκτρονικές σελίδες της *Παραβάσεως*, του Επιστημονικού Περιοδικού του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, τα ημιτελή αυτά έργα, που περισσότερο έμειναν στις προθέσεις, για να ερμηνευθούν ακριβώς αυτές οι δραματολογικές προθέσεις και κατόπιν η εξέλιξή τους σε ένα ολοκληρωμένο corpus δραματολογίας, αποτελούμενο από δεκατρία έργα, με αρκετές παραγωγές ως σήμερα, και πιθανότατα στο μέλλον, αποτελώντας σημαντικό και ιδιαίτερο τμήμα της δραματολογικής μας παράδοσης. Προορίζονται κυρίως για μελέτη και χρήση των ειδικών.

Τα χειρόγραφα *Εύα* και *Βία* βρίσκονται στον φ. 73· Το *δαμόνιο*, ο *Γουλιέλμος*, Το *αθάνατο νερό* και οι διάφορες εκδοχές τους, που εδώ δημοσιεύονται όλες, το άτιτλο *Θεατρικό* και το εντελώς άτιτλο στον φ. 19· το κινηματογραφικό σενάριο στον φ. 81. Στον κατάλογο του Αρχείου το *Θεατρικό* ονομάζεται *Αντάρτικο* και το άτιτλο *Θεατρικό*, αλλά ο τίτλος *Θεατρικό* είναι γραμμένος στο χειρόγραφο με θέμα την αντίσταση και τον εμφύλιο με τα γράμματα του Θεοτοκά.

Το κείμενο όλων των χειρογράφων είναι ατονικό. Εδώ μεταφέρονται στο μονοτονικό σύστημα. Οι ποικίλες ανομοιομορφίες είναι μεταφορά εκ του χειρογράφου. Κατά τα άλλα η αποτύπωση είναι πιστή εκτός από κάποιες σιωπηρές διορθώσεις λαθών που εμφανώς οφείλονται σε αβλεψίες. Τα χειρόγραφα δεν φέρουν σελιδαρίθμηση.

ΕΥΑ

1929

Πρώτη πράξη.

- I. Η βίλλα του Μ. στο Παλιό Φάληρο
- II. Προσκήνιο.
- III. Είκοσι χρόνια πίσω. Μια αυλή του Πανεπιστημίου Αθηνών.
- IV. Αχτή του Φαλήρου.

Πράξη δεύτερη.

- V. Η βίλλα του Μ. στο Παλιό Φάληρο
- VI. Προσκήνιο. Μερικά χρόνια πίσω.
- VII. Ένα υπαίθριο καφενείο της Παλιάς Αθήνας.
- VIII. Τα τείχη της Ακρόπολης.

Πράξη τρίτη.

- IX. Η βίλλα του Μ. στο Παλιό Φάληρο.

Ηρώ
 Μιχάλης (Ξ)
 Μιλτιάδης (Κ)
 Επαμινόνδας (sic) (Ε)
 Ίων (Δ)
 Γεράσιμος (Γ)
 Στρατής (Ρ)⁴²
 Ένας κλητήρας

Πρώτη πράξη.

- I. Η βίλλα του Μ. στο Παλιό Φάληρο
- II. Προσκήνιο.
- III. Μια αυλή του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Δεύτερη πράξη.

- IV. Η βίλλα του Μιχάλη.
- V. Αχτή του Φαλήρου.
- VI. Τα τείχη της Ακρόπολης.

Τρίτη πράξη.

- VII. Η βίλλα του Μιχάλη.

⁴² Τα κεφαλαία αυτά γράμματα είναι ακατανόητα. Πλην του Μ. και του Γ. δεν αντιστοιχούν στα αρχικά των θεατρικών προσώπων, ενώ μέσα

στο κείμενο, όπου εμφανίζονται αρχικά είναι τα σωστά.

ΕΥΑ (χειρόγραφο 1)

Δραματικός διάλογος

(Η βίλλα του Μ. στο Π.Φ. Ένα μεγάλο δωμάτιο με εξώστη προς τη θάλασσα. Ένα πιάνο. Σε μια γωνιά ένα τραπέζι με ποτά, σάντουιτς και φρούτα. Ο Γ. ξαπλωμένος σε μια πολυθρόνα καπνίζει. Ο Μ. κοιτάζει προς τη θάλασσα. Φορούν σμόκιν).

Μ: Φάληρο - Ελλάδα -

Γ: Περίεργο πράμα. Όσο βρίσκομαι στην Αθήνα η μεγαλύτερη επιθυμία μου είναι να φύγω. Και μόλις ξεκινήσω αρχίζω να αγαπώ αυτόν τον τόπο. Παντού αλλού είμαι υπό ατμό - Η μέρα της επιστροφής είναι μια μέρα ευτυχίας. Αλλά την επομένη μου ξανάρχεται η ανάγκη της φυγής. - Κάποτε μισώ την Ελλάδα όπως μισεί κανείς μια γυναίκα που δεν μπορεί να παύσει να την επιθυμεί.

Μ *(εξακολουθεί να κοιτάζει έξω):* Είμαστε γεννημένοι για να φεύγουμε. Νομίζει κανείς πως αυτός ο τόπος μας διώχνει. Δε μας θέλει. Αόρατη κλωστή - Η ανάγκη να φιλήσουμε αυτό το χώμα πριν πεθάνουμε.

(Μπαίνει ο Σ., γκριζα ρούχα, φτωχική εμφάνιση).

Μ: Πού είσαι, ρε Στρατή;

Σ. Ο Μιχάλης! *(χειραψία)* Ο Γεράσιμος! *(χειραψία)*.

Γ. Τι γίνεται, αγαπητέ μου;

Σ. Καλά, πολύ καλά. Με συγχωρείτε, κύριοι. Δεν ήξερα πώς θα είστε ντυμένοι.

Μ: Δε σημαίνει τίποτα. Θα είναι μόνο η παρέα.

Σ. Η παρέα;

Μ: Ναι, η Η. και οι έξι δορυφόροι της Η. όπως μας έλεγαν τότε, θυμάσαι;

Σ. Η Ηρώ! - Εγώ, ξέρεις δε βλέπω κανέναν. Είμαι πνιγμένος στη δουλειά, δεν έχω καιρό - Έχασα τα ίχνη όλων. Πόσα χρόνια έχω να σε δω, βρε Μιχάλη;

Μ: Είκοσι. Ε! Είκοσι χρόνια είναι κάτι. Δε σας φαίνεται, παιδιά, πως είκοσι χρόνια είναι κάτι;

Γ. Μη μιλάς για χρόνια, καλύτερα.

Σ. Ξέρεις, Μ., όταν πήρα το γράμμα σου έτριβα τα μάτια μου.

Μ: *(αφήγηση)* Ο Στρατής εργάζεται σ' ένα εκδοτικό οίκο - Βλέπεις, όταν δεν κατορθώνει κανείς να γράψει βιβλία το καλύτερο πάλι είναι να καταγίνεται με τα βιβλία των άλλων. Είναι τουλάχιστο μια παρηγοριά. - Κριτική - Revanche - Και επειδή δεν είχα ούτε καν αυτό το τάλαντο - Ξέρεις ότι ο Ίων έγινε σπουδαίος.

Γ. Είναι ο μόνος που συναντώ από την παλιά παρέα. Έχει τάλαντο, δε λέω. Μα - δύο τρία κομμάτια του παίχτηκαν στην Ιταλία. Νομίζω ότι θα παιχτεί κάποτε και στο Παρίσι.

Σ: Ο καημός του είναι να παιχτεί στη Νέα Υόρκη επειδή εκεί, λέει, είναι ο νέος κόσμος. Θα έλεγα, μάλλον τα δολάρια.

(Μπαίνει ο Ίων. Σμόκιν, γκριζα μαλλιά. Επαρμένος. Πολύ άνθρωπος των γραμμάτων και πολύ άνθρωπος τον κόσμο, λίγο δουλοπρεπής και αρκετά μπλαζέ. Ύφος Ρωμαίου αυτοκράτορα της παρακμής).

Των: Tiens, tiens, tiens... Χαιρετώ τους κυρίους - όταν έχει κανείς το δυστύχημα να γεννηθεί ποιητής - Βρίσκομαι στα μισά ενός βιβλίου. Είναι η χειρότερη στιγμή, όπως ξέρετε, ή μάλλον όπως δεν ξέρετε, γιατί αυτά τα ξέρουν μονάχα οι άνθρωποι του επαγγέλματος. Το έργο εξακολουθεί ακόμα να είναι φριχτό αλλά προχώρησε τόσο ώστε να μην έχει κανείς τη δύναμη να το σκίσει. Το κοιτάζει κανείς και δεν ξέρει τι να το κάνει. - Ξαναδιάβασα χτες αυτό το χειρόγραφο. Η πρώτη διάθεση που μου ξύπνησε ήταν η ανάγκη της αυτοχτονίας. - κατόπι σκέφθηκα πως κανείς σήμερα συγγραφέας δεν έχει γράψει τίποτα καλύτερο. Αφού οι άλλοι δεν αυτοχτονούν γιατί να αυτοχτονήσω εγώ;

Είναι φανερό ότι αυτή η εικόνα, όπως και η εικόνα VI, συμβολίζει τη ροή των χρόνων.⁴³

II

(*Προσκήνιο. - Ένας κλητήρας του Π.*⁴⁴ Πολύ γέρος, στο χακί, με χρυσά κουμπιά. Διασχίζει το προσκήνιο μονολογώντας χωρίς χειρονομίες, ξεροβήχοντας και φτύνοντας καταγής).

Ο κλητήρας: Εγώ είπα και ελάλησα, αμαρτίαν ουκ έχω. Αμαρτία έχει ο κ. Πρύτανης - Μάλιστα - πρύτανης, σας το λέω και δε φοβάμαι. Το λάθος είναι δικό σας. - Κάτι ξέρω κι εγώ, τέλος πάντων. Εγώ είμαι ο αρχαιότερος τρόφιμος του Αθήνησι Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου. Εγώ είπα του κ. Πρύτανη; «Κύριε πρύτανη, όσο έχουν οι φοιτητές σωματεία δε θα έχει το πανεπιστήμιο θρανία - όσο δύο και δύο κάνουν τέσσερα. Αν θέλετε να σώσετε τα θρανία πρέπει να διαλύσετε τα σωματεία». Αυτό διδάσκει η λογική. Αλλά ποιος ακούει τη λογική; Γιατί άμα οι φοιτητές έχουν σωματεία έχουν και δικούς τους αρχηγούς και υπαρχηγούς και οπαδούς και προέδρους και συμβούλια και διαβούλια και παρατάξεις, και άγιος ο θεός, εθνικές παραδόσεις, σοσιαλδημοκρατία και κομμουνισμό και γλωσσικό σύστημα και μούπες και σουπια, δεξιά και αριστερά, εκλογές και ψήφο εμπιστοσύνης και πάλι των τάξεων και ipso jure και ipso facto και τα τοιαύτα. Και κάθε φορά που γίνεται συνεδρίαση τα θρανία τραβούν όλη την κρίση του κοινοβουλευτισμού και της δημοκρατικής ελευθερίας των Ελλήνων σου λέει ο άλλος. Κι' άμα δε μείνουν θρανία έρχονται οι αστυφύλακες και περιλαμβάνουν τα κόμματα και τα προεδρεία και τα φορτώνουν μέσα στα ταξί και τα πάνε στο τμήμα. Και τότε όλες οι παρατάξεις γίνονται ένα - και τους ρωτά ο αστυνόμος «γιατί σπάσατε τα θρανία;» όλοι μαζί λένε «ένεκα που είμαστε νέοι και τόπο στους νέους» και τα τοιαύτα. Βέβαια, δε σου λέω, νέοι είμασταν κι' εμείς - Νέος είμουν ένα βράδυ στη Μασσαλία; Όχι στη Νεάπολη - όχι, μωρέ, στο Μπουένος Άιρες. Χε! Χε! Του την έφε-

⁴³ Σημ. του συγγραφέα.

⁴⁴ Πανεπιστημίου προφανώς.

ρα κάτω από την καρδιά. Εδώ - Να, εδώ! Τότε ο άλλος πέταξε το μαχαίρι και πήρε δρόμο με τα τέσσερα. Αν τον ξαναείδες εσύ τον ξαναείδα κι εγώ. Έσυρα το σκοτωμένο από τα πόδια - τον έριξα στο γιαλό - Εκείνη κοίταξε - Εκείνη - Περνούν τα χρόνια - Περνούν τα χρόνια - (βγαίνει με αργό βήμα).

III

Μια αυλή του Π.Α.⁴⁵ Η Ηρώ, φοιτήτρια, ντυμένη απλά, κάθετη σε ένα μπάγκο, με την τσάντα της απάνω στα γόνατα και μιλάει στο γέρο κλητήρα της προηγούμενης εικόνας που στέκεται και της στρίβει τσιγάρο. - Στον ίδιο μπάγγο κάθετη ο Μιχάλης βυθισμένος στο διάβασμα. Πότε πότε κρατά σημειώσεις.

IV

(*Ιδια εποχή - Αχτή του Φαλήρου. Νύχτα με σελήνη. Ο Γ. παίζει στο μαντολίνο ένα παλιό σκοπό. Ο Μιλτ., ο Επ., ο Ίων, ο Στρ. καθισμένοι καταγής με στανρωμένα τα χέρια. Ο Μ., μακρύτερα από τους άλλους, ορθός, κοιτάζει προς τη θάλασσα*).

Γ: Πού θα είμαστε, παιδιά, σε είκοσι χρόνια;

Στρ: Θα ήθελα μάλλον να ήξερα τι θα είμαστε.

Η δόξα - Η γνώση - Ο έρωτας

Προβλέψεις του Ίωνος για το μέλλον. Ο Επαμ. σε είκοσι χρόνια θα είναι καθηγητής στο Π.Α. - The right man in the right place. -

Επ. Εμένα μου αρκεί να γίνω ένας καλός δικηγόρος. Δε θέλω άλλο τίποτα. - (*il fait figure de bon bourgeois*).

Ίων: Ο Μιλτιάδης έχει μεγάλη κλίση για διοικητικά ζητήματα. Υποθέτω πως θα είναι νομάρχης και κατά πάσα πιθανότητα ένας από τους καλύτερους. Εξόν αν είναι σύμβουλος της Επικρατείας. Ή τμηματάρχης υπουργείου. Ξέρω κι' εγώ; Μια διαδρομή εξαρτάται από πολλά πράγματα. Πάντως θα καταγίνεται κάπου με τη διοίκηση.

Μιλτ (*ξαπλωμένος, κοιτάζοντας τον ουρανό*): Καημένε, Ίων, δουλειά δεν έχεις;

Ίων: Ο Γεράσιμος; Περίεργος τύπος. Ο Γεράσιμος είναι σύνθετος, πολύμορφος. Μπορεί να τον δείτε χοροδιδάσκαλο ή πρέσβη στο Λονδίνο. Ή διοικητή της Εθνικής Τραπεζας. Αν όχι υπαίθριο σαράφη στην οδό Σαφ[...] με μόνο κεφάλαιο ένα τραπεζάκι φορτωμένο συνάλλαγμα - δολάρια, σελήνια, γαλλ. πεντόφραγκα, λεί, λίρες Τουρκίας και μερικά ελλ. εκατοστάρια. Ο Στρ. θα γράφει βιβλία και θα είναι σπουδαίος. Αυτός έχει талант. Εγώ όχι. Εγώ

⁴⁵ Πανεπιστημίου Αθηνών.

θα διαβάξω τα βιβλία του Στρ. και θα ονειρεύομαι τα βιβλία που πρόκειται να γράψω και που δε θα τα γράψω ποτέ. Ο Μιχάλης; Μυστήριο ο Μιχάλης.

Μιλτ: Κ' η Ηρώ; Τι θα κάνει η Ηρώ σε είκοσι χρόνια;

Στρ: Η Ηρώ -

Γερ (σταματά το μαντολίνο): Αλήθεια, παιδιά, ποιον από μας αγαπά η Ηρώ;

(Σιωπή για λίγη ώρα. Ο Γερ. ξαναρχίζει να παίζει).

Αυλαία

Μιλτ: Πατί να ζει κανείς;

Στρ: Για τη δόξα.

Στρ: Για τη γνώση.

Γερ: Για τον έρωτα.

Επ: Για την ανθρωπότητα.

Μ:⁴⁶ (στρέφεται προς τους άλλους): Να ζει κανείς για τον εαυτό του.

Μιλτ: (ξαπλωμένος πάντα κοιτάζει υψηλά): Σήμερα το πρωί ξύπνησα με μια περίεργη αίσθηση. Ένιωσα ξαφνικά ότι η ζωή μου δεν είχε κανένα σκοπό. Είμαι είκοσι ενός χρονών. Λένε πως είναι η πιο όμορφη ηλικία. Δεν το ξέρω γιατί δεν γνώρισα τις άλλες ηλικίες. Μα ξέρω πως έχω πολλές δυνάμεις, τόσο πολλές που - και δεν ξέρω τι να τις κάνω αυτές τις δυνάμεις, πού να τις δώσω, πού να τις ξοδέψω. - Έμεινα πολλές ώρες στο κρεβάτι μου στριφογυρίζοντας αυτή την ερώτηση στο νου μου: γιατί να ζει κανείς; Δε βρήκα απάντηση και φοβούμαι πως δε θα βρω.

Γερ: Να ζει κανείς για τον έρωτα.

Ίων: Για τη γνώση.

Στρ: Για τη δόξα.

Επ: Να ζει κανείς για να εκτελεί το καθήκον του προς τους άλλους ανθρώπους.

Μιλτ: Ω καθήκον, καθήκον (μισοσηκώνεται). Όλος ο κόσμος μου μιλά για καθήκοντα προς την οικογένειά μου, προς τον τόπο μου, προς την κοινωνία. Μου τάσσουν ως σκοπό της ζωής μου να γίνω ένας καλός υπηρέτης, να εκτελώ σα νευρόσπαστο τις παραγγελίες των άλλων, των ξένων - Όχι δα! Θέλω να ζήσω για μένα τον ίδιο. Μα δεν μπορώ να ζήσω κλεισμένος μέσ' στον εαυτό μου. Πρέπει να δοθώ κάπου και δε βρίσκω πού να δοθώ.

Ίων: Θέλω να ζήσω για να σκέπτομαι τη ζωή, τα όντα, τις ιδέες, κι' αυτό το μυστηριώδες τέρας που είναι ο εαυτός μου. - Να σκέπτομαι μέρα και νύχτα, να ερευνώ πάντα πιο μακριά, πιο βαθιά, μέσ' στο χάος του κόσμου, να προσπαθώ να συλλάβω ένα πετραδάκι αλήθειας.

Μιχάλης: Η θάλασσα μεθά την ψυχή μου.

- Ξεχνιούμαι κουβεντιάζοντας (με) τη θάλασσα.

⁴⁶ Προφανώς ο Μιχάλης.

– Αγαπώ τη θάλασσα γιατί είναι ελεύθερη, άγνωστη, δεν τελειώνει πουθενά. Τι ζητάτε στον έρωτα, στη δόξα, στην εκτέλεση του καθήκοντος; Ζητάτε μια ικανοποίηση της ψυχής. Οι ψυχές σας είναι βασανισμένες - Ορμές που θα έπρεπε να ξεοδευτούν. Ξέσπασμα. Ζητάτε κάτι που να γεμίσει την ψυχή σας - Γαλήνη - Εγώ αγαπώ τη θάλασσα γιατί ξέρω πως δε θα με ικανοποιήσει ποτέ. - Μισώ την ικανοποίηση.

Εικόνα Ι

Μιχ: Φάληρο – Ελλάδα.

Γεο: Περίεργο πράμα. Όσο βρίσκουμαι στην Αθήνα η μεγαλύτερη επιθυμία μου είναι να φύγω. Και μόλις ξεκινήσει το τρέινο ή το βαπόρι αρχίζω να αγαπώ αυτόν τον τόπο με αληθινό πάθος. Η Ελλάδα είναι θεία τη στιγμή που την εγκαταλείπει κανείς. Γυρνώ πάνω κάτω την Ευρώπη και η νοσταλγία της Ελλ. με κυνηγά σε κάθε βήμα. Πουθενά δεν μπορώ να σταθώ. Τίποτα δεν κατορθώνει να με συνδέσει έστω και προσωρινά με μια ξένη χώρα. Κι' όταν τέλος επιστρέφω εδώ και ξαναντικρύζω τις αναμνήσεις μου, την κατοικία μου, τις μόνιμες συνήθειές μου, το όραμα διαλύεται. Η Ελλάδα γίνεται μια ρουτίνα και τίποτα περισσότερο. Κάποτε τη μισώ όπως μισεί κανείς μια γυναίκα γιατί η γοητεία της δεν τον αφήνει να απολαύσει καμμιάν άλλη.

Μ (εξακολουθεί να κοιτάζει έξω): Είμαστε γεννημένοι για να φεύγουμε. Νομίζει κανείς πως αυτός ο τόπος μας διώχνει. Είναι ανοιχτός απ' όλες τις μεριές. Ορθάνοιχτος. Μας αποκαλύπτει την κάθε στιγμή όλους τους δρόμους και μας ωθεί προς την κατάκτηση του κόσμου. Δεν είμαστε πολλοί μα είμαστε μια εκλεχτή φυλή - τυχοδιώχτες. Πειρατές, έξω-νόμου. Γι' αυτό ο κόσμος όλος μας ανήκει. Σε κάθε δρόμο των πέντε ηπειρών υπάρχει ένας μικρός Έλληνας που κυνηγά τις γυναίκες, ή τη δόξα, ή τη σοφία, ή τα χρήματα - ή και όλα μαζί. Και όμως - μια αόρατη κλωστή μας κρατά δεμένους εδώ. Δεν μπορούμε να ξεχάσουμε. Δεν αντάμωσα πουθενά έναν που να ξέχασε. Στην Κίνα, στις Ινδίες, στη Νέα Ζηλανδία, ευτυχισμένοι και δυστυχισμένοι, τίμιοι και άτιμοι, όλοι θυμόντανε. Όλοι ζούσαν για να χαρούν τη μέρα της επιστροφής.

Γεο: Κι' όταν επέστρεφαν η μανία τους ήταν να ξυπνήσουν στους νεότερους την ανάγκη της φυγής.

Μιχ (κάθεται και ανάβει τσιγάρο): Η στιγμή της φυγής είναι μια πολύ μεγάλη στιγμή. Είναι μια συγχώνευση της ψυχής με την ιδέα της ελευθερίας. Αισθάνεσαι ξαφνικά πως όλα μέσα σου σπάνουν, γκρεμίζονται, καταρρέουν. Η οικογένειά σου, ο έρωτάς σου, οι εθν. παραδόσεις σου, οι τοπικές συνήθειές σου, το περιβάλλον σου, οι κοινές υποχρεώσεις σου, όλα αυτά που γέμιζαν την ύπαρξή σου και την κυβερνούσαν. Τίποτα δε σε κρατά, τίποτα δε σε πιέζει, κανένα βάρος μέσα σου. Ζεις στο κενό. Μοιάζει μ' ό,τι αισθάνεται ο άνθρωπος που πετά για πρώτη φορά σαν ξεκινά το αεροπλάνο κι' αρχίζει η γη να απομακρύνεται με τρομερή ταχύτητα. Τα χίλια δυο

μικροπράματα που αποτελούσαν το σύμπαν σου τέλειωσαν, χάθηκαν. Τώρα υπάρχουν μονάχα εσύ και μπροστά σου ο μεγάλος κόσμος. Τη χαίρεσαι αυτή τη στιγμή μ' όλες τις δυνάμεις σου. Καταλαβαίνεις πως άξιζε τον κόπο να ζήσεις για ν' απολαύσεις μια τέτοια στιγμή. Καμμιά αποτυχία, καμμιά ταπείνωση, καμμιά τύψη δε θα σε κάνει να μετανιώσεις ποτέ. Κι όμως -

Γεο: Καπνόν αναθρόσκοντα -

Μιχ: Δε μετανιώνεις μα θυμάσαι -

Γεο: Περιέργο πράμα, Μιχάλη. Έχω την εντύπωση ότι εγώ που έμεινα στην Ελλάδα απομακρύνθηκα περισσότερο παρά εσύ από τον κόσμο της νιότης μας. Εσύ, τη στιγμή της φυγής τα κατάστρεψες όλα όσα γέμιζαν τη ζωή σου, έσπασες τη συνέχειά σου, άρχισες μια νέα ύπαρξη. Ο κόσμος της νιότης μας για σένα τέλειωσε απότομα και αμετάκλητα, χωρίς να εξελιχτεί, να αναπτύξει τις πιθανότητές του. Σου άφησε μια ανάμνηση ζοφερή και τυραννική, που σε κυνήγησε παντού, όπως η ανάμνηση μιας νέας νεκρής που ξεψύχησε πριν προφτάσει να δοθεί. Και πριν προφτάσει να φθαρεί. Εγώ δεν κατέστρεψα τίποτα, δεν έσπασα τίποτα. Οι πιθανότητες των είκοσι χρόνων μου αναπτύχθηκαν μέσ' στην ίδια πάντα ατμόσφαιρα και υπό τις ίδιες συνθήκες, και καταστάλαξαν στην πραγματοποίηση μιας ρουτίνας. Ένα επάγγελμα, ένα εισόδημα, μια γκαρσονιέρα, μερικές γυναίκες, μερικοί φίλοι που δε με γνωρίζουν, μερικά άγρια ζώα με τα οποία συνεργάζομαι. Ιδού το σύμπαν μου. Κι' όλη αυτή η ρουτίνα που βγήκε από τη νιότη μου σκεπάξει σήμερα τις νεανικές μου αναμνήσεις και τις μαραίνει - χαλάει την ομορφιά τους. Αισθάνομαι κι' εγώ όπως είπες κι' εσύ την αόρατη κλωστή που με δένει σ' αυτόν τον τόπο αλλά δεν είναι το ίδιο πράμα. Εγώ συνήθισα τόσο την Ελλ.(άδα) που δεν μπορώ να ζήσω πουθενά αλλού. Είναι κάτι που μοιάζει με τη γοητεία της συζυγικής σχέσης - μια γοητεία πολύ νοικοκυριστική, μα την αλήθεια, που δεν είναι άλλο τίποτα παρά η έλξη του κονφάρ. Ενώ εσένα σε συνδέουν με την Ελλάδα κόσμοι πεθαμένοι, καρδιές ραγισμένες, όνειρα που δεν πραγματοποιήθηκαν. Ένα εγώ, που το σκοτώσες για να βρεις την ελευθερία σου, βρυκολάκισες και σε έφερε πίσω.

Μ: Είμαστε μια φυλή τυραννισμένη. Έχουμε ένα διάβολο μέσα μας. Φεύγουμε σαν τρελλοί και γυρνούμε σαν τρελλοί και ποτέ δεν ξέρουμε καλά καλά για ποιο λόγο φεύγουμε, για ποιο λόγο γυρνούμε.

Γ: Και για ποιο λόγο μένουμε εμείς που μένουμε. Ο τόπος μας δεν παράγει τίποτα, το έθνος μας δε χρησιμεύει σε τίποτα. Είμαστε μέσ' στην ανθρωπότητα μια μικρή παρέα σκληρών παράσιτων. Όταν το καταλάβουμε αυτό βαριόμαστε τραγικά τον εαυτό μας. Να. Εγώ κατάντησα να μην ενδιαφέρομαι για τίποτα. Δεν έχω γνώμη για κανένα ζήτημα και δεν σκοτίζομαι καθόλου για το πώς πάει ο κόσμος.

Μ: Πού την έδωσες τη ζωή σου, Γεράσιμη;

Γ: Εκεί που τη δίνουν πολλοί, ίσως οι περισσότεροι. Στον έρωτα. Αλλά πολύ λίγοι τον βρίσκουν τον έρωτα και εκ των υστέρων μου περνά η υποψία πως εγώ δεν τον βρήκα.

- M:** Εκ των υστέρων; Όχι δα. Πόσων χρονών είμαστε;
- F:** Μα, σαράντα και κάτι.
- M:** Σαράντα και κάτι δεν είναι εκ των υστέρων, δόξα τω θεώ.
- F:** Για κάποιον που άρχισε να γυρεύει τον έρωτα από ηλικία δώδεκα χρονώ, τα σαράντα και κάτι σημαίνει πείρα μιας τριακονταετίας. Αν δεν βρήκα τον έρωτα σε τριάντα χρόνια δεν υπάρχουν πια πολλές ελπίδες να τον βρω. Εσύ τον βρήκες;
- M:** Ίσως. Δεν ξέρω καλά. Ίσως τον βρήκα μερικές φορές, δύο ή τρεις, μα δεν τον κράτησα. Τον άφησα να φύγει. Ή μάλλον έφυγα εγώ. Έφευγα πάντα όταν ήμουν νέος. Διψούσα ελευθερία, μονάχα ελευθερία. Για την ελευθερία τα θυσιάζα όλα. Ήταν κάτι πολύ οδυνηρό η μοναξιά μου. Φριχτό κάποτε. Αυτή η αίσθηση ότι είμαι έρημος, ότι κανείς στον κόσμο δεν ανησυχεί για μένα, δε θα πονέσει για μένα, δε θα κλάψει για μένα. Μα ήταν δυνατό - ήταν ίσως μεγάλο. Να παλεύεις με τους ανέμους χωρίς καμιά παρηγοριά, καμιά συμπάθεια, καμιά δροσιά μέσ' στη ζωή σου. Έτσι νιώθεις πως είσαι άντρας, πως αξίζει να είσαι άντρας. Μονάχα μια φορά, όταν κατάλαβα πως η δοκιμασία τέλειωσε, πως έρχεται η νίκη, πόθησα πολύ κάποιον να συμμεριστεί τη χαρά μου. Μα δεν υπήρχε κανείς. Νομίζω πως δάκρυσα εκείνο το βράδυ. Δε δάκρυσα πολλές φορές στη ζωή μου. Εκείνο το βράδυ ιδίως ήμουν πιωμένος. Whisky and soda. Θα πάρεις ένα ουίσκυ. (Σηκώνεται, γεμίζει δύο ποτήρια ουίσκυ και δίνει το ένα στον Γεράσιμο). *Cheerio old chap!*
- F:** Στην υγιά σου, φίλε μου.
- M(ορθός):** Τι είναι έρωτας, Γεράσιμε; Εσύ θα ξέρεις καλύτερα από μένα.
- F:** Ο έρωτας είναι κυνήγι μιας ιδέας που δεν υπάρχει.
- M:** Ω αυτό δεν είναι ο έρωτας. Αυτό είναι η ζωή. Η ζωή ολόκληρη. - Το κυνήγι μιας Ιδέας που δεν υπάρχει. Μα δεν αξίζει η Ιδέα, αξίζει το κυνήγι. Εδώ χωρίζονται οι ζωντανοί από τα ψοφίμια. Τα ψοφίμια όταν καταλάβουν πως η Ιδέα δεν υπάρχει βάζουν κάτω τα άρματα και αρνούνται να συνεχίσουν το αγώνα. Οι ζωντανοί ζουν για την προσπάθεια, για τη δοκιμασία, για την εξύψωση. Για την εξύψωση προς την Ιδέα που δεν υπάρχει. Προς το άπειρο. (Επιστέφει κοντά στον εξώστη και κοιτάζει προς τη θάλασσα, με το κεφάλι ριγμένο πίσω, σα να μιλά στον εαυτό του). Ο έρωτας - ο έρωτας - Όταν είσαι μικρό αγόρι οι γυναίκες μοιάζουν όντα υπέρογια και άυλα, ασύλληπτα ποιήματα που περιπλανιούνται μέσ' στην ατμόσφαιρα και δίνουν στο κάθε τι, στη μέρα, στη νύχτα, στον ουρανό, στη θάλασσα, στη σιωπή, στους θορύβους, ένα τόνο μαγείας. Τις αισθάνεσαι από μακριά, τις λατρεύεις τυφλά και τις τρέμεις. Κατόπι ξαφνικά σπάνει ένα γυαλί. Αγγίζεις την πραγματικότητα. Συνειδητοποιείς την ανάγκη της ηδονής. Ανακαλύπτεις το μεθύσι των αισθήσεων, την ορμή των θερμών σωμάτων, το σπαρτάρισμα της γυναίκας που δίνεται. Περνάς από τον κόσμο της φαντασμαγορίας στον δρόμο της κατάκτησης. Η ηδονή είναι μια εποποιία. Ένας αγώνας σώμα με σώμα με τη ζωή, μια συγχώνευση με τη φύση, με το θείο,

με το δαίμονα. Ρουφάς το σύμπαν μ' όλες τις αισθήσεις σου. Ρουφάς ακόρεστος και πασχίζεις, κάθε νέα μέρα, να βυθιστείς ακόμα περισσότερο μέσ' στην ηδονή, να πονέσεις και να χαρείς ακόμα πιο δυνατά, - όσο είναι καιρός. Ο έρωτας - ο έρωτας είναι μια περίεργη ιστορία, φίλε μου. Σκέπτομαι όλο αυτό το πλήθος των γυμνών σωμάτων που γεμίζει τις αναμνήσεις μου. Πέρασα απάνω από αυτό το πλήθος σαν επιδρομέας. - Τι κράτησα, αλήθεια; Τι κράτησα; Τη χαρά της κατάκτησης; Έτσι έλεγα άλλοτε. Την πρώτη φορά που μου παραδόθηκε μια όμορφη γυναίκα, νικημένη, είχα όρεξη να ξεφωνίσω από χαρά, από περηφάνεια, από πλεόνασμα ζωής. (Γελά). Βλέπεις, αγαπητέ, ο έρωτας, η ηδονή - όλος ο κόσμος μιλά κάθε μέρα γι' αυτά τα πράγματα μα κανείς δεν ξέρει καλά καλά τι είδους πράγματα είναι. Πέρασα απάνω από αυτό το ήθος γυρεύοντας την ψυχή. Κάποτε στον ύπνο μου αισθάνομαι πως βρίσκουμε μέσα σ' ένα ανεμοστρόβιλο γυμνών σωμάτων, ζαλισμένος, χαμένος. Αρπάζουμε τότε από δω τότε από κει με τις λίγες δυνάμεις που μου μένουν. Μου κόβεται η αναπνοή μέσα σ' αυτή την ερωτική τρικυμία που με δέρνει από παντού. Περίεργα όνειρα. (Γελά). Βλέπεις, είμαι κι εγώ από εκείνους τους τύπους που επιμένουν να συνεχίζουν τη μάχη ακόμα κι' όταν παύσουν να ελπίζουν. Έτσι, για το γούστο. Μια ψυχή. Τι είδους πράμα να είναι άραγε μια ψυχή;

(Μπαίνει ο Στρατής, γκριζα ρούχα, φτωχική εμφάνιση, μα καθαρός και περιποιημένος. Είναι ένας ανθρωπάκος πολύ καθώς πρέπει που φαίνεται από τον τρόπο του ότι άρεσε κάποτε στις κυρίες του κόσμου. Προσπαθεί να δείχνεται αμέριμος, χαρούμενος, μα ο καθένας καταλαβαίνει πως δεν είναι).

- Μ:** Εσύ είσαι, Στρατή;
- Σ:** Ο Μιχάλης! Ο Γεράσιμος! (Θερμές χειραψίες).
- Γ:** Τι γίνεσαι, αγαπητέ μου;
- Σ:** Καλά. Πολύ καλά, δόξα τω θεώ. Με συγχωρείτε, κύριοι, δεν ήξερα πως θα είστε ντυμένοι.
- Μ:** Δε σημαίνει τίποτα. Θα είναι μόνο η παρέα. Ελπίζω πως δε θα λείψει κανείς.
- Σ:** Η παρέα -
- Μ:** Ναι, η Ηρώ κι' οι έξι δορυφόροι της Ηρώς, όπως μας έλεγαν τότε. Θυμάσαι;
- Σ:** Ω ναι, θυμούμαι. Ρωτάς αν θυμούμαι, φίλε μου; Τα καλύτερα χρόνια της ζωής μου.
- Γ (γελά):** Οι έξι δορυφόροι της Ηρώς.
- Σ:** Εγώ, ξέρετε, δε βλέπω πια κανέναν. Είμαι πνιγμένος στη δουλειά. Πού να βρω καιρό για κοινωνικές σχέσεις; Έχασα τα ίχνη όλων των φίλων μου. Πόσα χρόνια έχω να σε δω, βρε παιδί μου;
- Μ:** Είκοσι. Ε! Είκοσι χρόνια είναι κάτι. Δε σας φαίνεται, παιδιά, πως είναι κάτι;

- Γ:** Μη μιλούμε για χρόνια, καλύτερα.
- Σ:** Όταν πήρα το γράμμα σου, Μιχάλη, έτριβα τα μάτια μου. Ο Μιχάλης! Πού βρέθηκε ο Μιχάλης; Από πού πέφτει; Ώστε θυμήθηκες επί τέλους αυτά τα άγια χρώματα κι' αυτόν τον περιούσιο λαό;
- Μ:** Δεν έπαυσα ποτέ να σας θυμούμαι, κι' είμαι πολύ ευτυχισμένος που σας ξαναβρίσκω.
- Γ:** Αλήθεια, Μιχάλη, δε διάλεξες καλά τη μέρα της επιστροφής. Ο περιούσιος λαός είναι άνω-κάτω τις τελευταίες εβδομάδες. Η Δημοκρατία έχει νευρικές κρίσεις, αϋπνίες και πυρετό. Φοβούμαι μην της κάνουν καμιά εγχείρηση.
- Μ:** Πιστεύετε εσείς τις εφημερίδες;
- Σ:** Εγώ δεν πιστεύω τίποτα, μα σ' αυτή τη γωνιά της γης όλα είναι πιθανά. Από τη μια μέρα στην άλλη μπορεί να γίνουν όλα θάλασσα.
- Μ:** Μα είναι δυνατό να καταλήξουμε σε πόλεμο;
- Γ:** Ωχ αδερφέ, άμα γίνει πόλεμος θα τον σκεφθούμε. Δεν ήρθαμε εδώ βέβαια για να συζητήσουμε πολιτικά.
- Μ:** Για το Θεό!
- Γ:** Αν και θα παραστεί σ' αυτή τη συγκέντρωση ο πρωθυπουργός της Ελλάδας -
- Μ:** Ελπίζω πως θα έρθει. Μου τηλεφώνησε το πρωί ο ίδιος και μου υποσχέθηκε πως θα κάνει ό,τι μπορεί για να περάσει λίγα λεπτά.
- Σ:** Έχω χρόνια να τον συναντήσω. Παρακολουθώ την εξέλιξη της φυσιολογίας του στις εφημερίδες. Άσπρισε, πήρε ένα ύφος πολύ αυστηρό, ψυχρό. Λένε πως είναι λιγόλογος, αυταρχικός και αφωσιωμένος στη δουλειά του. Δεν έχει ούτε ένα φίλο, ούτε καν μια μαιτρέσσα.
- Γ:** Τον συνάντησα για τελευταία φορά πριν τρία χρόνια. Ταξιδεύαμε μαζί από τη Βενετία στον Πειραιά και κουβεντιάσαμε αρκετά τη νύχτα στο κατάστημα. Τη νύχτα οι παλιοί φίλοι μιλούν με περισσότερη ειλικρίνεια. Ήταν τότε στην αντιπολίτευση, πρόβλεπε πως γρήγορα τα γεγονότα θα έρχιαν στις πλάτες του μεγάλης ευθύνης. Δε μου έκρυψε τις απογοητεύσεις του αλλά μου είπε πως είναι αποφασισμένος να κάνει μέχρις εσχάτων αυτό που θεωρεί το καθήκον του. Τον πιστεύω.
- Σ:** Είναι σκληρός και αλύγιστος σαν ατσάλενιος - ή σαν ξύλινος. Χρειάζονται κάποτε τέτοιοι άνθρωποι.
- Μ:** Αλλάζουν οι άνθρωποι.
- Γ:** Ω ναι, αλλάζουν οι άνθρωποι.
- Σ:** Μα πότε έφτασες, Μιχάλη;
- Μ:** Πριν μερικές εβδομάδες. Η πρώτη μου δουλειά ήταν να πραγματοποιήσω ένα παλιό όνειρο: ένα σπίτι στο Φάληρο με παράθυρα στη θάλασσα. Όταν έφυγα αυτή η αχτή ήταν ακόμα ένα καταφύγιο για τους ονειροπόλους και τους ερωτευμένους. Τώρα παίρνουν περισσότερα αεροπλάνα παρά καράβια κ' οι τζαζ χαλούν τον κόσμο μέρα και νύχτα. Μα η θάλασσά μου κι' ο ουρανός δεν άλλαξαν και δε θ' αλλάξουν. Συγκέντρωσα τις διευθύνσεις

σας και σας προσκάλεσα γι' απόψε. Ήθελα να σας ξαναδώ όλους μαζί, να ξαναζήσω μαζί σας μια βραδιά μέσ' στην ατμόσφαιρα της νιότης μας.

- Σ:** Είναι όμορφη ιδέα.
- Μ:** Μα φοβούμαι πως οι πεθαμένοι κόσμοι δεν ξαναγεννιούνται ποτέ.
- Γ:** Κάποτε βρυκολακιάζουν -
- Μ:** Με τι καταγίνεσαι τώρα, Στρατή;
- Σ:** Εργάζομαι σε μια εκδοτική επιχείρηση. Αρκετά ικανοποιημένος με τις απολαβές μου και η δουλειά με ενδιαφέρει πολύ. Βλέπετε, όταν κανείς δεν κατορθώσει να γράψει τα βιβλία που ωνειρεύτηκε, είναι μια παρηγοριά να καταγίνεται με τα βιβλία των άλλων.
- Γ:** Απαράλλαχτα όπως όταν κανείς δεν μπορεί να βρει τη γυναίκα που ωνειρεύτηκε είναι πάλι μια παρηγοριά να καταγίνεται με τις γυναίκες των άλλων.
- Σ:** Εγώ βλέπετε είμαι ένας ρατέ. (Γελά). Ω δε με ενοχλεί καθόλου να το λέω ούτε να μου το λένε. Πατι σας παρακαλώ; Βρίσκω πως είναι πολύ τιμητική αυτή η ιδιότητα. Ένας ρατέ είναι ένας τύπος που αισθάνθηκε μέσα του να σπαταρούν αριστουργήματα. Δεν μπορούσε να τα βγάλει στο φως μα τα χαίρεται μονάχος του. Οι ικανοποιήσεις των επιτυχημένων συγγραφέων, φήμη, τιμές, οπαδοί και αντίπαλοι, σαλόνια, κυρίως δείπνα, είναι εξωτερικές ικανοποιήσεις που τους αποσπούν από τον αληθινό εαυτό τους και δεν τους αφήνουν να χαρούν τα έργα τους μονάχοι τους. Ενώ το ρατέ ποιος θα έρθει να τον απασχολήσει; Ούτε μαθητές, ούτε θαυμάστριες, ούτε πολεμικές, ούτε συνεντεύξεις. Κανείς δεν τον ξέρει, κανείς δεν τον αγαπά, ούτε τον φθονεί, κανείς δεν τον συστήνει. Κλεισμένος στον εαυτό του, μακριά από τον όχλο, απολαμβάνει τα δώρα που του έκλεψαν οι θεοί. Μπορεί να καυχηθεί ότι υπάρχουν στον κόσμο αριστουργήματα που τα γνωρίζει μονάχα αυτός. Και τι αριστουργήματα, φίλοι μου! Αυτά τα έργα που δεν γράφτηκαν, που δεν μπορούν εξωτεριρευτούν, αυτά είναι τα πιο μεγάλα. Κανένας γραμμένος Αισχύλος, κανένας γραμμένος Σαιξπήρος, δε θα φτάσει ποτέ το ύψος των ασύλληπτων και ανέκφραστων κόσμων που κρύβει μέσα του ένας μικρός, ασήμαντος ρατέ. Το ξέρετε βέβαια, το ξέρει και ο κόσμος. Είναι μια ιδέα που γυρνά στα πεζοδρόμια: η πραγματοποίηση είναι ένας ξεπεσμός.
- Γ:** Ωστόσο δεν είναι δυνατό να παύσεις να καταγίνεσαι με τα πραγματοποιημένα έργα των άλλων - θέλω να πω με τους ξεπεσμούς τους.
- Σ:** Ναι, βέβαια, δεν μπορώ να ζήσω μακριά από τον κόσμο των βιβλίων, μα αυτό είναι άλλος λογαριασμός. Δεν έχει τίποτα να πάρει ή να δώσει με την εσωτερική μου ζωή. Είναι μια φυσική ανάγκη. Εγώ την ικανοποιώ αυτή την ανάγκη μέσ' στην όμορφη ακαταστασία ενός εκδοτικού οίκου. Άλλοι γράφουν κριτικά άρθρα. Είναι κι' αυτό μια λύση βέβαια μα δεν πάει στην ιδιοσυγκρασία μου. Οι άνθρωποι που γράφουν τα άρθρα δεν καταλαβαίνουν, όπως εγώ, την ιδιότητα του ρατέ. Νομίζουν πως έχασαν κάτι επειδή δεν πραγματοποίησαν τα όνειρά τους και υποφέρουν πολύ για τούτο. Η μόνη ανακούφιση των ψυχών τους είναι να δημιουργούν ζητη-

ματάκια στους ανθρώπους που πραγματοποιούν. Τους πετροβολούν από πίσω, τους τσιμπούν με καρφίτσες, τους τραβούν τις τρίχες, τους γαργαλούν το λαιμό, χύνουν κρύο νερό στη μύτη τους την ώρα που κοιμούνται, τους κουτσομπολεύουν σ' όλη τη γειτονιά και βγάζουν τα άπλυτά τους στη μέση να τα δει ο κόσμος, να καταλάβει τι είδος υποκειμένα είναι αυτοί που γράφουν τα έργα, τους σφυρίζουν, τους προγκάρουν, τους γιουχαΐζουν σ' όλους τους τόνους, τέλος πάντων τους ενοχλούν όπως μπορούν. Δεν έλαβα ποτέ μέρος σ' αυτά τα κριτικά γλέντια γιατί δε μου το επιτρέπει η περιφάνεια μου. Πατί συναισθάνομαι ότι εγώ, ο αποτυχημένος συγγραφέας, δηλαδή απραγματοποίητος, ζω - εννοώ εσωτερικά, ψυχικά, καταλαβαίνετε - ζω υψηλότερα από τους επιτυχημένους, δηλ. τους ξεπεσμένους.

M: Φαίνεται ότι ο Ίων πραγματοποίησε πολλά πράγματα. Δεν είχα ακόμα τον καιρό να τον διαβάσω.

Γ: Είναι ο μόνος που συναντώ συχνά από την παλιά παρέα, χαριτωμένος. Έχει талант, δε λέω. Αν είναι αλήθεια ποιητής ή όχι, αυτό είναι νωρίς για να το ξέρουμε. Αυτά τα ζητήματα ξεκαθαρίζονται μετά θάνατο.

Σ: Ναι, βέβαια, έχει αυτό που λένε талант. Κάνει καλές εισπράξεις. Είναι ο πρώτος Έλληνας συγγραφέας που κατώρθωσε να αποχτήσει βίλλα και αυτοκίνητο με τα γραψίματά του. Κάθεται στην Κηφισιά, κρυμμένος μέσα στα φυλλώματα και τα αρώματα. Φρουρείται από ένα πελώριο λυκόσκυλλο που ονομάζεται Ιάγος κι' από ένα μαύρο υπηρέτη που ονομάζεται Σμερδιακώφ. Ο Ιάγος έχει τρομοκρατήσει όλη την Κηφισιά. Ο Σμερδιακώφ χτυπά κοκτέιλ όλη μέρα και παίζει σαξόφωνο τη νύχτα. Ήταν άλλοτε στην τζαζ του Σέσιλ. Σ' αυτό το άντρο των Μουσών συχνάζουν αποβράσματα, άναρχοι, τραπεζίτες, esthetes (sic), πολλές υστερικές γυναίκες που διαβάζουν Edgar Poe και Rimbaud. Ο Ίων δέχεται με μεταξωτές πιτζάμες, ξαπλωμένος σε κόκκινα μαξιλάρια και καπνίζοντας μια μακρουλή πίπα της Χαϊδελβέργης - Εγώ, βλέπετε, δεν έχω πολλές σχέσεις μα ξέρω καλά όλα τα περίεργα Αθηνών, Πειραιώς και περιχώρων. Οι εκδοτικοί οίκοι είναι τα παρασκήνια μιας διανοούμενης πόλης.

Γ: Ο Ίων είναι χαριτωμένο παιδί.

M: Τον περιμένο με ανυπομονησία. *(Μπαίνει ο Ίων. Σμόκιν. Γκρίζα μαλλιά. Πολύ άνθρωπος του κόσμου, πολύ άνθρωπος των γραμμάτων, αρκετά νωχελής και μπλαζέ, αφαιρεμένος και λίγο περιφρονητικός. Ασφαλώς θέλει να δώσει την εντύπωση ότι βαρέθηκε τη δόξα και τον ίδιο τον εαυτό του. Πολύ εγωιστική φυσιογνωμία, ωστόσο).*

Ίων: Μιχάλη, εσύ είσαι;

M: Ίων, φίλε μου.

Γ: Χαιρετώ τους κυρίους.

(Χειραφίες και τυπικά καλωσορίσματα. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η παρουσία του Ίωνα ενοχλεί το Στρατή, μα προσπαθεί να το κρύψει γιατί όπως τονίστηκε ήδη, είναι άνθρωπος με κάποια ανατροπή).

- Μ:** Πώς άλλαξες, Ίων.
Ί: Ω φίλε μου, δεν άλλαξε μονάχα η μορφή μου από τότε ως σήμερα. Άλλαξαν πολλά πράγματα που δεν τα βλέπει κανείς. Άλλαξεν εντός μου ο ρυθμός του κόσμου - Πώς ζεις, Στρατή, πώς ζεις;
Σ: Καλά, ευχαριστώ.
Ί: Πώς αγαπάς, Γεράσιμε;
Γ: Όπως πέρσι, όπως πριν από είκοσι χρόνια. Ο ρυθμός του κόσμου δεν άλλαξε μέσα μου. Εγώ έμεινα ο ίδιος.
Ί: Μιχάλη είμαι τόσο ευτυχισμένος! Τόσο, τόσο ευτυχισμένος!
(Τον χτυπά στον ώμο ελαφριά).

Πράξη Β. Εν. Β)

(Τα τείχη της Ακρόπολης. Βράδυ. Η σκηνή παρασταίνει μονάχα το βράχο και τον ουρανό. Η Αθήνα, η θάλασσα, οι ναοί, δε φαίνονται. Ο Μ. κ' η Η. ακουμπισμένοι στο τείχος, κοιτάζουν προς την πόλη).

- Η:** Μπορώ να μείνω εδώ ώρες και ώρες.
Μ: Η Αθήνα είναι όμορφη όταν την κοιτάζει κανείς από υψηλά.
Η: Πάντα είναι όμορφη, Μιχάλη.
Μ: Η Αθήνα χρειάζεται έναν καλό δήμαρχο. Αυτό είναι το μεγάλο ζήτημα. Έχουμε πρωθυπουργούς, στρατηγούς, με τη δωδεκάδα μα δεν έχουμε ένα δήμαρχο της προκοπής.
Η: Ακούς αυτή την περιεργη μουσική που κάνουν οι βραδυνοί θόρυβοι της πόλης;
Μ: Ακούω τα κλάξον των αυτοκινήτων και τα σκυλλιά που γαυγίζουν. Γιατί άραγε γαυγίζουν τα σκυλλιά όλα μαζί αυτή την ώρα;
Η: Δεν ακούς τη συμφωνία που αποστέλνουν όλοι αυτοί οι ήχοι; Εμένα με συγκινεί αυτή η μουσική. Νομίζω πως είναι μια πολύ βαθιά μουσική.
Μ: Δε σε συγκινούν οι θόρυβοι της πόλης, Ηρώ. Σε συγκινεί το βράδυ.
Η: Αγαπώ το βράδυ.
Μ: Εγώ αγαπώ εσένα.
Η: Αληθεια, Μ., μ' αγαπάς;
Μ: Ναι, παιδί μου. Γιατί με ρωτάς;
Η: Δεν ξέρω.
Μ: Κι' εσύ μ' αγαπάς πάντα με τον ίδιο τρόπο; Δεν είν' έτσι;
Η: Ω ναι, Μιχάλη.
Μ: Έχεις όμορφα μάτια, Ηρώ.
Η: Αλήθεια;
Μ: Ναι, παιδί μου.
Η: Πες, Μ., με συλλογίζεσαι πολύ όταν δεν είμαστε μαζί;
Μ: Ναι - πολύ.
Η: Για δες τον Υμηττό, για δες. Θεέ μου!
Μ: Θαρρείς και τον έβαψαν με αίμα.

- H:** Πόσα χρώματα έχει ο Ύμηττός! Το χρώμα του αίματος, το χρώμα της βιολέτας, το χρώμα της θάλασσας. Τη νύχτα κάποτε, με την πανσέληνο, είναι λευκός σαν ταφόπετρα.
- M:** Περίεργο πράμα. Όλος ο κόσμος μιλά για τη γαλήνη της Αττικής φύσης. Εγώ τη βρίσκω τραγική αυτή την Αττική.
- H:** Αλήθεια, Μ.
- M:** Αέρας γεμάτος πάθη και αγωνίες.
- H:** Με πειράζει αυτή η ώρα, Μιχάλη. Θα προτιμούσα να είμασταν σε κανένα κινηματογράφο.
- M:** Να πάμε αύριο να δούμε το Ντούγκλας Φαίρμπανξ στο Σπλέντιντ. Είναι σπουδαίος τύπος ο Ντούγκλας, ελαφρός σα χελιδόνι και δυνατός σαν ιπποπόταμος.
- H:** Θεέ μου, πώς με εκνευρίζουν αυτοί οι θόρυβοι της πόλης.
- M:** Πες μου. Γιατί είσαι ανήσυχη τον τελευταίο καιρό;
- H:** Δεν ξέρω.
- M:** Τι έχεις;
- H:** Έχω σφιγμένη την καρδιά.
- M:** Τι φοβάσαι;
- H:** Εσένα.
- M:** Γιατί, παιδί μου;
- H:** Θα μ' αφήσεις, Μιχάλη. Το ξέρω καλά.
- M:** Δε θα σ' αφήσω, Ηρώ.
- H:** Θα φύγεις. Το αισθάνομαι. Το βλέπω. Φεύγεις ήδη. Ο νους σου είναι μακριά, πολύ μακριά από μένα. Η ψυχή σου γυρεύει κάτι καινούριο.
- M:** Δε θέλω να φύγω, Ηρώ.
- H:** Σε πιστεύω, φίλε μου. Δε θες να φύγεις μα φοβούμαι πως ο άλλος είναι πιο δυνατός από σένα. Θα νικήσει τη θέλησή σου.
- M:** Ηρώ, παιδί μου, το βράδυ κάποτε λες περίεργα πράματα. Ποιος είναι αυτός ο άλλος;
- H:** Ο άλλος εσύ. Ο κρυμμένος άνθρωπος. Είναι κάτι μέσα σου που δεν το ξέρω. Δε μ' αφήνεις να το δω. Το σκεπάζει όσο μπορείς. Μα το αισθάνομαι. Είναι πάντα παρών αυτός ο άγνωστος άνθρωπος. Πάντα ανάμεσά μας.
- M:** Δεν ξέρω.
- H:** Πες μου. Αν μ' αγαπάς, γιατί δε μου τα ομολογείς όλα;
- M:** Υπάρχουν πράματα που δεν τολμά κανείς να ομολογήσει ούτε στον ίδιο τον εαυτό του.
- H:** Μιχάλη, με κάνεις να φοβούμαι.
- M:** Όχι, παιδί μου, δεν πρέπει να φοβάσαι. Σ' αγαπώ με όλη την καρδιά μου. Για σένα θα παλέψω εναντίον όλων. Και εναντίον του εαυτού μου. Και εναντίον του Διαβόλου, αν χρειαστεί.
- H:** Μη, μη λες αυτό το όνομα. Δε θέλω. Ω Μιχάλη, μου κάνεις κακό.
- M:** Δεν πρέπει να ερχόμαστε στην Ακρόπολη το βράδυ. Μας πειράζει στα νεύρα και λέμε πράματα χωρίς νόημα.

Η: Ναι, χωρίς νόημα. Είμαστε ανόητοι κι' οι δυο. Δεν είμαστε;

Μ: Ηρώ, έχεις όμορφα μάτια. Πολύ όμορφα -

(Αχτή του Φαλήρου. Νύχτα με σελήνη. Ο Γεράσιμος παίζει στην κιθάρα ένα οποιονδήποτε παλιό σκοπό, απλό και λυπητερό. Ο Μιλτ., ο Επ., ο Ίων, ο Στρ., καθισμένοι ή ξαπλωμένοι καταγής. Ο Μιχάλης λίγο μακρύτερα, ορθός, ξεχάστηκε κοιτάζοντας προς τη θάλασσα).

Ίων: Νύχτα γεμάτη θάματα, νύχτα σπαρμένη μάγια.

Στρ: Νύχτα γεμάτη πόθους χωρίς σκοπό.

Γ: Τρελλά όνειρα.

Σ: Όνειρα - όνειρα -
(Κιθάρα)

Σ: Πείτε τίποτα, παιδιά. (Ανάβει ένα τσιγάρο). Ρεμβάζετε σαν παρθένες εσωτερικές στις καλόγριες.

Επ: Πού θα είμαστε, παιδιά, σε είκοσι χρόνια;

Στρ: Θα ήθελα μάλλον να ήξερα τι θα είμαστε.

Γεο (κιθάρα πάντοτε): Θα είμαστε μεγάλοι άντρες, φυσικά.

Στρ: Έξη μεγάλοι άντρες σε μια γενεά είναι πολλοί. Μερικοί από μας θα μείνουν στο δρόμο.

Γ: Εγώ έμεινα ήδη.

Στρ: Ίων, φίλε μου. Η ζωή ανήκει στους τολμηρούς.

Γ: Θα μου λείπει η τόλμη, μου λείπει η όρεξη - Βαριούμαι.

Στρ: Εγώ δε βαριούμαι.

Γ: Βλέπεις, Στρατή; Δεν αρκεί η τόλμη ούτε η όρεξη. Χρειάζεται τάλαντο. Εσύ έχεις, εγώ όχι. Είμαι τυχερός που το κατάλαβα νωρίς. Θα αποφύγω τις περιττές προσπάθειες και τις απογοητεύσεις.⁴⁷

Επ: Νομίζω πως όλοι βαριούνται όταν αρχίσουν να σκέπτονται τον παραλογισμό αυτής της ζωής. Για τούτο πρέπει να φροντίζουν από νωρίς να ξεριζώνουν αυτή την ιδέα από το κεφάλι τους.

Γεο (παίζοντας): Αν μπορούν.

Επ: Νομίζω πως όλοι μπορούν, αν θέλουν. Εγώ έπεισα οριστικά τον εαυτό μου πως η ζωή είναι μια σοβαρή υπόθεση.

Ίων: Δεν ξέρω, αγ.(απητέ) μου Επ., αν θα γίνεις μεγάλος άνθρωπος μα είμαι απολύτως βέβαιος πως θα γίνεις σοβαρός άνθρωπος. Σε βλέπω πολύ καλά σε είκοσι χρόνια, ίσως και πολύ νωρίτερα, καθηγητή Πανεπιστημίου, έντιμο, ευσυνείδητο και εργατικό, υπόδειγμα ακαδημαϊκής αρετής.

Στρ: Ο Επ. θα είναι από τους καλύτερους ρωμαϊστές της γενεάς του.

Γεο (σταματά την κιθ.): Ο Επ. γεννήθηκε για τους Πανδέκτες και οι Πανδέκτες γράφτηκαν για τον Επ.

⁴⁷ Είτε ο Θεοτοκάς εδώ έμπλεξε ποιος είναι ποιος στα θεατρικά του πρόσωπα είτε σκόπευε να δείξει τις ανατροπές της ζωής.

- Επ:** Νομίζετε πως αισθάνομαι μια κλίση προς αυτή την επιστήμη; Δε με ξέρετε καλά, όπως κι' εγώ άλλωστε δε σας ξέρω καλά, αν και είμαστε φίλοι από χρόνια. Η επιστήμη αυτή είναι μια αυστηρή πειθαρχία που επιβάλλω εγώ ο ίδιος στον εαυτό μου, είναι ένας πνευματικός ασκητισμός.
- Στο:** Μεγάλα λόγια, φίλε μου, μεγάλα λόγια.
- Επ:** Οι Πανδέκτες σκληραγώγησαν την πνευματική ζωή μου, την έβαλαν σε τάξη στρατιωτική. Κατάργησαν τα τρελλά όνειρα και τις καταθλιπτικές αμφιβολίες. Μου έδωσαν την ικανότητα να κυβερνώ τον εαυτό μου. Και τον κυβερνώ.
- Ί:** Εγώ δε θέλω να κυβερνώ τον εαυτό μου. Το βρίσκω αντιαισθητικό. Νομίζω πως η ομορφιά του εαυτού μου βρίσκεται στην ασυναρτησία του, στην αφάνταστη ποικιλία του, στις άπειρες πιθανότητές του που ανανεώνονται σε κάθε στιγμή και για τούτο ακριβώς δεν πραγματοποιούνται ποτέ.
- Γ:** Υπάρχουν τόσες λογικές και τόσες ομορφιές όσοι υπάρχουν και άνθρωποι στη γη.
- Επ:** Όσον αφορά την όμορφη ακαδ. καριέρα που μου υποσχεθήκατε - ω σας βεβαιώνω πως οι φιλοδοξίες μου δε φτάνουν τόσο μακριά. Δεν αιθάνομαι απαραίτητο να γίνω επιφανής άνθρωπος. Μου αρκεί να εχτελώ όσο μπορώ καλύτερα ένα κοινωνικό λειτούργημα. Τα μεγάλα όπως και τα μικρά είναι εξίσου χρήσιμα στο σύνολο. Αισθάνομαι μέρος ενός συνόλου και για να ικανοποιώ τον εαυτό μου - αρκεί να εξυπηρετώ ευσυνείδητα αυτό το σύνολο στη θέση που θα μου αρέσει. Αν θα είμαι υψηλά ή χαμηλά το ίδιο μου κάνει.

(Υπάρχει και άλλη μια σκηνή).

Μιλτιάδης (στο τηλέφωνο): Εμπρός. Εγώ είμαι. (Ακούει μερικές στιγμές, κατεβάζει το ακουστικό και στρέφεται προς τους άλλους). Πόλεμος! (Κοιτάζονται όλοι. Σιωπή. Ξαναπαίρνει το τηλέφωνο χωρίς την παραμικρή νευρική κίνηση, ψυχρός και ξερός σαν ένα κομμάτι σίδερο, ακούει και μιλά διακεκομμένα με σταθερή φωνή). Εμπρός. Καλά. Καλά. Συγκαλέστε αμέσως το Υπουργικό Συμβούλιο. Ναι. Ετοιμάσετε το διάταγμα της γενικής επιστράτευσης. Ναι. Ναι. Ανακαλούνται όλες οι άδειες. Ο στόλος υπό ατμό. Η Βουλή αύριο στις πέντε το απόγευμα. Καλά. (Κλείνει το τηλέφωνο). Θα μου επιτρέψετε να πηγαίνω.

Ηρώ (προχωρεί προς αυτόν): Μιλτιάδη, σώσε την Ελλάδα.

Μιλτιάδης: Θα κάνω ό,τι μπορώ.

Ηρώ: Μιλτιάδη, σ' εμένα στηρίζονται όλες οι ελπίδες. Είσαι ο άνθρωπος που ενσαρκώνει τα εθνικά ιδανικά. Είσαι ο αρχηγός.

Μιλτιάδης: Θα κάνω το καθήκον μου. (Την κοιτάζει στα μάτια, σφίγγει τα δυο χέρια της κ' ύστερα τα φιλεί). Θα πάγω στη μάχη, Ηρώ, όπως πήγα πάντα με την ανάμνησή σου μέσ' στην ψυχή μου.

Επαμεινώνδας: Μιλτιάδη, τα καθήκοντά μας είναι διαφορετικά. Ίσως χρειαστεί να με τουφεκίσεις.

Μιλτιάδης: Ίσως τα φέρει η τύχη να με τουφεκίσεις εσύ, Επαμεινώνδα.

Επαμεινώνδας (του προτείνει το χέρι): Στο καλό, φίλε μου.

Μιλτιάδης (σφίγγει το χέρι του Επαμεινώνδα): Έχε γεια, φίλε μου. (Στρέφεται προς τους άλλους). Γεια σας, παιδιά.

(Ο Μιλτιάδης φεύγει. Ο Επαμεινώνδας πλησιάζει τον εξώστη και κοιτάζει προς τη θάλασσα. Σιωπή).

Ίων (κοιτάζοντας καταγής): Θα χυθεί αίμα.

(Σιωπή. Χτυπά το τηλέφωνο. Ο Επαμεινώνδας τρέχει και το αρπάζει).

Επαμεινώνδας (στη τηλέφωνο): Ναι, εγώ είμαι. Ναι, έμαθα τα νέα πριν από λίγα λεπτά. Όχι, όχι, με κανέναν τρόπο. Έρχομαι αμέσως. Καλά. Θα είναι εκεί σε μισή ώρα αν δε με σκοτώσουν στο δρόμο. (Κλείνει το τηλέφωνο). Πρέπει να φύγω, φίλοι μου.

Ηρώ: Η ειμαρμένη των εθνών είναι τρομερή και μυστηριώδης όπως και η ειμαρμένη των ανθρώπων.

(Σημειώσεις του συγγραφέα ενδιαμέσως)

Ανάμεσα σ' αυτούς τους άντρες μια γυναίκα, το κίνητρό τους, η αιώνια Ηρώ, παντοδύναμη και ασυνείδητη, μαγνητίζει τις ψυχές, κυβερνά από μακριά τις σκέψεις, τις θελήσεις, τις ζωές.

Ο έρωτας

Ο έρωτας

Όταν είσαι μικρό αγόρι οι γυναίκες μοιάζουν όντα υπέργεια και άυλα, ασύλληπτα ποιήματα, που πλανιούνται μέσα στην ατμόσφαιρα και δίνουν στο κάθε τι, στη μέρα, στη νύχτα, στον ουρανό, στη θάλασσα, στην σιωπή, στους θορύβους, έναν τόνο μαγείας.

Την αισθάνεσαι από μακριά, τη λατρεύεις τυφλά και την τρέμεις.

Κατόπι ξαφνικά σπάνει το γυαλί.

Συνειδητοποιείς την ανάγκη της ηδονής.

Ανακαλύπτεις το μέγεθος των αισθήσεων, την ορμή των θερμών σωμάτων, το σπαρτάρισμα των γυναικών όταν δίνονται.

Περνάς βίαια από τον κόσμο της φαντασμαγορίας στη manía της κατάκτησης.

Η ηδονή είναι μια εποποιία, είναι αγώνας σώμα με σώμα με τη ζωή, μια συγχώνευση με τη φύση, με το θείο, με το δαίμονα.

Τι μένει;

Λαχτάρα της ομορφιάς

Υπέροχη αλήθεια

ΕΥΑ (χειρόγραφο 2)
 Δραματικός διάλογος

- Πρώτο μέρος.** Σκηνή Ι Η βίλλα του Μ.
 Σκηνή ΙΙ »
- Δεύτερο μέρος.** Σκηνή ΙΙΙ Η ακτή του Φ.(αλήρου)
 Σκηνή ΙV Τα τείχη (μάλλον της Ακρόπολης)
- Τρίτο μέρος.** Σκηνή V Η βίλλα
- Πρώτο μέρος** Γυρισμός
- Δεύτερο μέρος** Περρασμένα
- Τρίτο μέρος** Ξεκίνημα

Στρατής: Ναι, βέβαια, δεν μπορώ να ζήσω μακριά από τον κόσμο των βιβλίων, μα αυτό είναι άλλος λογαριασμός. Δεν έχει τίποτα να πάρει ή να δώσει με την εσωτερική μου ζωή. Είναι μια φυσική ανάγκη. Εγώ την ικανοποιώ αυτή την ανάγκη μέσ' στην όμορφη ακαταστασία ενός εκδοτικού οίκου. Οι περισσότεροι από τους αποτυχημένους συγγραφείς ανακουφίζονται γράφοντας άρθρα στις εφημερίδες και τα περιοδικά και κρίνοντας τα έργα των άλλων. Είναι κι' αυτό μια λύση βέβαια, μα δεν πηγαίνει στην ιδιοσυγκρασία μου. Οι άνθρωποι που γράφουν τα κριτικά άρθρα δεν καταλαβαίνουν, όπως εγώ, την αξία και την ομορφιά της ιδιότητας του ρατέ. Νομίζουν πως έχασαν κάτι επειδή δεν πραγματοποίησαν τα όνειρά τους και υποφέρουν για τούτο σ' όλη τη ζωή τους. Θαρρείς και πλημμυρίζει η χολή τα σωθικά τους, κατακλύζει ολόκληρη την ύπαρξή τους, χύνεται από πάνω τους παντού όπου και αν σταθούν. Η παρουσία τους αναδίνει μια ατιμόσφαιρα πίκρας, μνησικακίας και φθόνου, αποπνιχτική, σαν ασφυξιογόνων αερίων. Οι λέξεις τους και οι πράξεις τους βγαίνουν από μέσα τους κίτρινες κι' ανατριχιαστικές, σαν την κοπριά των ζώων. Η μόνη παρηγοριά των ψυχών τους είναι να κυνηγούν τους ανθρώπους που γράφουν τα έργα, και να τους δημιουργούν λογιώ-λογιώ ζητήματα, ανιαρά και εκνευριστικά. Τους πετροβολούν από πίσω, τους τσιμπούν με καρφίτσες φαρμακωμένες, τους τραβούν τις τρίχες, τους γαργαλούν το λαϊμό, χύνουν κρύο νερό στη μύτη τους την ώρα που κοιμούνται, τους κουτσομπολεύουν σ' όλη τη γειτονιά και βγάζουν τα άπλυτά τους στη μέση να τα δει ο κόσμος, να καταλάβει τι είδος υποκείμενα είναι αυτοί που γράφουν τα έργα, δεν τους αφήνουν να κάνουν ούτε ένα βήμα χωρίς να τους σχολιάσουν να τους κατηγορήσουν και να τους καταδικάσουν στο όνομα της αιώνια Τέχνης. Παντού γύρω τους δημιουργούν ανησυχίες, καχυποψίες, αντιζηλίες, κακοκρυμμένα μίση, εξογκώνουν τα ελαττώματά τους και τα κάνουν τεράστια, γελοιοποιούν τις λόξεις τους, τους σκεπάζουν με σύννεφα συκοφαντίας, παρερμηνεύοντας εξηγημένες παρεξηγήσεις, τους ξεψαχνίζουν από όλες τις μεριές, τους γιουχαΐζουν σε όλους τους τόνους, δεν τους επιτρέπουν τους κακομοίρηδες να πάρουν ανάσα.

Ιανουάριος 1930

Η ΒΙΑ (χειρόγραφο 1)
ΔΡΑΜΑ

Πρώτη πράξη.

Εικόνα I: Το γραφείο της Εκτελεστικής Επιτροπής του Επαναστατικού Κόμματος.

Εικόνα II: Την ίδια μέρα στο παλάτι του Προέδρου της Δημοκρατίας.

Δεύτερη πράξη.

Εικόνα III: Βράδυ, μια εβδομάδα αργότερα. Το σπίτι του Κωστή Σκινά.

Εικόνα IV: Την επομένη, το πολιτικό γραφείο του Πρωθυπουργού.

Τρίτη πράξη.

Εικόνα V: Νύχτα, ένας δρόμος λαϊκής συνοικίας.

Εικόνα VI: Την επομένη, το πολιτικό γραφείο του Πρωθυπουργού.

Εικόνα VII: Το πολ. γρ. του Πρωθυπουργού λίγες ώρες αργότερα.

Πρόσωπα.

Κωστής Σκινάς, αρχηγός του Επαναστατικού Κόμματος, κατόπιν πρωθυπουργός.

Ειρήνη, γυναίκα του.

Ο καθηγητής Κομνηνός, πρόεδρος της δημοκρατίας.

Ο κόμης Μενξεβίνος, διευθυντής του πολιτικού γραφείου του Πρωθυπουργού.

Αμίλλας

Πύρρος μέλη της Εκτελεστικής Επιτροπής του Επαναστατικού Κόμματος

Πρώτος εργάτης

Δεύτερος εργάτης

Ένας γραμματικός,

Ένας αξιωματικός της προεδρικής φρουράς,

Ο στρατηγός διοικητής του Α' Σώματος Στρατού,

Ο στρατηγός φρούραρχος της πρωτεύουσας.

Η σκηνή στην εποχή μας, στην πρωτεύουσα μιας Ευρωπαϊκής Δημοκρατίας.

ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ

Εικόνα I

Το κεντρικό γραφείο του Επαναστατικού Κόμματος. Ένα μεγάλο δωμάτιο ακατάστατο. Γραφεία, τραπέζια, καρέκλες, βιβλιοθήκες, ντουλάπες. Πολλά χαρτιά παντού. Εφημερίδες πεταμένες καταγής. Μια μεγάλη εικόνα του Λένιν, στολισμένη με φαρδιές κόκκινες ταινίες. Απάνω από την κύρια είσοδο μια μεγάλη επιγραφή με κόκκινα γράμματα: ΜΕ ΟΛΑ ΤΑ ΜΕΣΑ.-

Ο σύντροφος Αμίλλας, ορθός, υπαγορεύει μια προκήρυξη σ' ένα γραμματικό. Δύο μεσόκοποι άνθρωποι, με ύφος μορφωμένων εργατών, παρακολουθούν. Ο Αμίλλας είναι ένας νέος, απλά ντυμένος, με μορφή φανατισμένη και σκληρή.

Αμίλκας (*υπαγορεύει*): Ήρθε η ώρα να ξεχωριστούν οι κάλπικοι από τους αληθινούς, ήρθε η ώρα της βίας. Δεν υπήρξε ποτέ και είναι ζήτημα αν θα υπάρξει ξανά στις μέρες μας μια κατάσταση τόσο πρόσφορη για ένα προλεταριακό κίνημα. Το Κόμμα είναι πιο δυνατό από πάντα (sic). Είναι σ' αυτή τη χώρα το μόνο πειθαρχημένο και οργανωμένο Κόμμα.

Ένας εργάτης: Πειθαρχημένο στρατιωτικά.

Αμίλκας: Πειθαρχημένο στρατιωτικά.

Ο Γραμματικός: Η φράση δεν είναι καλή.

Αμίλκας: Είναι σ' αυτή τη χώρα το μόνο Κόμμα με αληθινή οργάνωση και στρατιωτική πειθαρχία.

Δεύτερος εργάτης: Καλά.

Πρώτος εργάτης: Η λέξη πειθαρχία αντηχεί καλά σε μια προκήρυξη. Δίνει αυτοπεποίθηση στο πλήθος.

Δεύτερος εργάτης: Πια να προχωρήσει το πλήθος πρέπει να νιώθει μέσα του συνοχή και απάνω του μια δύναμη που διατάζει.

Αμίλκας (*συνεχίζει*): Είναι το μόνο Κόμμα που έχει θετικούς σκοπούς και ξέρει να τους επιδιώκει.

Γραμματικός (*στον Αμίλκα*): Δε νομίζεις, σύντροφε, πως η προκήρυξη είναι ψυχρή;

Δεύτερος εργάτης: Καλή είναι. Δεν είναι ώρα για φουσκωμένα λόγια μα για έργα.

Πρώτος εργάτης: Μονάχα μια λέξη χρειάζεται να λέμε στο πλήθος: πειθαρχία! Ενθουσιασμός υπάρχει άφθονος, περισσεύει.

Αμίλκας: Οι σύντροφοι έχουν δίκιο. Συνεχίζω. - Καμιά Κυβέρνηση δεν μπόρεσε να μας αντισταθεί. Όλες τις ρίξαμε και τις τσαλαπατήσαμε. Ένα μήνα τώρα βαστά η κυβερνητική κρίση και το τέλος της δε φαίνεται κοντά. Τα κοινοβουλευτικά κόμματα δεν τολμούν να αναλάβουν την εξουσία και να αντιμετωπίσουν την κατάσταση. Όλα τους αγωνίζονται να ξεγλιστρήσουν, να λιποταχτήσουν, να απαλλαγούν από το βάρος των ευθυνών. Το κράτος βρίσκεται σε διάλυση. Ο στρατός δεν υπακούει, οι νόμοι δεν ισχύουν. -

Γραμματικός: Ωραία αυτά. Πολύ διεγερτικά. Εμπνέουν περιφρόνηση για τον εχθρό.

Αμίλκας (*συνεχίζει*): Σύντροφοι, μπροστά στα μάτια μας το άδικο κράτος πεθαίνει το φυσικό θάνατό του. Ήρθε η ώρα του δικού μας κράτους. Το Κόμμα είναι έτοιμο για τον τελειωτικό αγώνα.

Δεύτερος εργάτης: Βάλε κάτι και για θυσίες, σύντροφε Αμίλκα. Το πλήθος αγαπά να του ζητούν πειθαρχία και θυσίες.

Γραμματικός: Νομίζω πως δεν είναι κατάλληλη η στιγμή να μιλήσουμε για θυσίες. Πρέπει να δίνουμε περισσότερα από όσα ζητούμε.

Δεύτερος εργάτης: Όχι! Ψέματα! Πρέπει να ζητούμε περισσότερα από όσα δίνουμε. Αλλιώς το πλήθος μας περιφρονεί.

Πρώτος εργάτης: Ο σύντροφος μιλά σωστά. Εγώ έζησα όλη τη ζωή μου μέσ' στην προπαγάνδα και ξέρω. Το πλήθος περιφρονεί τους παρλαδόρους που προσφέρουν τον παράδεισο και δεν ζητούν τίποτα εξόν από την ψήφο. Το

πλήθος θέλει να του λες: για να πας μπροστά θα κοπιάσεις, θα υποφέρεις, θα θυσιάσεις πολλά. -

Δεύτερος εργάτης: Και θα υπακούεις.

Πρώτος εργάτης: Ναι, γράψε θυσίες.

Αμίλλκας: Θυσίες! *(σκέπτεται λίγο και συνεχίζει)*. Κ' εσείς σύντροφοι, μαζί με το Κόμμα σας, να είστε έτοιμοι για όλα. Θα χρειαστούν θυσίες. -

Πρώτος εργάτης: Μεγάλες θυσίες.

Αμίλλκας: Θα χρειαστούν οι μεγαλύτερες θυσίες.

Δεύτερος εργάτης *(στο στενογράφο)*: Γράφε. - Θα χρειαστεί να δώσετε στον αγώνα όλες τις δυνάμεις σας, όλη τη θέλησή σας, και ίσως και τη ζωή σας.

Πρώτος εργάτης: Καλά.

Αμίλλκας *(συνεχίζει)*: Το Επαναστατικό Κόμμα κηρύττει τη γενική επιστράτευση όλων των επαναστατικών δυνάμεων της χώρας. Συγκεντρωθείτε και περιμένετε διαταγές. Πειθαρχείτε.

Γραμματικός: Το πειθαρχείτε με κεφαλαία και θαυμαστικό;

Πρώτος εργάτης: Αυτή να είναι η τελευταία λέξη.

Αμίλλκας: Ναι, δεν χρειάζεται άλλο τίποτα.

Γραμματικός: Πόσες χιλιάδες αντίτυπα;

Αμίλλκας: Όσο το δυνατό περισσότερα.

(Διαγραμμένο: Στην πόρτα συναντιέται με τον Κωστή Σκινά και κάνει τόπο για να τον αφήσει να περάσει). Ο Κωστής Σκινάς, αρχηγός του Επαναστατικού Κόμματος, μπαίνει με βήμα ταχύ και σίγουρο. Είναι ένας άνθρωπος περίπου τριανταπέντε χρονών, πολύ απλά και σοβαρά ντυμένος, με αέρα αρχηγού. Μορφή σφιγμένη, σκυθρωπή, δυνατή, που δε χαμογελά ποτέ. Μιλά ψύχραμα, φιλικά, χωρίς στόμφο και περιττές χειρονομίες. Δίνει την εντύπωση μιας μεγάλης αυτοπειθαρχίας. Είναι φανερό ότι ασκεί μια μεγάλη επιβολή στους τριγυρινούς του.

Σκινάς: Καλημέρα. *(Χαιρετά τον Αμίλλκα και τους εργάτες με χειραψίες)*.

Αμίλλκας: Τι νέα;

Σκινάς: Χειρότερα από χτες. Δηλαδή καλύτερα. Το πρώτο πεζικό αρνήθηκε να πάει στα γυμνάσια.

Πρώτος εργάτης: Αυτό είναι στάση!

Σκινάς: Όχι ακόμα. Δεν υπάρχει στάση αν δε χυθεί αίμα.

Αμίλλκας: Πρέπει με κάθε τρόπο να χυθεί αίμα. Ένα μήνα βαστά αυτή η αναρχία χωρίς ούτε μια σοβαρή συμπλοκή.

Δεύτερος εργάτης: Το πλήθος περιμένει διαταγές.

Σκινάς: Πρέπει το πρώτο χτύπημα να είναι και το τελευταίο. Πρέπει να τελειώσουν όλα σε λίγες ώρες πριν προφτάσει ο εχθρός να το καταλάβει. Σήμερα είναι ακόμα νωρίς. Πρέπει να καλλιεργηθεί ο στρατός περισσότερο.

Αμίλλκας: Μα ως τότε, Κωστή, αυτή η αδρανής πειθαρχία;

Σκινάς: Δυο μέρες ακόμη. Τη νύχτα του Σαββάτου προς Κυριακή δίνω το σύνθημα. Θα είναι μια κόκκινη Κυριακή.

(Σιωπή λίγες στιγμές).

Πρώτος εργάτης: Η κόκκινη μέρα πλησιάζει.

Δεύτερος εργάτης: Κι άλλα απ' έξω θα ακολουθήσουν.

Πρώτος εργάτης: Το πλήθος έχει εμπιστοσύνη στον αρχηγό του.

Αμίλλας: Παραπάνω από εμπιστοσύνη, λατρεία!

Δεύτερος εργάτης: Τυφλή λατρεία, σύντροφε Σκινά. Θα σ' ακολουθήσουν σαν ένα κοπάδι πρόβατα.

Αμίλλας: Σαν ένα κοπάδι λύκοι.

Δεύτερος εργάτης: Θα πάνε όπου τους οδηγήσεις, στη δυστυχία, στον πόλεμο, στο θάνατο.

Σκινάς: Και στη νίκη.

(Μπαίνει βιαστικά ο σύντροφος Πύρρος, σαραντάρης, τύπος μικροαστού διανοούμενου, μάλλον χοντρός και αιματώδης, ορμητικός, φωνακλάς).

Πύρρος: Μάθατε τα νέα; Τα μεγάλα νέα;

Σκινάς (ξερά): Μάθατε για το στρατό;

Σκινάς: Ναι.

Πύρρος: Ο στρατός βαδίζει μαζί μας. Οι φαντάροι αρνούνται να υπακούσουν στους αξιωματικούς. Θα κάνουν ό,τι πούμε εμείς.

Σκινάς: Δηλαδή το πρώτο πεζικό σύνταγμα αρνήθηκε να πάει στα γυμνάσια σήμερα το πρωί και έμεινε στους στρατώνες.

Πύρρος: Α! Αυτό είναι όλο;

Σκινάς: Προς το παρόν.

Πύρρος: Τα άλλα συντάγματα;

Αμίλλας: Καλλιεργούνται.

Πύρρος: Α!

(Μπαίνει ο γραμματικός που ανησυχεί)

Γραμματικός: Ο βαρώνος Μενζεβίνος.

Σκινάς: Ο βαρώνος Μενζεβίνος;

Πύρρος: Ποιος είναι αυτός ο Μενζεβίνος;

Γραμματικός (χαμηλότερα): Ο βαρώνος Μενζεβίνος είναι διευθυντής του Πολιτικού Γραφείου. Πρώην διευθυντής του Υπουργείου των Εσωτερικών, πρέσβης, διοικητής-

Πύρρος: Α! Το θυμόμαι το παλιοτόμαρο, το σκυλλί, το όρνιο-

Πρώτος εργάτης: Τι γυρεύει εδώ μέσα αυτός;

Αμίλλας: Αυτός είναι πάντα εκεί που δεν τον περιμένει κανείς.

Γραμματικός (χαμηλά): Είναι ο άνθρωπος των παρασκηνίων, l'emminence grise όπως λένε γαλλικά. Βρίσκεται μέσα σ' όλες τις απόκρυφες μανούβρες.

Σκινάς: Είναι ο άνθρωπος που έφτιαχνε ως τώρα τις κυβερνήσεις χωρίς ποτέ να συμμετέχει σ' αυτές.

Πύρρος: Θα τον πετάξουμε έξω με τις κλωτσιές. Εμείς δεν είμαστε απόκρυφοι. Εμείς είμαστε πολεμιστές.

Αμίλλκας: Δε θα τον πετάξουμε έξω. Τουναντίο θα τον ακούσουμε με τη μεγαλύτερη προσοχή. Θα έχει κάτι το πολύ ενδιαφέρον να μας πει.

Σκινάς: Θα τον δεχτούμε.

Γραμματικός (στο Σκινά): Ο βαρώνος λέει πως θέλει να σου μιλήσει ιδιαίτερα.

Σκινάς: Α!

Αμίλλκας: Τότε εμείς φεύγουμε.

Σκινάς: Δε θα τον κρατήσω πολύ.

Πύρρος: Πάμε δίπλα.

Σκινάς: Στο μεταξύ φροντίστε για την αποστολή εφημερίδων στα συντάγματα.

Αμίλλκας: Καλά.

Σκινάς: Οι επιτροπές σε επιφυλακή.

Αμίλλκας: Φυσικά.

Σκινάς: Δύο ή τρεις από σας θα κάνουν καλά να έρθουν σε προσωπική επαφή με τους στρατιωτικούς πυρήνες.

Πρώτος εργάτης: Θα προσπαθήσουμε.

(Φεύγουν από μια διπλανή πόρτα. Ο Κωστής Σκινάς βηματίζει μερικές στιγμές. Ο Γραμματικός εισάγει το βαρόνο Μενζεβίνο από την κυρία είσοδο. Ο βαρόνος είναι ένας στενόμακρος κύριος, μαυροφορεμένος και κοιμψός, εξηντάρης περίπου, ξουρισμένος, με την εξεζητημένη και κρύα λεπτότητα του διπλωματικού σώματος και με κάποιο ύφος αρπαχτικό και ύπουλο, που κρατά συγχρόνως από τον γύπα κι από τον ποντικό).

Μενζεβίνος: Κύριε πρόεδρε, έχω την τιμή -

Σκινάς: Δεν είμαι πρόεδρος.

Μενζεβίνος: Συγγνώμη κύριε. Συνήθως στην κοινοβουλευτική γλώσσα αυτής της χώρας οι αρχηγοί των κομμάτων προσφωνούνται με τον τίτλο του προέδρου.

Σκινάς: Συνήθως δεν περνούμε για κοινοβουλευτικοί.

Μενζεβίνος: Συγγνώμη. Νομίζω πως ένα κόμμα που κατέχει ενενήντα τρεις - ή μάλλον ενενήντα τέσσερεις έδρες στη Βουλή, όσο και αν αρνείται στη θεωρία, - ή στην πράξη έστω - τον κοινοβουλευτισμό, δεν μπορεί να αρνηθεί πως εμφανίζει - εξωτερικά τουλάχιστο - κάποια κοινοβουλευτικότητα, που συνεπάγεται φυσικά την τήρηση ωρισμένων κοινοβουλευτικών τύπων - εντελώς άκακων φυσικά και ανώδυνων.

Σκινάς: Φοβούμαι, κύριε, ότι συζητήσεις για τον κοινοβουλευτικό ή αντικοινοβουλευτικό χαρακτήρα του κόμματός μας είναι παράκαιρες σήμερα. Όσο για την αρχηγία του κόμματος, σας πληροφορώ ότι ενασκειται από μια εκτελεστική επιτροπή της οποίας είμαι ένα απλό μέλος. Αν ήρθατε εδώ για να προβήτε σε ανακοινώσεις προς το Κόμμα θα αναλάβω να μεταβιβάσω τα λόγια σας στην Επιτροπή.

Μενζεβίνος: Συγγνώμη, κύριε, επιθυμώ να μιλήσω σε εσάς προσωπικά.

Σκινάς: Τελειώστετε γρήγορα, κύριε. Δε διαθέτω πολύ καιρό. Υποθέτω άλλωστε πως οι ώρες σας είναι πολύτιμες όπως και οι δικές μου.

Μενζεβίνος: Αναμφισβητήτως. Ιδού, κύριε, με δυο λόγια, περί τίνος πρόκειται. Σας εκθέτω την κατάσταση με το συντομώτερο τρόπο. Πρόκειται να βρεθεί ως απόψε, ή το πολύ ως αύριο το πρωί μια δυνατή κυβέρνηση. Γιατί αν δε βρεθεί, το Κράτος αυτό καταρρέει και είναι ζήτημα αν θα αναφέρεται στο εξής στο χάριτη της Ευρώπης.

Σκινάς: Λοιπόν το μόνο που σας μένει είναι να κάνετε μια δυνατή Κυβέρνηση. Τι περιμένετε;

Μενζεβίνος: Δε θα την κάνουμε εμείς, κύριε, για τον απλό λόγο ότι δεν είμαστε ικανοί. Το αποδείξαμε νομίζω και δεν θα το αμφισβητήσετε εσείς που μας βοηθήσατε με όλες τις δυνάμεις σας να καταλήξουμε σ' αυτήν τη μετριόφρονα (;), όμως άξια της ανικανότητάς μας. Μονάχα ένας άνθρωπος υπολείπεται (sic) σ' αυτή τη χώρα, ικανός να κυβερνήσει. Κι ο άνθρωπος αυτός δεν είναι ανάμεσά μας.

Σκινάς: Σας ζήτησα να είστε σύντομος. Τι γυρεύετε από μένα;

Μενζεβίνος: Με ρωτήσατε πριν τι περιμένουμε για να κάνουμε μια δυνατή Κυβέρνηση. Περιμένουμε εσάς - κύριε πρόεδρε.

Σκινάς: Τι θέλετε να πείτε;

Μενζεβίνος: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου έδωσε την εντολή να σας ανακοινώσω ότι σας αναθέτει την Κυβέρνηση και σας παρακαλεί να του υποβάλετε, αν είναι δυνατό ως το βράδυ, τον κατάλογο των υπουργών.

Σκινάς: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου ζητά να αρνηθώ το Κόμμα μου και τις πεποιθήσεις μου και να συνθηκολογήσω μ' αυτό το Κράτος που πολεμώ;

Μενζεβίνος: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας σας παραχωρεί την εξουσία χωρίς όρους.

(Σιωπή λίγες στιγμές. Ο Μενζεβίνος ακίνητος. Ο Σκινάς βηματίζει).

Σκινάς: Έχετε να προσθέσετε τίποτα;

Μενζεβίνος: Όχι.

Σκινάς: Δεν έχω το δικαίωμα να πάρω αποφάσεις μόνος μου. Θα συγκαλέσω την Επιτροπή.

Μενζεβίνος: Θα έχουμε γρήγορα μια απάντησή σας;

Σκινάς: Σε μια ώρα.

Μενζεβίνος: Χαίρετε - κύριε πρόεδρε.

(Ο Μενζεβίνος φεύγει. Ο Σκινάς βηματίζει λίγες στιγμές. Κατόπι ανοίγει τη διπλανή πόρτα από την οποία βγήκαν προηγουμένως οι άλλοι).

Σκηνός: Αμίλκα!

Αμίλκας (μπαίνει μοναχός του και κλείνει την πόρτα): Λοιπόν;

Σκινάς: Μας παραχωρούν την εξουσία χωρίς όρους.

Αμίλκας: Α!

(Σιωπή λίγες στιγμές)

Αμίλκας: Δέχτηκες;

Σκινάς: Είπα ότι θα υποβάλω την πρόταση στην Επιτροπή μα η Επιτροπή κάνει πάντα ό,τι αποφασίζουμε εμείς οι δυο.

Αμίλλκας: Βέβαια.

Σκινάς: Ποια είναι η γνώμη σου;

Αμίλλκας: Δεν ξέρω ακόμη. Δεν το περίμενα.

Σκινάς: Όλα συμβαίνουν στην περιοχή της πολιτικής.

Αμίλλκας: Τα πιο περίεργα πράγματα.

Σκινάς: Τα πιο αφάνταστα, τα πιο αδύνατα.

Αμίλλκας (μ' ένα λυπημένο χαμόγελο): Κάποτε εκείνα που έμοιαζαν τα πιο αδύνατα φαίνονται εκ των υστέρων τα πιο φυσικά.

Σκινάς: Ναι.

Αμίλλκας: Τι σου είπε αυτό το φίδι;

Σκινάς: Μου είπε πως ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου αναθέτει τον σχηματισμό της νέας Κυβέρνησης γιατί μονάχα εγώ είμαι ικανός να κυβερνήσω. Βλέπεις θέλουν μια κυβέρνηση με κάθε θυσία. Οποιαδήποτε κυβέρνηση. Φαίνεται πως οι εξωτερικοί κίνδυνοι είναι πολύ σοβαροί. Ο πρόεδρος παρακαλεί να του υποβάλω ως το βράδυ τον κατάλογο των υπουργών.

Αμίλλκας: Δεν υποψιάζεσαι μια παγίδα;

Σκινάς: Ασφαλώς όχι. Αν θέλουν να με συλλάβουν ή να με σκοτώσουν δεν είναι ανάγκη να με παρασύρουν στο Παλάτι. Μπορούν να το κάνουν εδώ μέσα. Αυτό το γραφείο είναι ορθάνοιχτο. Όποιος θέλει μπαίνει, όποιος θέλει βγαίνει. Και στο σπίτι μου μήπως με φυλάει κανείς; Και στο δρόμο; Πηγαίνω παντού και δε με ενοχλεί κανείς. Δεν τολμούν. Ξέρουν καλά πως έχω μαζί μου μια φανατισμένη μάζα έτοιμη για όλα. Αν με αγγίσουν θα αιματοκυλίσουν τον τόπο την ίδια μέρα. Κι αυτό το αιματοκύλισμα το τρέμουν και θέλουν να το αποφύγουν με κάθε θυσία.

Αμίλλκας: Κανείς δεν μπορεί να ξέρει τι θα βγει από ένα αιματοκύλισμα. Η πλέρια αναρχία; Η διχτατορία του προλεταριάτου; Η επέμβαση των ξένων στρατών; Η διάλυση του Κράτους; Ή η διάδοση της Επανάστασης έξω από τα σύνορα, σ' όλη την Ευρώπη;

Σκινάς: Όταν ξεσπάσει η Επανάσταση κανείς δεν μπορεί να προβλέψει πού θα σταματήσει.

(Σιωπή).

Αμίλλκας: Κωστή, σε τέτοιες στιγμές που το παν εξαρτάται από την έμπνευση ενός ανθρώπου, ο άνθρωπος αυτός πρέπει να ακολουθεί την προσωπική του ορμή και χωρίς να δειλιά και να αμφιταλαντεύεται - Πού σε οδηγεί η ορμή σου;

Σκινάς: Η ορμή μου με οδηγεί στην εξουσία - με όλα τα μέσα.

Αμίλλκας: Ναι, μα αυτή τη στιγμή έχεις να διαλέξεις ανάμεσα σε δύο μέσα πολύ διαφορετικά. Και πρέπει να διαλέξεις προτού περάσει αυτή η στιγμή.

(Σιωπή. Ο Σκινάς βηματίζει κοιτάζοντας καταγής. Κατόπι σηκώνει το κεφάλι με ύφος αποφασισμένο).

Σκινιάς: Δεν ξέρω πού θα με πήγαινε η προσωπική ορμή μου αν την ακολουθούσα τυφλά. Μα νομίζω πως απέναντι του Κόμματος και απέναντι αυτού του λαού που πιστεύει σ' εμένα και είναι έτοιμος να εκτελέσει κάθε διαταγή που θα δώσω, δεν έχω το δικαίωμα να προκαλέσω ένα αιματοκύλισμα άδικο και παράλογο. Ο σκοπός μου είναι η κατάκτηση του Κράτους. Κ' είμαστε έτοιμοι να το κατακτήσουμε με τα όπλα. Αλλά ιδού ότι το Κράτος παραδίνεται χωρίς όρους πριν τη μάχη. Γιατί να μεταχειριστούμε βία αφού ο εχθρός λιποταχτεί;

Αμίλλας: Ομολογουμένως αυτή η λογική μοιάζει πολύ στέρεη.

(Ο Κ.Σ. βηματίζει σιωπηλά)

Σκινιάς (απότομα): Αμίλλα!

Αμίλλας: Τι θες σύντροφε;

Σκινιάς: Είσαι υπουργός των Εσωτερικών.

Αμίλλας: Υπουργός των Εσωτερικών εγώ;

Σκινιάς: Ναι. (Σκέπτεται και μιλά διακεκομμένα). Κρατώ για τον εαυτό μου τα υπουργεία των Στρατιωτικών και των Ναυτικών. Ο Βλαδίμηρος των Οικονομικών. Ο Πιτάκης (; Δεν έχει τόνο) των Εξωτερικών. Ο Σέργιος της Δικαιοσύνης. Ο Πύρρος στην Εθνική Οικονομία. Ο καθηγητής Ακύλας στην Παιδεία. Η συντρόφισσα Μέλπω στην Υγιεινή. Μένουν ανοιχτά Γεωργία, Δημόσια έργα, Συγκοινωνία. Και το υπουργείο της Εργασίας που πρέπει να ιδρυθεί αμέσως -

Αμίλλας: Άκουσε, σύντροφε. Σκέπτομαι κάτι.

Σκινιάς: Τι;

Αμίλλας (θερμός): Κωστή, πιστεύω σ' εσένα, πιστεύω πολύ. Εσύ με μεγάλωσες, με σπούδασες, μου έδωσες τις πεποιθήσεις μου και το σκοπό της ζωής μου. Υπήρξες και είσαι πάντα δάσκαλος κ' ένας αδελφός.

Σκινιάς: Καλά, Αμίλλα.

Αμίλλας: Πιστεύω σ' εσένα, Κωστή. Δεν θέλω να νομίσεις ούτε μια στιγμή -

Σκινιάς: Καλά, φίλε μου, καλά - Δε θα νομίσω.

Αμίλλας: Εσύ πιστεύεις σ' εμένα;

Σκινιάς: Ναι, σύντροφε.

Αμίλλας: Συχώρεσέ με, Κωστή - Δε θέλω να γίνω υπουργός.

(Σιωπή λίγες στιγμές)

Σκινιάς: Γιατί, Αμίλλα;

Αμίλλας: Θα είμαι πάντα στο πλευρό σου. Θα κάνω για σένα ό,τι μπορώ. Θα τα θυσιάσω όλα για σένα, αν χρειαστεί. Ακόμη και τη ζωή μου.

Σκινιάς (τον πιάνει τον ώμο και τον κοιτάζει μέσ' στα μάτια): Γιατί, Αμίλλα, δεν δέχεσαι να γίνεις υπουργός;

Αμίλλας: Δεν ξέρω καλά - Είναι κάτι που μ' εμποδίζει.

Σκινιάς: Δε φοβάσαι, Αμίλλα;

Αμίλλας (τινάσσεται): Δε φοβήθηκα ποτέ μου τίποτα. Δεν ξέρω.

Σκινάς: Τι φοβάσαι, Αμίλλα;

Αμίλλας: Δεν ξέρω - Ίσως - Δεν ξέρω πώς αισθάνεται κανείς όταν είναι στην Κυβέρνηση - Δημιουργούνται νέοι δεσμοί, νέες υποχρεώσεις, συμφέροντα - Μια διαφορετική άποψη των πραγμάτων - *(Με τραχύτητα)*. Νομίζω πως φοβάμαι τον εαυτό μου.

Ο Κ.Σ. απομακρύνεται μερικά βήματα).

Σκινάς: Δε φοβάσαι εμένα, Αμίλλα;

Αμίλλας: Όχι, Κωστή. Πιστεύω σ' εσένα περισσότερο από όσο πιστεύω στον εαυτό μου.

Σκινάς: Θα είσαι πάντα μαζί μου;

Αμίλλας: Ναι - Πάντα - Σου είπα: θα τα θυσιάζα όλα για σένα.

Σκινάς: Όλα;

Αμίλλας (με δύναμη): Ναι, όλα. *(Συγκρατείται και συνεχίζει διστακτικός)*. Όλα, εξόν από ένα πράγμα.

Σκινάς: Ποιο είναι αυτό το πράγμα;

Αμίλλας: Η Ιδέα.

(Ο Κωστής Σκινάς βηματίζει σωπηλός. Κατόπι κοιτάζει το ρολόι του).

Σκινάς: Είναι ήδη αργά. Πρέπει να συγκληθεί αμέσως η Επιτροπή για να λάβουμε οριστικές αποφάσεις.

(Αυλαία)

Εικόνα II

Την ίδια μέρα, στο παλάτι του προέδρου της Δημοκρατίας. Το γραφείο του προέδρου. Μεγάλο δωμάτιο, με αυστηρή και επιβλητική πολυτέλεια. Ο βαρώνος Μενζεβίνος κ' ένας υψηλός αξιωματικός της προεδρικής φρουράς με μεγάλη στολή, σπαθί, λοφίο, παράσημα, άσπρα γάντια.

Αξιωματικός: Δε σας ανησυχεί όλη αυτή η υπόθεση, κύριε βάρωνε;

Μενζεβίνος: Όχι - εφόσον γρηγορούν οι φύλακες.

Αξιωματικός: Θα προσφέρετε σ' αυτόν τον άνθρωπο την εξουσία, έτσι, με κλειστά τα μάτια;

Μενζεβίνος: Τα μάτια μου είναι πάντα άγρυπνα και κοιτάζουν καλύτερα μέσ' στα θολά νερά.

Αξιωματικός: Κι' αν στρέψει την εξουσία εναντίον μας;

Μενζεβίνος: Δε θα τη στρέψει εναντίον μας αφού εμείς του τη δίνουμε και δεν έχουμε όρεξη να του την πάρουμε πίσω - τουλάχιστο προς το παρόν.

Αξιωματικός: Μα εμείς είμαστε οι εχθροί του, εμάς πολεμούσε ως σήμερα.

Μενζεβίνος: Τι σημαίνει; Οι εχθροί για τον άνθρωπο που κατέχει την εξουσία δεν είναι εκείνοι που πρεσβεύουν διαφορετικές θεωρίες αλλά εκείνοι που

θέλουν να του πάρουν ή να του περιορίσουν την εξουσία. *(Χαμηλά)* Κι' αυτοί μπορούν να είναι και φίλοι του και ομοϊδεάτες του και συμπολεμιστές του. Συμβαίνει καμιά φορά.

Αξιωματικός: Δεν είμαι πολιτικός, κύριε βαρώνε. Είμαι στρατιώτης. Και ξέρω ένα πράγμα: πως με ενοχλεί η παρουσία ενός επαναστάτη στην κυβέρνηση.

Μενζεβίνος: Άλλωστε, φίλε μου, σε περίπτωση έσχατης ανάγκης μπορούμε πάντα να προσφύγουμε σε μια καταστροφική λύση (*βίαση χειρονομία*) που θα ξεκαθάριζε μονομιάς την κατάσταση. Μια σφαίρα αρκεί.

(Μπαίνει από μια πόρτα ο καθηγητής Κομνηνός, πρόεδρος της Δημοκρατίας. Είναι ένας υψηλός και ευθυτενής γέρος, ωραίος και αρχοντικός, με πικρά άσπρα μαλλιά. Ένα βλέμμα καθαρό και ήρεμο, που κοιτάζει μακριά από ψηλά. Ο αξιωματικός σε στάση προσοχής. Ο βαρώνος υποκλίνεται. Ο καθηγητής Κομνηνός χαιρετά με μια κλίση της κεφαλής).

Κομνηνός: Λοιπόν, ήρθε;

Μενζεβίνος: Μάλιστα, κύριε πρόεδρε.

Κομνηνός: Θέλω να τον δω αμέσως.

Μενζεβίνος: Έχετε υπ' όψη σας, κύριε πρόεδρε, ότι είναι ένας άνθρωπος άξεστος και βίαιος, που παρασύρεται συχνά από τις ορμές του και μιλά μια γλώσσα -

Κομνηνός (ξερός): Ξέρω να μιλώ προς τους φοιτητές μου.

Μενζεβίνος: Μάλιστα, κύριε πρόεδρε.

Κομνηνός (προς τον Αξιωματικό): Οδηγήστε εδώ τον κ. Κωστή Σκινά.

Μενζεβίνος: Πηγαίνω, κύριε πρόεδρε.

(Ο καθηγητής συγκατανεύει με μια κίνηση της κεφαλής. Ο Μενζεβίνος φεύγει από μια διπλανή πόρτα. Ο Αξιωματικός βγαίνει από την κυρία είσοδο και σε λίγες στιγμές εισάγει τον Κωστή Σκινά και φεύγει. Ο Κ.Σ. και ο καθ. Κ. κοιτάζονται λίγη ώρα χωρίς να μιλούν. Είναι φανερό πως είναι παλιοί γνώριμοι και πως η συνάντησή τους συγκινεί και τους δυο. Μα συγκρατούνται και δεν θέλουν τα συναισθήματά τους να φανούν στα λόγια τους ούτε στον τόνο της φωνής τους. Συζητούν ορθοί).

Κομνηνός: Είναι αρκετά χρόνια που δεν ειδωθήκαμε.

Σκινάς: Δεκατέσσερα χρόνια, κύριε καθηγητά. Από το βράδυ των διδακτορικών εξετάσεών μου. Έφυγα την επομένη για την πρωτεύουσα.

Κομνηνός: Μου γράφατε τους πρώτους μήνες.

Σκινάς: Δεν έπαψα να σας θυμούμαι.

(Σιωπή λίγες στιγμές).

Κομνηνός: Ξαναπήγατε εκεί από τότε;

Σκινάς: Όχι, δεν έτυχε.

Κομνηνός: Δίδαξα εκεί εικοσιπέντε χρόνια. Μια ζωή. Αυτό ήταν το όνειρο της νιότης μου. Ένα ήρεμο επαρχιακό Πανεπιστήμιο, με μεγάλους κήπους τρι-

γύρω. Πολλή πρασινάδα και ένα ποτάμι. Και τα παιδιά που τραβούν κουπί, που ακούν τα μαθήματά μου, που αρχίζουν να σκέπτονται. Τα παιδιά που θα οδηγήσουν το έθνος στα πεπρωμένα του. Μα βλέπετε, το έθνος μού ζήτησε διαφορετικές υπηρεσίες.

Σκηνάς: Δεν είμαστε στην ίδια παρατάξη, κύριε καθηγητά. Οι ιδέες μου απέχουν πολύ. Μα αισθάνθηκα πολλή χαρά, όταν σας έφεραν εδώ οι ψήφοι των αντιπάλων μου. Από μέσα μου τους έδωσα συγχαρητήρια, γιατί ξέρω τι άνθρωπος είστε, γιατί πιστεύω πως η παρουσία σ' αυτό το αξίωμα ενός επιστήμονα του αναστήματός σας τιμά όλους τους κατοίκους αυτής της χώρας, τους φίλους του καθεστώτος και τους εχθρούς.

Κομνηνός: Τι σημαίνουν, αλήθεια, οι παρατάξεις; Υπάρχουν περιέργες συνεννοήσεις των ψυχών απάνω από τα κόμματα και τις θεωρίες. Παρακολούθησα βήμα προς βήμα την εξέλιξή σας. Κατάλαβα τους ενθουσιασμούς σας, τις απογοητεύσεις σας, τους αγώνες σας. Ήμουν κοντά σας σε στιγμές που δε με περιμένατε καθόλου. Δεν μπόρεσα ποτέ να σας καταδικάσω στη συνείδησή μου.

Σκηνάς: Το ήξερα, κύριε καθηγητά, πως με παρακολουθείτε και πως δε με καταδικάζετε.

Κομνηνός: Τα άτακτα παιδιά

– Η κατάρρευση

– Η αγάπη -

Οι πρόγονοι: Κύριε πρόεδρε, προσέχετε την πατρίδα.

Αποδοχή του Σκινά.

Διάλογος Κομνηνού-Μενζεβίνου.

(κάθονται)

Κι εγώ, βλέπετε, είμαι ένας δάσκαλος, ένας ήρεμος δάσκαλος. Όταν στρέφω πίσω κάποτε και κοιτάζω τη ζωή μου σαν ένα σύνολο από τα πρώτα μου βήματα ως σήμερα, με τρομάζει η μονοτονία της. Ναι, με τρομάζει. Βιβλιογραφίες, μαθήματα, εξετάσεις. Θεέ μου, τι πολλές εξετάσεις! Από τη μέρα που άνοιξα τα μάτια μου στον κόσμο άρχισα να παίρνω (sic) εξετάσεις και μόλις έπαυσα να εξετάζομαι άρχισα να εξετάζω τους άλλους. Έπαυσα να δίνω βαθμούς μονάχα όταν με έφεραν σ' αυτό εδώ το σπίτι. Μα δεν έχασα τη συνήθεια. Είμαι δάσκαλος, βλέπετε, δάσκαλος ως το κόκαλο, ως το βαθύτερο είναι μου. Τώρα δεν εξετάζω πια τα παιδιά μα εξετάζω το έθνος και τους οδηγούς του. Εδώ η γνώμη μου δεν έχει καμιά πέραση, σας βεβαιώνω. Κανείς δε με ρωτά. Σήμερα για πρώτη φορά αποφασίζω να έχω γνώμη, σαν αρχηγός της Πολιτείας, γιατί σήμερα κανείς άλλος δεν τολμά να έχει γνώμη. Αν δεν τολμήσω ούτε εγώ, τι θα γίνει; (Κενό). Ναι, είμαι ένας δάσκαλος, ένας απλός φιλήσυχος δάσκαλος. Χωρίς καμιά περιπέτεια - (Κενό). Θα σας πως κάτι που δεν το λέω. Επαγγελματικά μυστικά. Δεν τα ομολογούν αυτά τα πράγματα οι δάσκαλοι. Πάντα, σ' όλη την καθηγητική σταδιοδρομία μου, είχα μια κρυφή στοργή για τα άτακτα παιδιά. Για τον Άσωτο Υιό.

Μονάχα στοργή άραγε; Βέβαια, τη στοργή την έχουν πολλοί συνάδελφοί μου γι' αυτά τα ζωηρά και παράλογα παιδιά που καταστρέφουν τόσο συχνά το μέλλον τους για μια ιδέα, για έναν ενθουσιασμό, μονάχα για να ξεδέψουν την ορμή τους ή μονάχα για το γούστο, για να δουν τι θα συμβεί. Εγώ είχα ίσως κάτι περισσότερο από στοργή. Ίσως κάποιον θαυμασμό. Με καταλαβαίνετε άραγε; Ναι, νομίζω πως είχα κάποιον θαυμασμό, εγώ, ο φρόνιμος, ο πειθαρχημένος, ο υποταγμένος, για τους ανυπόταχτους μαθητές μου που φώναζαν όχι όταν έλεγα ναι, που πολεμούσαν αδύναμοι το καθεστώς, το μικρό εκείνο πανεπιστημιακό καθεστώς του οποίου ήμουν ένας αντιπρόσωπος. Περίεργα συναισθήματα στις ψυχές των δασκάλων. Συμβαίνει, ξέρετε, εμείς οι δάσκαλοι να προτιμούμε τους αρνητές μας από τους πιστούς μαθητές μας. Συμβαίνει. Μονάχα δεν πρέπει να το λέμε. Επαγγελματικά μυστικά. Ύστερα σκεπτόμουν πως η ζωή έχει την αξία της. Η ζωή μ' όλες τις αναποδιές της. Κι' υπάρχει βέβαια περισσότερη ζωή στους άταχτους παρά στους φρόνιμους, περισσότερη στους παλαβούς παρά στους λογικούς. Κι αν σπάσουν και κανένα τζάμι δε χάθηκε κι ο κόσμος, διάβολε! (Ελπίδες).

Κ: Ξέρετε βέβαια πως αυτό το κράτος καταρρέει -

Σ: Το ξέρω.

Κ: Όλα είναι καταγής, η διοίκηση, η ασφάλεια, ο στρατός, οι Βουλές. Κανένας θεσμός δε στέκεται στα πόδια του. Ίσως αύριο το πρωί βρεθούμε σε πλήρη αναρχία.

Σ: Είναι πολύ πιθανό, κύριε πρόεδρε.

Κ: Και τότε τι γίνεται;

Σ: Δεν ξέρω.

Κ: Εγώ ξέρω, κύριε. Η κληρονομιά των προγόνων ανάλωμα του πυρός. Ο λαός μας κατεστραμμένος για εκατό χρόνια. Οι ξένοι εδώ μετά κατακτητές. (Κενό)

Κ: Ξέρετε πως μονάχα εσείς είστε ικανός να ανορθώσετε την εξουσία, κύριε.

Σ: Το ξέρω.

Κ: Σας δίνω την εξουσία, κύριε. Δε σας θέτω όρους. Θα ήταν αστείο να θέσω όρους αφού είστε ο πιο δυνατός. Τούτο μόνο σας λέω: κρατάτε στα χέρια σας την τύχη μιας φυλής, της φυλής σας.

Κ: Αγαπώ τον τόπο μου. Οι παρατάξεις που λέγατε πριν δεν έχουν αξία για μένα. Δε σκοτίζομαι πολύ για δεξιά ή αριστερά. Αγαπώ τον τόπο μου. Πονώ όταν ο λαός μου πονεί και χαίρομαι όταν χαίρεται.

(*Η ιστορία*)

Κάποτε, το βράδυ, περιπλανιούμαι μονάχος μου μέσα σ' αυτό το Παλάτι όπου πλανήθηκαν ολόκληρους αιώνες οι αρχηγοί του έθνους μου. Οι βασιλιάδες, οι διχτάτορες, οι αρχιερείς, οι πρόεδροι - Κάποτε ακούω τους νεκρούς που μου μιλούν σιγά σιγά, στοργικά, και μου λένε: Κύριε πρόεδρε, προσέχετε την πατρίδα με φωνή στοργική, σβησμένη.

(*τέλος του χειρογράφου*).

1930

Η ΒΙΑ (χειρόγραφο 2)**Πρόσωπα**

Κωστής Σκινάς, αρχηγός του Επαναστατικού Κόμματος, κατόπιν πρωθυπουργός.

Ειρήνη, γυναίκα του.

Ο καθηγητής Κομνηνός, πρόεδρος της δημοκρατίας.

Ο βαρώνος Περεγρίνος,⁴⁸ διευθυντής του πολιτικού γραφείου του Πρωθυπουργού.

Αμίλκας

Πύρρος μέλη της Εκτελεστικής Επιτροπής του Επαναστατικού Κόμματος

Πρώτος εργάτης

Δεύτερος εργάτης

Ένας γραμματικός

Ένας αξιωματικός της προεδρικής φρουράς,

Ο στρατηγός διοικητής του Α' Σώματος Στρατού,

Ο στρατηγός φρούραρχος της πρωτεύουσας.

Η σκηνή στην εποχή μας, στην πρωτεύουσα μας Ευρωπαϊκής Δημοκρατίας.

ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ

Εικόνα I: Το γραφείο της Εκτελεστικής Επιτροπής του Επαναστατικού Κόμματος.

Εικόνα II: Λίγες ώρες αργότερα, το γραφείο του Προέδρου της Δημοκρατίας.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΑΞΗ

Εικόνα III: Νύχτα, λίγες μέρες αργότερα, σπίτι του Κωστή Σκινά.

Εικόνα IV: Την επομένη, το πολιτικό γραφείο του Πρωθυπουργού.

ΤΡΙΤΗ ΠΡΑΞΗ

Εικόνα V: Νύχτα, μερικές ώρες αργότερα, ένας δρόμος λαϊκής συνοικίας.

Εικόνα VI: Την επομένη, το πολιτικό γραφείο του Πρωθυπουργού.

Εικόνα VII: Ίδια σκηνή, το ίδιο βράδυ.

Εικόνα I

Το γραφείο της Εκτελεστικής Επιτροπής του Επαναστατικού Κόμματος. Ένα μεγάλο δωμάτιο ακατάστατο. Γραφεία, τραπέζια, καρέκλες, βιβλιοθήκες, ντουλάπες. Πολλά χαρτιά παντού. Εφημερίδες πεταμένες καταγής. Απάνω από την

⁴⁸ Σβησμένο: Μενζεβίνος. Εντούτοις στο κείμενο ονομάζεται Μενζεβίνος και είναι κόμης.

κύρια είσοδο μια μεγάλη επιγραφή με κόκκινα γράμματα: ΜΕ ΟΛΑ ΤΑ ΜΕΣΑ.- Ο Αμίλκας, νεανική μορφή φανατισμένη και ενεργητική, υπαγορεύει μια προκήρυξη σ' ένα γραμματικό. Δύο μεσόκοποι άνθρωποι, με ύφος μορφωμένων εργατών, παρακολουθούν.

Αμίλκας (υπαγορεύει): Ήρθε η ώρα να ξεχωριστούν οι κάλπικοι από τους αληθινούς, οι ψόφιοι από τους ζωντανούς.⁴⁹ Ήρθε η ώρα της βίας. Τα πάντα τριγύρω μας προαναγγέλλουν ή προετοιμάζουν την Επανάσταση. Το Κόμμα είναι πιο δυνατό από πάντα. Το μόνο οργανωμένο και πειθαρχημένο Κόμμα σ' αυτή τη χώρα.

Ένας εργάτης: Πειθαρχημένο στρατιωτικά.

Αμίλκας: Πειθαρχημένο στρατιωτικά.

Γραμματικός: Η φράση δεν είναι καλή.

Δεύτερος εργάτης: Καλά.

Πρώτος εργάτης: Η λέξη πειθαρχία αντηχεί καλά σε μια επαναστατική προκήρυξη. Δίνει αυτοπεποίθηση στη μάζα.

Δεύτερος εργάτης: Για να προχωρήσει η μάζα πρέπει να νιώθει μέσα της συνοχή και απάνω της μια δύναμη που προστάζει.

Αμίλκας (συνεχίζει): Είναι το μόνο Κόμμα που ξέρει τι θέλει και που ξέρει να επιδιώκει αυτό που θέλει.

Γραμματικός: Συγγνώμη, Αμίλκα, νομίζω πως η προκήρυξη είναι υπερβολικά ξερή και ψυχρή. Μοιάζει περισσότερο μάθημα παρά προκήρυξη και δεν είναι η ώρα κατάλληλη για μάθημα.

Δεύτερος εργάτης: Η προκήρυξη είναι καλή, σύντροφε Αμίλκα. Δεν είναι ώρα για μεγάλα λόγια μα για δράση.

Πρώτος εργάτης: Μονάχα πρέπει να λέμε στο λαό: πειθαρχία! Ενθουσιασμός υπάρχει και περισσεύει. Μα χωρίς πειθαρχία σε τι χρησιμεύει ο ενθουσιασμός;

Γραμματικός: Ναι, πειθαρχία, πειθαρχία - Δε λέω όχι. Μα δώστε και λίγο μίσος, λίγη εκδίκηση, λίγη λύσσα. Να ξυπνήσουν τα πρωτόγονα ένστικτά τους. Με πρωτόγονα ένστικτα γίνεται ο πόλεμος.

Αμίλκας: Ο πόλεμος γίνεται προ παντός με υποταγή στους αρχηγούς.

Πρώτος εργάτης: Τα πρωτόγονα ένστικτα, όταν αναλάβουν τον πρώτο ρόλο, μπορούν να μεταβάλουν το στράτευμα σε ένα ασυνείδητο και τυφλό μπουλούκι.

Δεύτερος εργάτης: Και να δώσουν στη μάχη μια απρόβλεπτη τροπή.

Πρώτος εργάτης: Χρειάζεται μεσ' στη μάχη να κυβερνά ένας νους.

Αμίλκας: Οι σύντροφοι έχουν δίκιο. Συνεχίζω. Καμμιά Κυβέρνηση δεν μπόρεσε να μας αντισταθεί. Όλες τις ρίξαμε και τις τσαλαπατήσαμε. Ένα μήνα τώρα βαστά η κυβερνητική κρίση και το τέλος της δε φαίνεται κοντά. Τα

⁴⁹ Φόρος τιμής ίσως στον Ίωνα Δραγούμη και στο μυθιστόρημά του *Όσοι ζωντανόι* (1911). Αλλά και ο Δημήτριος Ταγκόπουλος έγραψε

ένα δράμα με τίτλο *Ζωντανόι και πεθαιμένοι* (1905) με θέμα ακριβώς τους έτοιμους (και μη) για αλλαγή της κοινωνίας.

κοινοβουλευτικά κόμματα δεν τολμούν να αναλάβουν την εξουσία και να αντιμετωπίσουν την κατάσταση. Όλα τους αγωνίζονται να ξεγλιστρήσουν, να λιποταχτήσουν, να απαλλαγούν από το βάρος των ευθυνών. Το κράτος βρίσκεται σε διάλυση...

Γραμματικός: Ωραία αυτά. Πολύ διεγερτικά. Εμπνέουν περιφρόνηση για τον εχθρό.

Αμίλλας (υπαγορεύει): Η διοίκηση παράλυσε. Οι τράπεζες κλείνουν. Οι μηχανές σταματούν. Ο λαός πεινά και αδημονεί. Ο στρατός είναι έτοιμος να στραφεί εναντίον των αξιωματικών του.

Γραμματικός: Αυτό δεν το ξέρουμε.

Δεύτερος εργάτης: Ο στρατός καλλιεργείται εντατικά μα δεν μπορούμε ακόμα να στηριχτούμε σ' αυτόν με βεβαιότητα.

Αμίλλας: Ο καλύτερος τρόπος να παρασύρουμε τους στρατιώτες είναι να φωνάζουμε πως ο στρατός μάς ακολουθεί.

Δεύτερος εργάτης: Σίγουρα. Και δεν παύσαμε ποτέ να φωνάζουμε. Μα δε μοιάζει ακόμα πολύ πρόθυμος να ακολουθήσει.

Πρώτος εργάτης: Ο στρατός είναι περίεργη πάστα, πολύ περίεργη. Είναι λαός βέβαια όπως εσύ κι εγώ μα δεν είναι μόνο λαός. Δεν ξέρω πώς να το καθορίσω. Πες το επαγγελματική αλληλεγγύη, πες το επίδραση της στολής, πες το περηφάνεια για την υλική δύναμη που κρατά στα χέρια του, όπως θέλεις πες το. Είναι κάτι που κάνει τον φαντάρο διαφορετικό από σένα κι' από μένα. Θέλει προσοχή. Τα μάτια μας δεκατέσσερα.

Αμίλλας: Ο στρατός όταν βαδίζει θα βαδίζει μονομιάς σαν ένα σώμα, σαν ένας άνθρωπος. Αυτή είναι η μεγάλη αξία του.

Γραμματικός: Εξόν αν βαδίζει εναντίον μας.

Αμίλλας: Όχι, δε θα βαδίζει εναντίον μας.

Γραμματικός: Ποιος το ξέρει;

Αμίλλας: Το ξέρω εγώ. Οι φαντάροι αισθάνονται το λαό. Ζουν τον πόνο του λαού και την οργή του. Είναι δύσκολο να τους κάνουμε να βαδίσουν εναντίον του Κράτους, εναντίον της πειθαρχίας τους, μα είναι αδύνατο να τους βάλουν να χτυπήσουν το λαό. Δε θα φτάσουν ποτέ τους εκεί.

Πρώτος εργάτης: Δεν ξέρω - Ο στρατός θέλει προσοχή.

Δεύτερος εργάτης: Οι πυρήνες προσέχουν.

Αμίλλας (στο Γραμματικό): Άλλη παράγραφος - Σύντροφοι, μπροστά στα μάτια μας, το αστικό κράτος των εκμεταλλευτών πεθαίνει το φυσιολογικό θάνατό του.

Γραμματικός: ... Το φυσιολογικό θάνατό του.

Αμίλλας: Όχι - Γράψε καλύτερα: το φυσικό θάνατό του.

Γραμματικός: Καλά.

Αμίλλας: Ήρθε η ώρα του δικού μας Κράτους, του Κράτους των εργατών και των αγροτών, του Κράτους της αληθινής ελευθερίας. Το Κόμμα είναι έτοιμο για τον οριστικό αγώνα...

Δεύτερος εργάτης: Πριν τελειώσεις βάλε κάτι και για θυσίες, σύντροφε Αμίλλα. Η μάζα αγαπά να της ζητούν θυσίες.

Γραμματικός: Θα έλεγα πως δεν είναι κατάλληλη η στιγμή να μιλήσουμε για θυσίες.

Δεύτερος εργάτης: Γιατί δεν είναι κατάλληλη η στιγμή;

Γραμματικός: Γιατί όταν θέλει κανείς να σηκώσει το λαό νομίζω πως η πιο στοιχειώδης λογική του υπαγορεύει να υπόσχεται πολλά και να ζητά λίγα, ή μάλλον να μη ζητά τίποτα.

Δεύτερος εργάτης: Όχι! Ψέματα! Πρέπει να ζητούμε περισσότερα από όσα δίνουμε. Αλλιώς η μάζα μας περιφρονεί.

Πρώτος εργάτης: Ο σύντροφος μιλά σωστά. Εγώ έζησα όλη τη ζωή μου μες στην προπαγάνδα και ξέρω. Η μάζα είναι καχύποπτη, ακόμα και στις πιο κρίσιμες ώρες. Περιφρονεί τους ανθρώπους που προσφέρουν τα πάντα και δε θέλουν τίποτα ως αντάλλαγμα, εξόν από την ψήφο.

Δεύτερος εργάτης: Για να πιστέψει ο λαός πως ο δρόμος σου είναι ο καλός δρόμος πρέπει να του γυρεύεις κόπους, αγώνες, βάσανα, θυσίες, πολλές θυσίες.

Πρώτος εργάτης: Και πειθαρχία.

Δεύτερος εργάτης: Ναι, γράφε θυσίες, γράφε.

Αμίλλας: Θυσίες! *(Σκέπτεται και συνεχίζει)*. Κ' εσείς, σύντροφοι, μαζί με το Κόμμα σας να είστε έτοιμοι για όλα. Θα χρειαστούν θυσίες...

Πρώτος εργάτης: Μεγάλες θυσίες.

Αμίλλας: Θα χρειαστούν οι μεγαλύτερες θυσίες.

Δεύτερος εργάτης (στο γραμματικό): Γράφε. - Θα χρειαστεί να δώσετε στον αγώνα όλες τις δυνάμεις σας, όλη τη θέλησή σας, και ίσως και τη ζωή σας.

Πρώτος εργάτης: Καλά.

Αμίλλας (συνεχίζει): Το Επαναστατικό Κόμμα κηρύττει τη γενική επιστράτευση όλων των επαναστατικών δυνάμεων της χώρας. Συγκεντρωθείτε γύρω από τους πυρήνες σας και περιμένετε διαταγές. Πειθαρχείτε.

Γραμματικός: Το πειθαρχείτε με κεφαλαία και θαυμαστικό.

Πρώτος εργάτης: Αυτή να είναι η τελευταία λέξη.

Αμίλλας: Ναι, δεν χρειάζεται άλλο τίποτα.

Δεύτερος εργάτης: Πρέπει να τυπωθούν όσο το δυνατό περισσότερα αντίτυπα. Να μη σταματήσει το πιεστήριο το βράδυ.

Αμίλλας: Είναι ανάγκη να πάει αυτό το χαρτί σε όλους τους πυρήνες του Κράτους, κυρίως τους στρατιωτικούς. Έχει το χαρακτήρα του επίσημου ανακοινωθέντος του Κόμματος.

Γραμματικός: Ο καθένας καταλαβαίνει τι προαναγγέλλει αυτό το ανακοινωθέν.

Αμίλλας: Λέω καθαρά: ήρθε η ώρα της βίας.

Πρώτος εργάτης: Δεν κρυβόμαστε πια.

Δεύτερος εργάτης: Αλήθεια, δεν είναι ανάγκη να κρυβόμαστε. Είμαστε οι πιο δυνατοί.

Αμίλλας: Κάνουμε την επιστράτευσή μας πια καθαρά και κανείς δεν τολμά να μας ενοχλήσει.

Δεύτερος εργάτης: Κανείς δεν είναι ικανός να τολμήσει.

Αμίλλας: Έχουν παραλύσει ολότελα. Έχουν νικηθεί πριν τη μάχη. Δε θα βρουν τη δύναμη να πιάσουν τα όπλα.

Γραμματικός: Ω! κανείς δεν ξέρει, κανείς δεν ξέρει.

Αμίλλας: Δεν είναι δύσκολο να εχτιμήσει κανείς τη μαχητικότητά τους. Η ηττοπάθεια τούς τρώει και τους σάπισε ήδη. Οι λόγοι τους, τα άρθρα τους, οι διαταγές τους, μοιάζουν κραυγές ναυαγών.

Πρώτος εργάτης: Είναι περιεργή αυτή η Επανάσταση. Κανείς δεν αντιστέκεται. Όπου πατήσουμε βουλά. Όλα υποχωρούν μπροστά μας. Έχω την εντύπωση ότι βαδίζουμε σε μια νεκρή πολιτεία και πολεμούμε φαντάσματα.

Αμίλλας: Είναι τραγική η αδυναμία να κουνηθούν.

Δεύτερος εργάτης: Η μοιραία φορά των πραγμάτων παρασύρει το παν.

Πρώτος εργάτης: Ας είναι! Εγώ θα προτιμούσα μια καλή, φυσική, νοικοκυρίστικη Επανάσταση, με οδοφράγματα, με επελάσεις του ιππικού, μυθραλιοβόλα, πυρκαϊές, ομαδικούς τουφεκισμούς. Λογικά πράγματα, βρε αδελφέ, σίγουρες δουλειές, όπως γινόταν τον παλιό καιρό που είχαν οι άνθρωποι τα μυαλά τους στο κεφάλι τους. Τώρα δεν καταλαβαίνεις τι σου γίνεται. Δεν ξέρεις ποιος είναι μαζί σου και ποιος δεν είναι. Πού να στηριχτείς;

Αμίλλας: Η μοιραία φορά των πραγμάτων.

Μπαίνει από την κεντρική είσοδο ο Κωστής Σκινάς, αρχηγός του Επαναστατικού Κόμματος, μπαίνει με βήμα ταχύ και σίγουρο. Είναι ένας άνθρωπος ως τριανταπέντε χρονών, ντυμένος απλά και σοβαρά. Μορφή σφιγμένη, σκυθρωπή, δυνατή, που δε χαμογελά ποτέ. Μιλά ψύχραμα, χωρίς κανένα στόμφο και καμιά περιττή χειρονομία. Είναι φανερό ότι πειθαρχεί απολύτως τον εαυτό του και ότι ασκεί μια μεγάλη επιβολή στους τριγυρινούς του.

Σκινάς: Καλημέρα σύντροφοι.

Αμίλλας: Καλημέρα Σκινά.

(Χαιρετισμοί και χειραψίες)

Γραμματικός: Αυτή είναι η προκήρυξη της Επιτροπής, σύντροφε Σκινά.

(Ο Σκινάς παίρνει την προκήρυξη και τη διαβάξει βιαστικά)

Αμίλλας: Είναι ξερή σα στρατιωτική διαταγή.

Σκινάς (διαβάζοντας): Καλά.

Αμίλλας: Συγκέντρωση και πειθαρχία. Περισμένετε διαταγές. - Δε χρειάζεται πια να λέμε άλλο τίποτα.

Σκινάς: Καλά. *(Επιστρέφει την προκήρυξη στο γραμματικό).* Στο πιεστήριο. *(Ο γραμματικός φεύγει).* Τα πολλά λόγια είναι φτώχεια.

Αμίλλας: Οι πυρήνες του Βορρά μνηούν πως είναι απολύτως βέβαιοι για την επικράτησή τους μόλις δοθεί το σύνθημα.

Σκινάς: Ναι, ελπίζω ότι αυτοί θα ξεμπερδέψουν την υπόθεση σε μια νύχτα.

Πρώτος εργάτης: Το κέντρο της βαρύτητας βρίσκεται στην πρωτεύουσα.

Αμίλλας: Βέβαια.

Σκινιάς: Έχετε υπόψη σας τα γεγονότα του πρώτου πεζικού συντάγματος;

Αμίλλας: Όχι! Δεν ξέρουμε τίποτα.

Δεύτερος εργάτης: Τι συμβαίνει;

Σκινιάς: Το πρώτο πεζικό αρνήθηκε σήμερα το πρωί να εκτελέσει τις διαταγές των αξιωματικών του.

Αμίλλας: Α!

Σκινιάς: Μα πες, δεν έφτασε ακόμα η είδηση στο Κέντρο; Εγώ το έμαθα πριν μισή ώρα.

Αμίλλας: Λοιπόν;

Σκινιάς: Οι φαντάροι κλείστηκαν στο στρατόνα με τα όπλα στο χέρι. Κανείς δεν τολμά να πλησιάσει.

Αμίλλας: Με τα όπλα - Αυτό βέβαια λέγεται στάση.

Δεύτερος εργάτης: Και μπορεί από τη μια στιγμή στην άλλη να λεχθεί Επανάσταση.

Πρώτος εργάτης: Κακή στάση και κάκιστη Επανάσταση αφού δε ζητήθηκε η έγκριση της Επιτροπής. Αν ο καθένας αρχίσει να κάνει του κεφαλιού του παραλύει το σχέδιο δράσης και πέφτουμε εμείς οι ίδιοι στην αναρχία στην οποία έπεσε ήδη το Κράτος.

Αμίλλας: Είμαι απολύτως βέβαιος πως την ενέργεια δεν την προκάλεσε ο πυρήνας του πρώτου συντάγματος. Ο πυρήνας προετοίμασε το έδαφος κατά τις οδηγίες μας και περίμενε τις διαταγές του Κέντρου.

Δεύτερος εργάτης: Οι φαντάροι φαίνεται στασίασαν μονάχοι τους. Έτσι θα τους σφύριξε σήμερα το πρωί.

Αμίλλας: Τέτοια απρόοπτα καταντούν πολύ φυσικά μέσα σ' αυτήν την ανήσυχη ατμόσφαιρα.

Πρώτος εργάτης: Αυτό είναι μια εκδήλωση οχλοκρατίας.

Σκινιάς: Είναι μια πραγματική κατάσταση που δεν μπορούμε να την αγνοήσουμε επειδή αντιβαίνει στο σχέδιο δράσης. Δεν έπρεπε να στασιάσουν σήμερα οι φαντάροι και προ παντός δεν έπρεπε να στασιάσουν χωρίς τη διαταγή μας, αλλά η στάση τους, όπως έγινε, δημιουργεί νέες συνθήκες. Πρέπει να κανονίσουμε την πορεία μας σύμφωνα μ' αυτές τις συνθήκες.

Αμίλλας: Αυτή η στάση εκβιάζει πολύ άσκημα τη φυσική εξέλιξη των πραγμάτων. Τα άλλα συντάγματα δε μοιάζουν έτοιμα να αναλάβουν δράση. Οι πυρήνες τους ζητούν νέες διορίες. Μονάχα μ' ένα σύνταγμα δε μπορούμε να κάνουμε τίποτα. Μα ούτε επιτρέπεται ν' αφήσουμε αυτή τη στάση να ξεθυμάνει.

Δεύτερος εργάτης: Αυτό θα ήταν μια μεγάλη απογοήτευση για τους στρατιώτες.

Αμίλλας: Και για τη μάζα που μας ακολουθεί.

Δεύτερος εργάτης: Πρέπει με κάθε τρόπο να χρησιμοποιήσουμε αυτή τη στάση, έστω κι αν έρχεται πριν την ώρα της. Δεν επιτρέπεται να σπαταλούμε άσκοπα δυνάμεις που τις συνάξαμε με τόσο κόπο και που ίσως δε θα τις ξαναβρούμε.

Πρώτος εργάτης: Λοιπόν τι κάνουμε;

Αμίλλας: Ναι, πρέπει να πάρουμε μια απόφαση αμέσως.

Μπαίνει ορμητικά ο Πύρρος, σαρανταπεντάρης, με μικροαστική εμφάνιση, νευρικός, παχύς, κατακόκκινος και πάντα ιδρωμένος. Σκουπίζει το πρόσωπό του συνεχώς. Μιλά φωναχτά με πολλές χειρονομίες.

Πύρρος (στέκεται μια στιγμή στην πόρτα): Ω! Ευτυχώς η Επιτροπή βρίσκεται σε απαρτία. (Προχωρεί). Μάθατε τα νέα;

Σκινάς (ξερά): Ναι.

Πύρρος: Ο στρατός - Μάθατε για το στρατό;

Σκινάς: Ναι, ξέρουμε.

Πύρρος: Λοιπόν, τι μάθατε;

Αμίλλας: Οι στρατιώτες του πρώτου πεζικού συντάγματος αρνούνται να ακολουθήσουν τους αξιωματικούς.

Πύρρος: Α!

Δεύτερος εργάτης: Κλείστηκαν στο στρατόνα με τα όπλα τους.

Πύρρος: Α! Κι ύστερα;

Σκινάς: Η Επιτροπή μελετά την κατάσταση αυτή τη στιγμή, σύντροφε Πύρρο.

Πύρρος: Αυτό είναι όλο;

Σκινάς: Ναι. Προς το παρόν.

Πύρρος: Όστε αυτό είναι όλο; Είχα την ιδέα ότι στασίασαν όλα τα συντάγματα, ότι σήκωσαν κόκκινες σημαίες - Έτσι λένε έξω. Ο κόσμος είναι άνω κάτω. Η είδηση τρέχει στις συνοικίες αστραπηδόν. Κλείνουν τα καταστήματα. Ερημώνονται οι δρόμοι. Πανικός.

Σκινάς (πάντα ήρεμος): Τα άλλα συντάγματα δεν είναι ακόμα έτοιμα να βαδίσουν. Κόκκινες σημαίες δε σηκώθηκαν πουθενά.

Πύρρος: Μα αυτός ο τρόμος; Αυτή η αγωνία της πόλης;

Αμίλλας (χαμογελά): Ω! ο πανικός έχει καταντήσει μόνιμη κατάσταση σ' αυτή την πόλη.

Πύρρος (περπατά νευρικά): Διάβολε! Διάβολε! Διάβολε! Διάβολε! Δεν ξέρω, δεν ξέρω τι να πω. Είμαστε σαν τα μαλλιά της τρελλής. Ω Θεέ! Μα τι σημαίνει πως δε στασίασαν ακόμα τα συντάγματα. Θα στασιάσουν σήμερα αύριο. Σας το λέω εγώ. Ξέρω εγώ τι λέω. Τι σημαίνει πως δε σηκώθηκαν κόκκινες σημαίες. Θα σηκωθούν. Σηκώνονται ήδη. Τις βλέπω εγώ που σηκώνονται. Μα τι περιμένετε, μωρέ; Τι περιμένετε λοιπόν;

Αμίλλας: Τι θέλεις να πεις, σύντροφε Πύρρο;

Δεύτερος εργάτης: Τι θέλεις να πεις, σύντροφε Πύρρο;

Αμίλλας: Ησύχασε, σύντροφε Πύρρο. Οι περιστάσεις θέλουν ψυχραιμία. Προπαντός ψυχραιμία.

Πύρρος: Όχι, σύντροφε Αμίλλα, δεν μπορώ να ησυχάσω όσο σας βλέπω εδώ μέσα να κοιτάζετε τον ομφαλό σας σαν αποχαυνωμένοι, ενώ η Επανάσταση κυλά στους δρόμους και γκρεμίζει το παν. Σήμανε η δωδέκατη ώρα. Το ξέρουν όλοι εξόν από σας. Ήρθα εδώ για να σας καλέσω στο καθήκον.

Σκινάς: Οι περιστάσεις θέλουν πειθαρχία, σύντροφε Πύρρο.

Πύρρος (πάντα πολύ εξημμένος, μα ήδη επηρεασμένος από τη φωνή του αρχηγού του): Θέλω να πω, Σκινά, θέλω να πω ότι αυτή η αδρανής πειθαρχία δεν μπορεί να διαρκέσει αιωνίως, δεν μπορεί. Ο λαός δεν περιμένει περισσότερο. Εξαντλήσαμε ολότελα την υπομονή του. Ήρθε η ώρα που πρέπει να πάμε μπρος ή πίσω. Πρέπει να κουνηθούμε οπωσδήποτε. Με κάθε τρόπο, με κάθε θυσία. Εγώ σας φωνάζω: Εμπρός! Εμπρός!

Σκινάς: Σύντροφε, μήπως η πόλη σου έχει μεταδώσει τον πανικό της;

Πύρρος: Τον πανικό της; Εμένα; Εγώ πανικόβλητος; Εγώ που αγωνίζομαι να σας οδηγήσω στη μάχη, στα οδοφράγματα; Εγώ, ο μόνος εδώ μέσα που έχω όρεξη να πολεμήσω;

Σκινάς: Ναι, σύντροφε, εσύ που βιάζεσαι να προχωρήσεις πριν φτάσει η κατάλληλη ώρα. Μήπως φοβάσαι να σταθείς μέσ' στο χαράκωμα, κάτω από την απειλή των εχθρικών κανονιών;

Πύρρος (πτοημένος - μια προσπάθεια να το κρύψει και να φανεί απειλητικός): Ω! ώστε εγώ φοβούμαι, εγώ που θέλω να πάω στη μάχη, κ' εσείς που κρύβεστε είστε οι γενναίοι -

Σκινάς (με δύναμη): Σύντροφε, ο πόλεμος γίνεται με σκέψη. Αυτή η μάχη που θέλεις να δώσει σήμερα, αυτή τυφλή έφοδος στην τύχη είναι μια φυγή προς τα εμπρός - γιατί δεν μπορείς να φύγεις προς τα πίσω, γιατί πίσω αισθάνεται μεγαλύτερους κινδύνους. Είναι κι' αυτό ένας πανικός, σύντροφε, που δεν αξίζει περισσότερο από τον άλλον.

Πύρρος: Μα ως τότε, Σκινά, θα περιμένουμε; Ως τότε; Ω Θεέ! Εξαντλήθηκε η υπομονή του λαού. Εξαντληθήκαμε κ' εμείς. Ένα μήνα άγρυπνος, με τα νεύρα τεντωμένα, με τα όπλα στο χέρι, με το θάνατο απάνω απ' το κεφάλι μας. Δεν μπορούμε πια, Σκινά, δεν μπορούμε. Πρέπει να λάβουμε μια απόφαση - εμπρός ή πίσω. Δεν μπορούμε πια - Μα η Επανάσταση αρχίζει μοναχική της, χωρίς να μας ρωτήσει. Θα μας την πάρουν απ' τα χέρια. Θα κυβερνήσουν άλλοι. Αν είναι να γίνει αυτή η Επανάσταση, ας γίνει τουλάχιστον από μας - που κινδυνεύσαμε, που υποφέραμε, που της ανοίξαμε τον δρόμο.

(Σιγή)

Δεύτερος εργάτης: Ο σύντροφος Πύρρος είναι ταραγμένος και υπερβάλλει στα πράγματα μα δεν έχει εντελώς άδικο. Η υπομονή του λαού έχει όρια. Ύστερα μάλιστα από τα σημερινά γεγονότα θα 'πρεπε να επιταχύνουμε τη δράση μας.

Πύρρος: Αυτό λέω τόσην ώρα, αυτό λέω. Να επιταχύνουμε. Δεν είπα εγώ να ξεκινήσουμε στην τύχη, με κλειστά μάτια. Να επιταχύνουμε, λέω. Να μην αφήσουμε τα γεγονότα να μας ξεπεράσουν.

Δεύτερος εργάτης: Ήδη τα γεγονότα μας πλημμυρούν.

Πύρρος: Μόλις προφταίνουμε να ξαναπάρουμε το τιμόνι στα χέρια. Το βράδυ ίσως θα είναι αργά.

Αμίλλας: Εσύ ο ίδιος, Σκινά, αναγνώρισες πριν ότι δημιουργούνται σήμερα νέες συνθήκες που δεν μπορούμε να τις αγνοήσουμε.

Σκινάς (με δύναμη): Σύντροφοι, σας ρωτώ ένα πράγμα: έχετε εμπιστοσύνη σ' εμένα;

(Σιγή)

Αμίλλας: Ναι, Σκινά, έχουμε απόλυτη εμπιστοσύνη σ' εσένα.

Πύρρος: Μα - Ποιος το αρνήθηκε ποτέ; - Εμπιστοσύνη; - Και βέβαια έχουμε εμπιστοσύνη - Το λέω ανεπιφύλαχτα - Βέβαια - Μονάχα συζητούμε ζητήματα τακτικής - Σα σύντροφοι, σαν αδέρφια, με απόλυτη εμπιστοσύνη - Ζητήματα τακτικής -

Πρώτος εργάτης: Είμαστε δικοί σου, Σκινά, δικοί σου ως το τέλος.

Δεύτερος εργάτης: Κ' εμείς κ' η μάζα που ακολουθεί.

Πρώτος εργάτης: Βαδίσαμε πάντα μαζί σου, Σκινά, και δε θα αλλάξουμε δρόμο τώρα που ήρθε η ώρα των μεγάλων έργων σου. Θα κάνουμε ό,τι πεις.

Δεύτερος εργάτης: Κ' οι άλλοι απ' έξω θα ακολουθήσουν. Σαν ένα κοπάδι.

Αμίλλας: Ένα κοπάδι λύκοι.

Δεύτερος εργάτης: Θα πάνε όπου τους οδηγήσεις, στη δυστυχία, στον πόλεμο, στο θάνατο.

Πρώτος εργάτης: Στη νίκη, σύντροφοι.

Σκινάς: Σας ευχαριστώ, φίλοι μου. Θα κάνω ό,τι μπορώ για να φανώ αντάξιος της εμπιστοσύνης σας. Έχετε δίκιο να είσατε ανήσυχοι. Βέβαια. Ποιος δεν είναι ανήσυχος; Εγώ ο ίδιος -Αλλά μην παρασύρεστε από τον εαυτό σας. Σας μιλώ σαν παιδιά μου. Πειθαρχήστε τον εαυτό σας. Πρέπει να τελειώσουν όλα μονομιάς. Σε μια νύχτα αν είναι δυνατό. Να συντελεστεί η πράξη προτού προφτάσει ο εχθρός να αναπνεύσει. Με μια μαχαιριά να κοπούν όλα τα ζητήματα. Αυτή είναι η μέθοδός μου. Σας την εξέθεσα πολλές φορές και τη βρήκατε καλή. Τώρα κρατώ τις δυνάμεις μου συγκεντρωμένες στα δυο μου χέρια και περμιένω τη στιγμή. Δε θέλω να χρονίσει η Επανάσταση γιατί δεν ξέρω τι μπορεί να βγει από μέσα. Θέλω να είναι σα μια μπόρα λίγων ωρών που μεταβάλλει τα πάντα. Όσο πιο σύντομη είναι αυτή η μπόρα τόσο καλύτερα θα την κυβερνήσουμε, θα τη διοχετεύσουμε εκεί που πρέπει, τόσο πιο ριζική θα την κάνουμε-

Πύρρος: Μα αυτό ήθελα να πω - Δεν ξέρω αν εξηγήθηκα καλά - Έλεγα πως πρέπει μια και καλή - Μονομιάς όλα τα ζητήματα - Α τους άτιμους - Τους άτιμους! Ήρθε η ώρα τους. Ω! Δεν υπάρχει φόβος να γλιτώσουν πολλοί από την πυγμή του Κωστή Σκινά -

Σκινάς: Η στάση του πρώτου πεζικού, που έγινε χωρίς την έγκρισή μου, περιπλέκει την κατάσταση και δημιουργεί νέες συνθήκες. Κ' εμένα η γνώμη μου είναι πως δεν πρέπει ν' αφήσουμε αυτό το κίνημα να ξεθυμάνει. Μα ούτε μπορούμε να κηρύξουμε την Επανάσταση απόψε. Θα οδηγήσουμε αυτό το κίνημα στα άκρα αλλά θα το εντοπίσουμε προς το παρόν στο πρώτο σύστημα. Θα γίνει μια σύρραξη που θα μας επιτρέψει να δοκιμάσουμε την αντοχή του Στρατηγείου και των δικών μας στρατιωτικών πυρήνων. Θα είναι ένα πείραμα και ταυτόχρονα η προαγγελία του τελειωτικού αγώνα.

Πύρρος: Βέβαια, αυτή είναι η βάση που μας επιβάλλεται προς το παρόν. Δε λέω όχι. Μονάχα δεν μπορείτε να αρνηθείτε πως τα σημερινά γεγονότα επιβαρύνουν τον τελεσίδικο αγώνα. Αυτό έλεγα πριν. Ήθελα να σας δώσω να

καταλάβετε πως πρέπει να βιαστούμε για να μην μας ξεπεράσουν τα γεγονότα. Ήθελα να πω-

(Μπαίνει ο γραμματικός πολύ ταραγμένος).

Γραμματικός (με σιγανή φωνή): Ο κόμης Μενζεβίνος!

Σκινάς: Ποιος;

Γραμματικός: Ο κόμης Μενζεβίνος!

Σκινάς: Ο Μενζεβίνος!

Αμίλλας: Διάβολε!

Πρώτος εργάτης: Τι σημαίνει αυτό;

Πύρρος: Τι; Πως; Ο Μενζεβίνος είπατε; Ποιος Μενζεβίνος;

Σκινάς: Είναι μόνος;

Γραμματικός: Ναι, μόνος. Ήρθε με το αμάξι του Προέδρου της Δημοκρατίας.

Πύρρος (γουργωμένα μάτια): Του Προέδρου της Δημοκρατίας!

Γραμματικός: Περιμένει στον προθάλαμο.

Πύρρος: Μα ποιος; Ποιος; Συγγνώμη - Δεν καταλαβαίνω;

Γραμματικός: Ο κόμης Μενζεβίνος, διευθυντής του πολιτικού γραφείου του Πρωθυπουργού, μυστικοσύμβουλος όλων των αντιδραστικών κυβερνήσεων. Ξεχάσατε;

Πύρρος: Α! Ναι, τώρα θυμούμαι - Μενζεβίνος - Βέβαια-

Γραμματικός: Πρώην πρόεδρος στη Ρώμη. Πρώην διευθυντής του Υπουργείου των Εξωτερικών.

Πύρρος: Ναι, ναι, θυμούμαι, βέβαια. Μα, νομίζω, δεν ακούεται συχνά το όνομά του.

Αμίλλας: Δεν ακούεται σχεδόν ποτέ. Είναι βουβό πρόσωπο. Άφαντος σα βροκόλακας. Μονάχα στις κρίσιμες ώρες κάνει κάτι επεμβάσεις απροσδόκητες - να, σαν τη σημερινή.

Πρώτος εργάτης: Μα είναι πάντα σ' όλα μέσα.

Αμίλλας: Και κυρίως εκεί που δεν τον περιμένει κανείς.

Γραμματικός (με ύφος μυστηριώδες): Είναι ο άνθρωπος των παρασκηνίων, που διευθύνει, χωρίς να τον βλέπει κανείς, όλες τις απόκρυφες μανούβρες.

Πύρρος: Εμείς δεν είμαστε απόκρυφοι. Εμείς είμαστε πολεμιστές. Είμαστε άνθρωποι του πεζοδρομίου, του οδοφράγματος, του καθαρού αέρα. Δεν έχουμε τίποτα να άρουμε και να δώσουμε με ανθρώπους των παρασκηνίων. Θα τον πετάξουμε έξω βέβαια.

Αμίλλας: Δε θα τον πετάξουμε έξω. Τουναντίο θα τον ακούσουμε με τη μεγαλύτερη προσοχή. Πρέπει να έχει κάτι το πολύ ενδιαφέρον να μας πει.

Σκινάς: Θα τον δεχτούμε.

Γραμματικός: Ο κόμης λέει, σύντροφε Σκινά, πως θέλει να μιλήσει σ' εσένα - όλως ιδιαιτέρως. Έτσι λέει.

Σκινάς: Α!

Αμίλλας: Τότε εμείς να τραβηχτούμε.

Πρώτος εργάτης: Βέβαια.

Πύρρος: Πολύ περιεργο! Πολύ περιεργο!

Αμίλλκας: Πάμε δίπλα.

Δεύτερος εργάτης: Ναι, πάμε δίπλα.

Σκινάς: Μη φύγετε. Δε θα τον κρατήσω πολύ.

Αμίλλκας: Καλά.

Σκινάς: Θα συνεχιστεί η συνεδρίαση αμέσως κατόπι.

Πύρρος: Πολύ περιεργο.

Σκινάς: Ζητείστε με κάθε τρόπο να επικοινωνήσετε με τον πυρήνα του πρώτου πεζικού.

Πρώτος εργάτης: Ναι, θα φροντίσω εγώ.

Σκινάς: Πρέπει να μάθουμε αμέσως τι ακριβώς συμβαίνει.

Πύρρος: Εγώ φρονώ ότι η φυσική φορά των γεγονότων θα εξαναγκάσει - ή μάλλον έχει εξαναγκάσει ήδη - θέλω να πω ότι αυτή η εκκρεμότητα που βάσταξε ήδη πολύ περισσότερο από όσο θα έπρεπε - φυσικά η κατάσταση εμφανίζει περιπλοκές που κανείς δεν τις είχε προβλέψει - μα θέλω να πω -

(Ο Πύρρος, ο Αμίλλκας κ' οι δύο εργάτες φεύγουν από μια διπλανή πόρτα)

Σκινάς (στο γραμματικό): Φέρε τον μέσα.

Ο Σκινάς βηματίζει μερικές στιγμές. Ο Γραμματικός εισάγει τον κόμη Μενζεβίνο από την κυρία είσοδο και φεύγει. Ο κόμης είναι ένας στενόμακρος κύριος, μαυροφορεμένος και κοιμψός, εξηντάρης περίπου, ξουρισμένος, μαυροφορεμένος και κοιμψός. Έχει στους τρόπους την κρύα λεπτότητα των ανθρώπων της «καρριέρας» και κάποιο ύφος αρπαχτικό και ύπουλο, που θυμίζει ταυτόχρονα το όρνεο και τον ποντικό. Οι δυο άντρες κοιτάζονται μια στιγμή χωρίς να μιλήσουν.

Μενζεβίνος (υποκλίνεται ελαφριά): Γουλιέλμος Ευγένιος κόμης Μενζεβίνος, πρέσβυς της Δημοκρατίας, διευθυντής του πολιτικού γραφείου του Πρωθυπουργού - *(χαμογελά ελαφριά)* τον καιρό που υπήρχε Πρωθυπουργός.

Σκινάς (ξερός): Χαίρω πολύ.

Μενζεβίνος: Κύριε πρόεδρε, έχω την τιμή -

Σκινάς: Δεν είμαι πρόεδρος.

Μενζεβίνος: Συγγνώμη κύριε. Συνήθως στην κοινοβουλευτική γλώσσα αυτής της χώρας οι αρχηγοί των κομμάτων προσφωνούνται με τον τίτλο του προέδρου.

Σκινάς: Ω διάβολε! Δε θυμάμαι να περάσαμε ποτέ για κοινοβουλευτικοί.

Μενζεβίνος: Ω δεν αντιλέγω. Αλλά επιτρέψτε μου να παρατηρήσω ένα κόμμα που κατέχει ενενήντα τρεις έδρες στη Βουλή, όσο και αν αρνείται στη θεωρία, - ή στην πράξη έστω - τον κοινοβουλευτισμό, δεν μπορεί να αρνηθεί πως εμφανίζει - εξωτερικά τουλάχιστο - κάποια κοινοβουλευτικότητα, που συνεπάγεται φυσικά την τήρηση ωρισμένων κοινοβουλευτικών τύπων - εντελώς άκακων φυσικά και ανώδυνων.

Σκινιάς: Φοβούμαι, κύριε, ότι συζητήσεις για τον κοινοβουλευτικό ή αντικοινοβουλευτικό χαρακτήρα του κόμματός μας είναι παράκαιρες σήμερα. Όσο για την αρχηγία του κόμματος, σας πληροφορώ πως την ασκεί μια επιτροπή της οποίας είμαι ένα απλό μέλος. Αν ήρθατε εδώ για να προβείτε σε ανακοινώσεις προς το Κόμμα θα αναλάβω να μεταβιβάσω τα λόγια σας στην Επιτροπή.

Μενζεβίνος: Συγγνώμη, κύριε, επιθυμώ να μιλήσω σε εσάς προσωπικά.

Σκινιάς: Τελειώνετε γρήγορα, κύριε. Δε διαθέτω πολλή ώρα. Υποθέτω άλλωστε πως οι ώρες σας είναι σήμερα πολύτιμες όπως και οι δικές μου.

Μενζεβίνος: Αναμφισβήτητα. Ιδού, κύριε, με δυο λόγια, περί τίνος πρόκειται. Σας εκθέτω την κατάσταση με το συντομότερο τρόπο. Πρόκειται να βρεθεί ως απόψε, ή το πολύ ως αύριο το πρωί μια δυνατή κυβέρνηση. Γιατί αν δε βρεθεί, το Κράτος αυτό καταρρέει και είναι ζήτημα αν θα αναφέρεται στο εξής στο χάρτη της Ευρώπης.

Σκινιάς: Λοιπόν το μόνο που σας μένει είναι να κάνετε μια δυνατή Κυβέρνηση. Τι περιμένετε;

Μενζεβίνος: Δε θα την κάνουμε εμείς, κύριε, για τον απλό λόγο ότι δεν είμαστε ικανοί. Το αποδείξαμε νομίζω περιτρώως και δεν θα το αμφισβητήσετε εσείς που καταβάλατε κάθε δυνατή προσπάθεια για μας βοηθήσετε να καταλήξουμε σ' αυτήν την ταπεινή ομολογία της ανικανότητάς μας. Μονάχα ένας άνθρωπος υπολείπεται σ' αυτή τη χώρα, ικανός να κυβερνήσει. Κι ο άνθρωπος αυτός δεν είναι ανάμεσά μας.

Σκινιάς: Σας ζήτησα και (θα) σας ξαναζητήσω να είστε σύντομος. Τι γυρεύετε από μένα;

Μενζεβίνος: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου έδωσε την εντολή να σας ανακοινώσω ότι σας αναθέτει τον σχηματισμό Κυβέρνησης - Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας σας παρακαλεί, στην περίπτωση που θα δεχτείτε την πρότασή του, να του υποβάλετε, αν είναι δυνατό ως το βράδυ, ή το αργότερο ως αύριο, τον κατάλογο των υπουργών.
(Σιγή)

Σκινιάς: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου ζητά να συνθηκολογήσω μ' αυτό το Κράτος που πολεμώ. Μου προτείνει ένα συμβιβασμό. Να δώσουμε τα χέρια την τελευταία στιγμή για να σώσουμε το κράτος. Υπεράνω πάντων η πατρις! Δηλαδή η άρχουσα τάξη. Πρόκειται να κάνουμε μερικές παραχωρήσεις για να διατηρήσουμε το καθεστώς. Υποθέτω πως αυτό εννοεί ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας.

Μενζεβίνος: Όχι εντελώς -

Σκινιάς: Α! Όχι εντελώς - Αλλά; Αν δεν είναι συμβιβασμός τι είναι αυτό που μου προτείνετε; Μα ξέρει άραγε ο κ. Πρόεδρος Δημοκρατίας με τι είδους άνθρωπο έχει να κάνει;

Μενζεβίνος: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου είπε πολλές φορές ότι σας γνώρισε προσωπικά πριν από χρόνια.

Σκινιάς: Α! Είναι κρίμα που δε με θυμάται καλύτερα. Θα έπρεπε να ήξερε σήμε-

ρα πως αν πρόκειται να πάρω ποτέ την εξουσία θα την πάρω σαν κατακτητή, χωρίς να συνθηκολογήσω με κανέναν και χωρίς να δεχτώ όρους από πουθενά.

Μενζεβίνος: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας σας παραχωρεί την εξουσία χωρίς όρους.

(Σιγή)

Σκινάς: Ο κ. Πρόεδρος σκέφθηκε βέβαια τις συνέπειες που μπορεί να έχει αυτή η πρότασή του.

Μενζεβίνος: Ναι, ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας τα σκέφθηκε όλα.

Σκινάς: Και δε διστάζει καθόλου;

Μενζεβίνος: Πρέπει να σας ομολογήσω ότι ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας δίστασε πολύ, αλλά τώρα πήρε μια απόφαση οριστική.

Σκινάς: Καλά - Έχετε να προσθέσετε τίποτα;

Μενζεβίνος: Όχι.

Σκινάς: Δεν έχω το δικαίωμα να πάρω αποφάσεις μονάχος μου. Θα συγκαλέσω αμέσως την Επιτροπή και θα της υποβάλω την πρόταση του κ. Προέδρου.

Μενζεβίνος: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας ελπίζει ότι θα έχει γρήγορα την απάντησή σας.

Σκινάς: Ναι. - (Κοιτάζει το ρολόι του). Το αργότερο ως το μεσημέρι.

Μενζεβίνος: Ωστε σας αφήνω. - Χαίρετε, κύριε.

Σκινάς: Χαίρετε.

Ο Μενζεβίνος αποχωρεί. Ο Σκινάς βηματίζει λίγες στιγμές. Κατόπι ανοίγει την πόρτα από την οποία βγήκαν προηγουμένως οι άλλοι.

Σκινάς: Αμίλκα!

Αμίλκας (μπαίνει μόνος και κλείνει την πόρτα): Λοιπόν;

Σκινάς: Ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου παραχωρεί την εξουσία.

Αμίλκας: Α!

Σκινάς: Χωρίς καμιά επιφύλαξη - κανένα όρο - εν λευκώ -

Αμίλκας: Α έτσι. Δέχτηκες;

Σκινάς: Φυσικά είπα πως θα υποβάλω την πρόταση στην Επιτροπή - Μα η Επιτροπή κάνει πάντα ό,τι αποφασίζουμε εμείς οι δυο.

Αμίλκας: Ναι.

Σκινάς: Ποια είναι η γνώμη σου;

Αμίλκας: Τι να πω; Δεν ξέρω ακόμα. Δεν το περίμενα αυτό.

Σκινάς: Ποιος το περίμενε;

Αμίλκας: Κανείς βέβαια. Πολλοί νομίζαμε πως θα κάνουν κάτι για να αντισταθούν. Οτιδήποτε. Ένα κίνημα απελπισίας. Αυτό δεν το φανταζόμουν ποτέ.

Σκινάς: Βλέπεις, όλα είναι πιθανά στην περιοχί της πολιτικής.

Αμίλκας: Τα πιο περίεργα πράγματα.

Σκινάς: Τα πιο αδύνατα.

Αμίλκας: Διάβολε, εκείνα που έμοιαζαν τα πιο αδύνατα φαίνονται κάποτε εκ των υστέρων τα πιο φυσικά.

Σκινάς: Ίσως.

Αμίλλας: Λοιπόν, τι σου είπε αυτός;

Σκινάς: Μου είπε πως ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου αναθέτει, χωρίς κανένα όρο, να σχηματίσω τη νέα Κυβέρνηση - γιατί, λέει, μονάχα εγώ είμαι ικανός να κυβερνήσω. Βλέπεις θέλουν μια κυβέρνηση με κάθε θυσία. Οποιαδήποτε κυβέρνηση, αρκεί να είναι δυνατή. Φαίνεται πως οι εξωτερικοί κίνδυνοι είναι πολύ σοβαροί.

Αμίλλας: Ασφαλώς είναι. Οι βόρειοι γείτονές μας μεταφέρουν μεραρχίες στα σύνορα.

Σκινάς: Ναι.

Αμίλλας: Οι βρεταννικοί στόλοι δεν είναι μακριά.

Σκινάς: Είναι πολύ κοντά.

Αμίλλας: Και πάντα στον ατμό.

Σκινάς: Γυρεύουν μια αφορμή για να επέμβουν.

Αμίλλας: Το ζήτημα είναι αν οι λαοί τους θα τους ακολουθήσουν.

Σκινάς: Ναι - οι λαοί!

Αμίλλας (με αποκαλύπτη ανησυχία): Ω κανείς δεν ξέρει - κανείς.

Σκινάς: Ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας ζητά να του υποβάλω ως το βράδυ τον κατάλογο των υπουργών - αν δεχτώ την εντολή.

Αμίλλας: Δεν υποψιάζεσαι μια παγίδα - μια απόπειρα εναντίον σου;

Σκινάς: Ασφαλώς όχι. Αν θέλουν να με συλλάβουν ή να με σκοτώσουν δεν είναι ανάγκη να με παρασύρουν στο Παλάτι. Μπορούν να το κάνουν εδώ μέσα. Αυτό το γραφείο είναι ορθάνοιχτο. Όποιος θέλει μπαίνει, όποιος θέλει βγαίνει. Και στο σπίτι μου μήπως με φυλάει κανείς; Και στο δρόμο; Πηγαίνω παντού και κανείς δε με ενοχλεί. Δεν τολμούν. Ξέρουν καλά πως έχω μαζί μου μια ολόκληρη μάζα, τυφλή από φανατισμό, έτοιμη για όλα. Αν με αγγίσουν θα αιματοκυλίσουν τον τόπο την ίδια μέρα. Κι' αυτό το αιματοκύλισμα το τρέμουν και θέλουν να το αποφύγουν με κάθε θυσία.

Αμίλλας: Κανείς δεν ξέρει - κανείς δεν ξέρει τι μπορεί να βγει από ένα αιματοκύλισμα. Η πλέρια αναρχία - η διχτατορία του προλεταριάτου - η επέμβαση των ξένων - ο διαμελισμός του Κράτους; - 'Η η διάδοση της Επανάστασης έξω από τα σύνορα - Η Επανάσταση σ' όλη την Ευρώπη;

Σκινάς: Όταν ξεσπάσει η Επανάσταση κανείς δεν μπορεί να προβλέψει πού θα σταματήσει.

(Σιγή)

Αμίλλας: Κωστή, σε τέτοιες στιγμές που το παν εξαρτάται από την έμπνευση ενός ανθρώπου, ο άνθρωπος αυτός πρέπει να ακολουθεί την προσωπική του ορμή και χωρίς να δειλιά ή να αμφιταλαντεύεται - Πού σε οδηγεί η ορμή σου;

Σκινάς: Η ορμή - η ορμή μου (είναι ταραγμένος μα γρήγορα ξαναβρίσκει την ψυχραιμία του και μιλά ξερά) - Η ορμή μου με οδηγεί στην εξουσία - με όλα τα μέσα.

Αμίλλας: Ναι, μα αυτή τη στιγμή έχεις να διαλέξεις ανάμεσα σε δύο μέσα πολύ

διαφορετικά, στη βία ή τη νομιμότητα. Και πρέπει να διαλέξεις πριν περάσει αυτή η στιγμή. Αλλιώς κινδυνεύεις να τα χάσεις και τα δυο.

Ο Σκινάς βηματίζει κοιτάζοντας καταγής. Κατόπι σηκώνει το κεφάλι με ύφος αποφασισμένο.

Σκινάς: Δεν ξέρω πού θα με πήγαινε η ορμή μου αν την ακολουθούσα τυφλά. Δε θέλω να ξέρω. Μα νομίζω πως απέναντι όλου αυτού του λαού που μας ακολουθεί τυφλά και είναι έτοιμος να εκτελέσει κάθε διαταγή που θα δώσω, δεν έχω το δικαίωμα να προκαλέσω ένα αιματοκύλισμα άδικο και παράλογο. Ο σκοπός μου είναι η κατάκτηση του Κράτους - με όλα τα μέσα. Κ' είμαστε έτοιμοι να το κατακτήσουμε με τη βία, αφού άλλο μέσο δεν υπήρχε. Αλλά ιδού τώρα ότι το Κράτος παραδίνεται χωρίς όρους πριν τη μάχη. Γιατί να μεταχειριστούμε βία αφού ο εχθρός λιποταχεί;

Αμίλκας: Ναι, αυτή η λογική μοιάζει πολύ στέρεη.

(Ο Σκινάς βηματίζει σιωπηλά)

Σκινάς (απότομα): Αμίλκα!

Αμίλκας: Τι θέλεις σύντροφε;

Σκινάς: Είσαι υπουργός των Εσωτερικών.

Αμίλκας: Υπουργός - εγώ;

Σκινάς: Ναι. *(Σκέπτεται και μιλά)*. Κρατώ για τον εαυτό μου τα υπουργεία των Στρατιωτικών και των Ναυτικών - ο Βλαδίμηρος των Εξωτερικών - ο Σέργιος των Οικονομικών - ύστερα; - ο Πύρρος νομίζω της Δικαιοσύνης - εκεί θα είναι ακίνδυνος - ο Ρωμύλος στην Εθνική Οικονομία - Ο καθηγητής Ανδρόνικος - η δοκτορέσσα Ακίλα στην Υγιεινή - η μόνη υπουργίσσιμη γυναίκα - Μένουν ανοιχτά Γεωργία, Δημόσια έργα, Συγκοινωνία και το υπουργείο της Εργασίας που ιδρύω αμέσως -

Αμίλκας: Άκουσε - σκέπτομαι κάτι.

Σκινάς: Τι;

Αμίλκας (ταραγμένος και θερμός): Άκουσε, Κωστή, πιστεύω σ' εσένα, πιστεύω πολύ.

Σκινάς: Το ξέρω, Αμίλκα.

Αμίλκας: Εσύ με μάζεψες από τους δρόμους, με ανάθρεψες σαν αδελφί σου, στερήθηκες εσύ για να με μορφώσεις, για να με κάνεις σύντροφό σου και συμπολεμιστή σου.

Σκινάς: Καλά, καλά Αμίλκα.

Αμίλκας: Εσύ μου έδωσες μια ιδέα - ένα σκοπό στη ζωή μου. Σου χρωστώ το παν, Κωστή -

Σκινάς: Ναι, φίλε μου - κ' εγώ σου χρωστώ περισσότερα από όσα νομίζεις. - Μα γιατί αυτά τα λόγια; Δεν είναι η στιγμή.

Αμίλκας: Σκινά, σε βεβαίω μου κάνει καλό να σου τα λέω αυτά. Σου χρωστώ το παν.

Σκινάς: Καλά, καλά. - Ναι, κ' εγώ σου χρωστώ πολλά. Ήσουν μια αχτίνα νιότης

- μέσ' στη ζωή μου. Ήσουν μια μεγάλη ελπίδα. Ενίσχυσες την αυτοπεποίθησή μου, τη δύναμή μου χωρίς να το ξέρεις.
- Αμίλκας:** Ω Κωστή! - Πιστεύω πάντα σ' εσένα. Δε θέλω να νομίσεις ούτε μια στιγμή -
- Σκινάς:** Καλά, φίλε μου, δε θα νομίσω.
- Αμίλκας:** Πες, εσύ πιστεύεις σ' εμένα;
- Σκινάς:** Ναι, σύντροφε.
- Αμίλκας:** Άκουσε - μη θυμώσεις μαζί μου - δε θέλω να γίνω υπουργός σ' αυτή την Κυβέρνηση.
(*Σιγή*)
- Σκινάς:** Γιατί, Αμίλκα;
- Αμίλκας:** Θα είμαι πάντα στο πλευρό σου, Κωστή, πιστός σ' εσένα ό,τι κι αν συμβεί. Θα κάνω για σένα ό,τι μπορώ. Θα τα θυσιάσω όλα για σένα, αν χρειαστεί. Ακόμη και τη ζωή μου. Σου ανήκει η ζωή μου.
- Σκινάς (τον πιάνει τον ώμο και τον κοιτάζει μέσ' στα μάτια):** Γιατί, Αμίλκα, δε θέλεις να μ' ακολουθήσεις στην Κυβέρνηση;
- Αμίλκας:** Δεν ξέρω, Κωστή - δεν ξέρω καλά - δεν καταλαβαίνω καλά τον εαυτό μου - Είναι κάτι που μ' εμποδίζει.
- Σκινάς:** Φοβάσαι, Αμίλκα;
- Αμίλκας (τινάσσεται):** Δε φοβήθηκα ποτέ μου τίποτα. Δε λογάριασα κίνδυνο ποτέ.
- Σκινάς:** Ως σήμερα ήσουν ατρόμητος. Μα τώρα; Μήπως φοβάσαι;
- Αμίλκας:** Ω δεν ξέρω, Κωστή - άφησέ με - δεν ξέρω -
- Σκινάς (τον πιέζει στον ώμο δυνατότερα):** Πες, Αμίλκα, τι φοβάσαι;
- Αμίλκας (πολύ νευρικός):** Δεν ξέρω - ίσως - τι να σου πω; Δεν ξέρω πώς αισθάνεται κανείς όταν είναι στην Κυβέρνηση - μια νόμιμη Κυβέρνηση - δημιουργούνται νέοι δεσμοί, νέες υποχρεώσεις, συμφέροντα - μια διαφορετική άποψη των πραγμάτων - δεν ξέρω - δεν ξέρω - (*Με τραχύτητα*). Νομίζω πως φοβούμαι τον εαυτό μου.
- (*Ο Σκινάς απομακρύνεται μερικά βήματα*)
- Σκινάς:** Δε φοβάσαι εμένα, Αμίλκα;
- Αμίλκας:** Όχι, Κωστή, όχι! Πιστεύω σ' εσένα περισσότερο από ό,τι πιστεύω στον εαυτό μου.
- Σκινάς:** Θα είσαι πάντα μαζί μου;
- Αμίλκας:** Ναι - Πάντα - Σου είπα: θα τα θυσιάζα όλα για σένα. (*Σιγή*) Όλα εξόν από την ιδέα.
- (*Ο Σκινάς βηματίζει σιωπηλός. Κατόπι κοιτάζει το ρολόι του*).
- Σκινάς:** Είναι ήδη αργά. Πρέπει να συγκληθεί αμέσως η Επιτροπή για να λάβουμε οριστικές αποφάσεις.

(*Αυλαία*)

Εικόνα Β

Την ίδια μέρα, λίγες ώρες αργότερα, στο Παλάτι του προέδρου της Δημοκρατίας. Το γραφείο του προέδρου. Μεγάλο δωμάτιο, βαριά επιπλωμένο, με αυστηρή και επιβλητική πολυτέλεια. Στη σκηνή ο κόμης Μενζεβίνος κ' ένας αξιωματικός της προεδρικής φρουράς με μεγάλη στολή.

Αξιωματικός: Δε σας ανησυχεί όλη αυτή η υπόθεση, κύριε κόμη;

Μενζεβίνος: Όχι - όσο γρηγορούν οι φύλακες.

Αξιωματικός: Θα προσφέρετε σ' αυτόν τον τυχοδιώκτη την εξουσία, έτσι, με κλειστά τα μάτια;

Μενζεβίνος: Ω τα μάτια μου είναι πάντα άγρυπνα και βλέπουν καλύτερα μέσ' στα θολά νερά.

Αξιωματικός: Κι' αν στρέψει την εξουσία εναντίον μας;

Μενζεβίνος: Δε θα τη στρέψει εναντίον μας - τουλάχιστο προς το παρόν - αφού εμείς του τη δίνουμε. Και άλλωστε δεν έχουμε όρεξη να του την πάρουμε πίσω - τουλάχιστο προς το παρόν -

Αξιωματικός: Μα εμείς είμαστε οι εχθροί του, τι διάβολο! Εμάς πολεμούσε ως σήμερα.

Μενζεβίνος: Τι σημαίνει αν μας πολεμούσε ως σήμερα; Οι εχθροί για τον άνθρωπο που κατέχει την εξουσία δεν είναι τόσο εκείνοι που πρεσβεύουν διαφορετικές θεωρίες αλλά εκείνοι που θέλουν να του πάρουν ή να του περιορίσουν την εξουσία. (Χαμηλά) Κι' αυτοί μπορούν να είναι και ομοϊδεάτες του και φίλοι του και συμπολεμιστές του. Συμβαίνει καμιά φορά.

Αξιωματικός: Δεν είμαι πολιτικός, κύριε κόμη. Είμαι στρατιώτης. Και ξέρω ένα πράγμα: πως με ενοχλεί η παρουσία ενός επαναστάτη στην κυβέρνηση.

Μενζεβίνος: Άλλωστε, φίλε μου, σε περίπτωση έσχατης ανάγκης μπορούμε πάντα να προσφύγουμε σε μια καταστροφική λύση (βίαση χειρονομία) που θα ξεκαθάριζε μονομιάς την κατάσταση. Μια σφαίρα αρκεί.

Μπαίνει από μια πόρτα ο καθηγητής Κομνηνός, Πρόεδρος της Δημοκρατίας. Είναι ένας ωραίος γέρος, αρχοντικός, υψηλός, ευθυτενής, με πυκνά άσπρα μαλλιά. Βλέμμα αγνό και ήρεμο, που κοιτάζει μακριά. Ο αξιωματικός σε στάση προσοχής. Ο κόμης υποκλίνεται. Ο καθηγητής Κομνηνός χαιρετά με μια κλίση της κεφαλής.

Κομνηνός: Λοιπόν, ήρθε;

Μενζεβίνος: Μάλιστα, κύριε Πρόεδρε της Δημοκρατίας. Περιμένει στον αντιθάλαμο.

Κομνηνός: Θέλω να τον δω αμέσως.

Μενζεβίνος: Έχετε υπ' όψη σας, κύριε πρόεδρε, ότι είναι ένας βίαιος άνθρωπος, που παρασύρεται συχνά από τις ορμές του και μιλά μια γλώσσα -

Κομνηνός (ξερός): Γνωρίζω τον Κωστή Σκινιά.

Μενζεβίνος: Μάλιστα, κύριε Πρόεδρε.

Κομνηνός (προς τον Αξιωματικό): Οδηγήστε εδώ τον κ. Κωστή Σκινά.

Μενζεβίνος: Πηγαίνω, κύριε πρόεδρε.

Ο καθηγητής συγκαταναύει με μια κίνηση της κεφαλής. Ο Μενζεβίνος φεύγει από τη διπλανή πόρτα. Ο Αξιωματικός βγαίνει από την κυρία είσοδο και σε λίγο εισάγει τον Κωστή Σκινά και φεύγει. Ο καθηγητής Κομνηνός και ο Σκινάς και κοιτάζονται μερικές στιγμές χωρίς να μιλούν. Είναι φανερό πως η συνάντησή τους συγκινεί και τους δυο, μα συγκρατούνται και δεν θέλουν να αφήσουν τα συναισθήματά τους να φανούν στα λόγια τους ούτε στη στάση τους. Συζητούν ορθοί σε αρκετή απόσταση ο ένας από τον άλλον.

Κομνηνός: Είναι αρκετός καιρός που δεν ειδωθήκαμε.

Σκινάς: Δεκαπέντε χρόνια, κύριε καθηγητά.

Κομνηνός: Από το βράδυ των πτυχιακών εξετάσεών σας.

Σκινάς: Ναι - έφυγα την επομένη για την πρωτεύουσα.

Κομνηνός: Μου γράφατε τα πρώτα χρόνια.

Σκινάς: Δεν έπαυσα να σας θυμούμαι.

Κομνηνός: Ναι - κ' εγώ σας θυμόμουν.

Σκινάς: Ήταν μια ευτυχομένη εποχή. Πώς να ξεχάσει κανείς; Ίσως τα καλύτερα χρόνια της ζωής μου.

Κομνηνός: Δε συμφωνούσαμε σε πολλά πράγματα, μα είμασταν φίλοι ωστόσο.

Σκινάς: Ναι, είμασταν. Κάνατε καλή συντροφιά με τους φοιτητές σας. Τους παρακολουθούσατε με αληθινό ενδιαφέρον. Εμένα μου δείξατε πάντα μια ιδιαίτερη συμπάθεια. Σας χρωστώ πολλή ευγνωμοσύνη.

Κομνηνός: Ναι - Ξαναπήγατε εκεί από τότε;

Σκινάς: Όχι, δεν έτυχε.

Κομνηνός: Μου κόστισε πολύ όταν έφυγα. Δίδαξα εκεί πάνω από είκοσι χρόνια. Μια ζωή. Αυτό ήταν το όνειρο της νιότης μου. Ένα ήρεμο επαρχιώτικο Πανεπιστήμιο, με μεγάλους κήπους τριγύρω. Πολλή πρασινάδα και ένα ποτάμι. Και τα παιδιά που τραβούν κουπί, που ακούν τα μαθήματά μου, που αρχίζουν να σκέπτονται. Τα παιδιά που θα οδηγήσουν το έθνος στα πεπρωμένα του. Μα βλέπετε, το έθνος μού ζήτησε διαφορετικές υπηρεσίες.

Σκινάς: Δεν είμαστε στην ίδια παράταξη, κύριε καθηγητή. Οι ιδέες μου απέχουν πολύ. Μα αισθάνθηκα πολλή χαρά, σας βεβαιώνω, μεγάλη χαρά, όταν σας έφεραν εδώ οι ψήφοι των αντιπάλων μου.

Κομνηνός: Ναι -

Σκινάς: Η παρουσία στο ανώτατο αξίωμα ενός ανθρώπου με το ανάστημά σας και με τη διεθνή σας φήμη τιμά, νομίζω, όλους τους κατοίκους αυτής της χώρας, τους φίλους του καθεστώτος και τους εχθρούς.

Κομνηνός: Τι σημαίνουν οι παρατάξεις, αλήθεια; Υπάρχουν περίεργες συνεννοήσεις των ψυχών πάνω από τις παρατάξεις. Παρακολούθησα βήμα προς βήμα την εξέλιξή σας. Κατάλαβα τους ενθουσιασμούς σας, τις απογοητεύ-

σεις σας, τους αγώνες σας. Ήμουν κοντά σας σε στιγμές που δε με περιμένατε καθόλου.

Σκηνάς: Σας περιμένα πάντα, κύριε καθηγητή. Το ήξερα πως με παρακολουθούσατε. Συχνά τη στιγμή που μιλούσα ή δρούσα συλλογίζομουν τι θα πείτε άραγε όταν δείτε τις πράξεις μου και τα λόγια μου στις εφημερίδες. Τούτο, έλεγα μέσα μου, θα το εγκρίνει. Τούτο δε θα το εγκρίνει - Τούτο δε θα το εγκρίνει - θα λυπηθεί για μένα, θα ανησυχήσει για τον τόπο, μα άραγε θα με καταδικάσει μες τη συνείδησή του; Το βλέμμα σας λέει σήμερα πως δε θα με καταδικάσετε ακόμα;

Κομνηνός: Αλήθεια, όχι ακόμα. (*Χαμογελά*). Είμαι, βλέπετε, ένας δάσκαλος που καταλαβαίνει τη νιότη. Έτσι λένε για μένα οι φοιτητές. Ένας δάσκαλος που καταλαβαίνει τη νιότη. Μα τι θα πει καταλαβαίνω τη νιότη; Τις ιδέες της νιότης άραγε; Ω η νιότη δεν έχει ιδέες, σας βεβαιώ. Δεν μπορεί να έχει. Οι ιδέες είναι το καταστάλαγμα της ωριμότητας. Η νιότη έχει ανησυχίες, πόθους, αγανακτήσεις. Αυτά πρέπει να καταλαβαίνει ένας δάσκαλος. Δε σημαίνει πολύ τι μορφή θα πάρουν οι ορμές της νιότης για εξωτεριρευθούν. Θα πάρουν στην τύχη τη μια μορφή ή την άλλη - όποια βρουν πιο πρόχειρη. Εκείνο που πρέπει να μας ενδιαφέρει είναι να έχει η νιότη ευγενικές ορμές. Να είναι γενναιοκαρδη και ανυστερόβουλη - να δείχνει υψηλές τάσεις - Εσείς, κύριε, υπήρξατε ως σήμερα η νιότη του έθνους. Η αμέριμη, η τρελή νιότη, που ξεχειλά χωρίς να σκοπίζεται για το τι μπορεί να συμβεί. Μεταφέρατε στη ζωή του έθνους τις νεανικές αταξίες του Πανεπιστημίου μας. Ξέρω πολύ καλά πως όλο αυτό το επαναστατικό κίνημα είναι το έργο σας και πως δε θα υπήρχε αν δεν είσαταν εσείς.

Σκηνάς: Ω κανείς δεν μπορεί να ξέρει με βεβαιότητα.

Κομνηνός: Ναι, ναι, νομίζω πως ξέρω. Χρειαζότανε ένας άνθρωπος για να οργανώσει όλες αυτές τις επαναστατικές δυνάμεις και να τις διευθύνει.

Σκηνάς: Μπορούσε να είναι ένας άλλος.

Κομνηνός: Ναι, μα δεν υπάρχει άλλος. Το ξέρω καλά, αφού το δοκίμασα προτού σας φωνάξω.

Σκηνάς: Με συγκινούν αυτά που λέτε για τη νιότη, κύριε καθηγητή. Είναι όμορφα λόγια, πολύ όμορφα. Τα συναισθήματά σας είναι πολύ ευγενικά. Μα φοβούμαι πως παραγνωρίζετε την πραγματικότητα και βλέπετε μονάχα νεανικές αταξίες εκεί που υπάρχει μια φυσική και αμείλικτη εξέλιξη της κοινωνίας μας προς ένα σκοπό που καμμιά απάνθρωπη δύναμη δεν μπορεί να τον ματαιώσει - θα έλεγα, αν δεν είμασταν επιστήμονες, θα έλεγα μια μοίρα.

Κομνηνός: Δεν έχω πεισθεί ακόμα για την αξία των σιδερένιων νόμων σας και τώρα είναι πια πολύ αργά για να πεισθώ. Η μοίρα - η μοίρα - αυτή η επιστημονική μοίρα που επικαλείσθε τόσο συχνά χρειάζεται κάποιον που να τη σπρώξει για να εκδηλωθεί. Κι αν κάποιος δυνατότερος σπρώξει από την άλλη μεριά η μοίρα μπορεί να εκδηλωθεί προς την αντίθετη κατεύθυνση. Ας είναι! Δεν επιμένω. Δεν είναι η ώρα για τόσο θεωρητικές συζητήσεις. Σας έλεγα πως δε σας καταδίκασα ακόμα. Θα σας πω και κάτι άλλο που

δεν το λέω συνήθως. Επαγγελματικά μυστικά. Δεν τα ομολογούν αυτά τα πράγματα οι δάσκαλοι. Πάντα, σ' όλη την καθηγητική σταδιοδρομία μου, είχα μια κρυφή στοργή για τα άταχτα παιδιά. Μονάχα στοργή άραγε; Ίσως κάτι περισσότερο - κάποιο θαυμασμό πολύ περιεργό. Δεν ξέρω αν με καταλαβαίνετε. Εγώ, βλέπετε, είμαι ένας δάσκαλος, ένας φιλήσυχος δάσκαλος, χωρίς καμιά περιπέτεια, καμιά τρέλλα. Ένας σοβαρός άνθρωπος, όπως λένε. Τόσο σοβαρός, τόσο τρομερά σοβαρός, από τα παιδικά μου χρόνια, που έφτασε ίσως η σοβαρότητά μου στα όρια του παραλογισμού. Ένας νοικοκύρης, τέλος πάντων, νοικοκύρης στις ιδέες, στην ψυχή, στη ζωή, σε όλα μου. Ναι, νομίζω πως είχα κάποιον θαυμασμό, εγώ, ο φρόνιμος, ο πειθαρχημένος, ο υποταγμένος, για τους ανυπόταχτους μαθητές μου που φώναζαν όχι όταν έλεγα ναι, όταν το Κράτος έλεγε ναι, όταν η λογική έλεγε ναι. Κρυφός θαυμασμός που ίσως δεν ήταν παρά μια νοσταλγία της τρελλής νιότης που δεν έζησα. Περιεργα συναισθήματα στις ψυχές των δασκάλων. Συμβαίνει, ξέρετε, εμείς οι δάσκαλοι να προτιμούμε τους αρνητές μας από τους πιστούς μαθητές μας. Συμβαίνει. Μονάχα δεν πρέπει να το λέμε. Επαγγελματικά μυστικά.

Σκινιάς: Αλήθεια, περιεργα συναισθήματα. Κ' είναι εξίσου περιεργη κ' η δική μου προσήλωση σ' εσάς παρά τις διαφωνίες μας και τις αντιθέσεις μας και μολονότι εγώ είμαι επί τέλους περισσότερο από κάθε άλλον ο αρνητής της διδασκαλίας σας και της πνευματικής επίδρασής σας. Όλη μου η δράση ως σήμερα υπήρξε ένας αμείλικτος πόλεμος εναντίον των ιδεολογιών που αντιπροσωπεύετε. Αυτήν την αδιάκοπη παράδοση που νιώθετε εσείς να κυβερνά την ιστορία μας, αυτήν την μνήμη του έθνους όπως τη λέτε, που προσπαθείτε να διατηρήσετε ζωντανή και ακμαία, αυτήν εγώ αγωνίζομαι να πνίξω. Θέλω να ξεχάσει το έθνος, να λυτρωθεί από κάθε δεσμό με το παρελθόν του, να κοιτάξει μονάχα εμπρός. Θέλω να παύσουν να κυβερνούν νεκροί για να μπορέσουμε να κυβερνήσουμε εμείς οι ζωντανοί όπως μας αρέσει. Τότε, μονάχα τότε, θα φουντώσει η νέα ζωή που ονειρεύομαι - όταν σβήσει ολότελα η δική σας φωνή, η φωνή της μνήμης του έθνους, η φωνή των νεκρών. Και όμως η μορφή σας δεν έπαυσε να μου είναι προσφιλής. Περιεργα συναισθήματα που δεν οφείλονται μονάχα σε παλιούς προσωπικούς δεσμούς. Αισθάνομαι σ' αυτήν τη λατρεία της παράδοσης που εσείς ενσαρκώνετε, που εγώ πολεμώ, μια εγκαρτέρηση απελπισμένη αλλά περήφανη κι' αλύγιστη, μια στωικότητα που θυμίζει τους τελευταίους Ρωμαίους.

Κομνηνός: Και όμως - και όμως - πόσο μέσα σ' αυτήν την παράδοση είστε χωρίς να το ξέρετε! Πόσο πιστά συνεχίζετε την ιστορία μας εσείς που θέλετε να τη σπάσετε. Είστε το ανήσυχο και άτακτο στοιχείο που υποφώσκει μέσ' στην εθνική ζωή μας και ξεσπάνει στις κρίσιμες στιγμές και παρασύρει το παν. Το ανικανοποίητο στοιχείο που γυρεύει πάντα κάτι διαφορετικό από το καθιερωμένο, κάτι νέο. Μια αδιάκοπη και πάντα αισιόδοξη τάση προς μια εθνική τελειότητα που δεν υπήρξε, που δεν μπορεί να υπάρξει, που δε

θα πάψουμε ποτέ να την αναζητούμε. Άλλοτε είστε μια επανάσταση των κατωτέρων εναντίον των ανωτέρων που την ακολουθεί τυφλά η μάζα. Άλλοτε ένας άνθρωπος που αγωνίζεται να ξαναπλάσει μοναχός του το έθνος από τις ρίζες του. Είστε το στοιχείο που προκάλεσε όλες τις τρέλλες, τις πτώσεις, τις καταστροφές και που μας έδωσε μερικές φορές λίγη δόξα. Γιατί η δόξα, αλίμονο, δεν είναι δουλειά των ανθρώπων που γεννιούνται σοβαροί και μετρημένοι. Ας αφήσουμε τη ζωηρή νιότη να ξεχειλά, έλεγα στο Πανεπιστήμιο. Κι αν σπάσουν και κανένα τζάμι δε χάθηκε κι ο κόσμος, διάβολε! Η παλαβή νιότη, όσο κι' αν με ανησυχούσε, ήταν η μεγάλη ελπίδα μου. Από κει, έλεγα, θα αντλήσει η παράδοση νέες ορμές και νέα γνώση.

Σκηνάς: Ποιος ξέρει;

(Σιγή)

Κομνηνός: Ποιος ξέρει; Μα τώρα ένα είναι βέβαιο: πως τελειώνει η νιότη σας - τελειώνει απόψε. Μπαίνετε στην ηλικία των ευθυνών. Κι' οι ευθύνες είναι μεγάλες.

Σκηνάς: Δεν τρώμαξα ποτέ εμπρός στις ευθύνες, κύριε καθηγητή. Δεν θα τρομάξω ούτε απόψε.

Κομνηνός: Ξέρετε βέβαια πως αυτό το κράτος καταρρέει.

Σκηνάς: Το ξέρω.

Κομνηνός: Όλα είναι καταγής, η διοίκηση, η ασφάλεια, το Κοινοβούλιο. Κανένας θεσμός δε στέκεται στα πόδια του. Το τελευταίο στήριγμα του κράτους ήταν ο στρατός και σήμερα ο στρατός στασιάζει. Ίσως αύριο το πρωί βρεθούμε ριγμένοι μέσ' στην αναρχία.

Σκηνάς: Ναι.

Κομνηνός: Και τότε;

Σκηνάς: Τότε η Επανάσταση θα τραβήξει το δρόμο της. Κανείς δεν μπορεί να προβλέψει πού θα φτάσει.

Κομνηνός: Εγώ ξέρω πού θα φτάσει αν την αφήσουν αχαλίνωτη. Η κληρονομιά των προγόνων ανάλωμα της φωτιάς. Ο λαός μας κατεστραμμένος για μισό αιώνα. Οι ξένοι εδώ μετά κατακτητές. Ξέρετε πως μονάχα εσείς είστε ικανός να ανορθώσετε την εξουσία σ' αυτό το Κράτος;

Σκηνάς: Το ξέρω.

Κομνηνός: Σας προσφέρω την εξουσία. Αλλά προ παντός κυβερνήστε. Η ύπαρξη μιας δυνατής Κυβέρνησης είναι αυτήν τη στιγμή ζήτημα ζωής ή θανάτου. Κάθε άλλο ιδανικό, κάθε άλλο συμφέρον, υποχωρούν εμπρός σ' αυτήν την επιταχτική κι' αμείλιχτη ανάγκη του τόπου. Τούτο μόνο θέλω να σας πω προτού παραδώσω τον τόπο στην ελεύθερη διάθεσή σας: κρατάτε στα χέρια σας την τύχη μας φυλής - της φυλής σας.

Σκηνάς: Μια βαριά και πνιγερή ρουτίνα πιέζει τον τόπο, μαραίνει τη θέλησή του και τις ορμές του, τον εμποδίζει να αναπνεύσει ελεύθερα. Μια σάπια ολιγαρχία ρουφά το αίμα της φυλής. Ο τόπος έχει ανάγκη από μια ριζική εκκαθάριση. Θα πετάξω από πάνω μου τα κατακάθια του παρελθόντος. Θα σπάσω τη συνέχεια. Θα αφήσω να πλημμυρίσουν οι νέες δυνάμεις, οι νέες

θελήσεις, τα νέα κοινωνικά στρώματα. Έτσι νιώθω το ρόλο μου αυτή τη στιγμή. Την τύχη της φυλής το ξέρω που την κρατώ στα χέρια μου. Μα προσέχετε μην πάρετε για καταστροφή της φυλής την καταστροφή ενός πολιτικού κόσμου και μιας κοινωνικής τάξης. Σύμφωνα, νομίζω, με τις ίδιες τις αρχές σας, η φυλή είναι κάτι βαθύτερο από ένα καθεστώς.

Κομνηνός: Δε σκοτίστηκα ποτέ μου για τα συμφέροντα των τάξεων και των κομμάτων. Στο σημείο που βρισκόμαστε δε σκοτίζομαι πια ούτε για καθεστώτα. Αγαπώ τον τόπο μου. Αγαπώ το λαό μου. Πονώ όταν ο λαός μου πονεί και χαίρομαι όταν χαίρεται. Ο λαός μου κινδυνεύει να πέσει θύμα ενός εμφυλίου σπαραγμού κι' οι εχθροί του караδοκούν στα σύνορα, περιμένουν την κατάλληλη στιγμή για να χυμήξουν και να του πιουν το αίμα. Δε θέλω να χυθεί ξανά το αίμα του λαού μου. Το καθήκον μου εμένα αυτή τη στιγμή είναι να αποτρέψω με κάθε θυσία το αιματοκύλισμα που έρχεται. Ιδού, σας δίνω την αρχή χωρίς όρους, εσάς, που προετοιμάσατε τον εμφύλιο πόλεμο, για να μην τρέξει το αδελφικό αίμα - για τη σωτηρία του λαού μου. Εδώ σ' αυτό το σπίτι όπου με έφεραν οι ψήφοι των συμπολιτών μου θα ήταν προδοσία να λογαριάσω μερικά συμφέροντα. Μονάχα το σύνολο μπορώ να σκεφτώ και το σκέφτομαι μέρα και νύχτα. Είμαι μόνος εδώ μέσα, χωρίς κανένα δεσμό, κανένα φίλο, μόνος εμπρός στο έθνος. Κάποτε, τη νύχτα, περιπλανιούμαι μέσα σ' αυτό το Παλάτι όπου πλανήθηκαν ολόκληρους αιώνες οι αρχηγοί του έθνους μου, οι βασιλιάδες, οι στρατηλάτες, οι διχτάτορες, οι πρόεδροι. Πλανιούνται ακόμα ανάμεσα σ' αυτούς τους αρχαίους τοίχους οι ανήσυχες ψυχές τους. Κάποτε ακούω τους νεκρούς που μου μιλούν σιγά-σιγά, με φωνή στοργική και φοβισμένη και μου λένε: Κύριε πρόεδρε, προσέχετε την πατρίδα.

(Σιγή)

Σκινάς: Νομίζω, κύριε Πρόεδρε, πως είμαστε εξηγημένοι.

Κομνηνός: Ναι. Θα αναλάβετε απόψε;

Σκινάς: Ελπίζω.

Κομνηνός: Πηγαίνετε. Μη χάνετε καιρό.

Σκινάς: Χαίρετε, κύριε Πρόεδρε.

Κομνηνός: Στο καλό.

Χειραψία. Ο Σκινάς φεύγει. Ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας περπατά μερικά βήματα στοχαστικός.

Κομνηνός: Στο καλό.

Αυλαία.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΑΞΗ

Νύχτα, μια εβδομάδα αργότερα, στο σπίτι του Κωστή Σκινά. Ένα μικρό σπίτι επιπλωμένο νοικοκυριστικά και μάλλον φτωχά. Στη σκηνή ο Αμίλκας και η Ειρήνη Σκινά. Η Ειρήνη είναι μια νέα και θερμή γυναίκα, πολύ απλά ντυμένη,

χωρίς καμιά κοιψότητα, με κάποιον αέρα λεπτότητας και φιλοφροσύνης που φανερώνει ότι ανατράφηκε σε ένα περιβάλλον άνετο.

Αμίλλας: Έτσι αργεί κάθε βράδυ;

Ειρήνη (*κοιτάζοντας το ρολόι της*): Ναι, από τότε που ανέλαβε τα νέα καθήκοντά του δεν ήθε ποτέ να δειπνήσει στην ώρα του. Το μεσημέρι τρώει στο Πολιτικό Γραφείο μονάχος του.

Αμίλλας: Διάβολε, δεν του λείπει η δουλειά.

Ειρήνη: Είναι ζήτημα αν κοιμάται τέσσερις ή πέντε ώρες.

Αμίλλας: Δεν του λείπουν άλλωστε και οι δυνάμεις.

Ειρήνη: Όχι, βέβαια. Τον είδα και σε χειρότερες εποχές και δεν ανησυχώ καθόλου. Θα βαστάξει καλά.

Αμίλλας: Όταν ξεκαθαριστεί οπωσδήποτε η κατάσταση θα βρίσκει τον καιρό να ξεκουράζεται. Μα σήμερα πρέπει να ριχτεί στη δουλειά με τα μούτρα, χωρίς αναπνοή.

Ειρήνη: Φυσικά.

Αμίλλας (*χαμογελώντας*): Εσύ συνηθίζεις στο ρόλο της κυρίας πρωθυπουργού;

Ειρήνη: Δηλαδή στο ρόλο της παραμελημένης; Ω αυτό το έχω πάρει απόφαση από καιρό. Ξέρω πως ανήκει πρώτα σε κάτι άλλο και κατόπι σ' εμένα.

Αμίλλας (*γελά*): Αρκεί να μην ανήκει σε μιαν άλλη γυναίκα.

Ειρήνη: Ο Κωστής δε γνώρισε ποτέ άλλη γυναίκα. Δεν είχε τον καιρό. Και δεν φαντάζομαι να βρει τον καιρό από τώρα και ύστερα.

Αμίλλας: Σε πειράζω.

Ειρήνη: Αλήθεια, για φαντάσου πως είμαι η γυναίκα του πρωθυπουργού! Τι θα λένε οι δικοί μου άραγε;

Αμίλλας: Υποθέτω πως οι δικοί σου θα φρόντισαν να απομακρυνθούν από αυτήν την ανήσυχη χώρα προτού αναλάβει καθήκοντα η επαναστατική Κυβέρνηση. Πολύς κόσμος έφυγε τον τελευταίο καιρό και φεύγει κάθε μέρα.

Ειρήνη: Οι καημένοι δεν ήταν κακοί άνθρωποι, μα δεν μπορούσαν να καταλάβουν.

Αμίλλας: Ποιος μπορεί να καταλάβει τον διπλανό του, αλίμονο!

Ειρήνη: Περίμεναν βέβαια από μένα να ζήσω σαν κι' αυτούς μια ζωή κοιμή, ευχάριστη και μέτρια - προ παντός μέτρια. Κάθε τι που ξεπερνά τη μετριότητα ενοχλεί πολύ τους λογικούς ανθρώπους. Οι σοβαροί και φιλήσυχοι γονιοί δεν ευχαριστιούνται καθόλου όταν βλέπουν τα παιδιά τους να συντηρούν ιδανικά. Τα ιδανικά είναι επικίνδυνες ανισορροπίες, φαντασιοπληξίες, δουλειές του διαβόλου.

Αμίλλας: Κι' ο Κωστής Σκινάς ήταν βέβαια γι' αυτούς ένας άθλιος τυχοδιώκτης, ένας άνθρωπος του δρόμου, ένας δημοκόπος. Πώς ήθελες να καταλάβουν, φίλη μου;

Ειρήνη: Κωστής Σκινάς - Κωστής Σκινάς - Είναι μια σελίδα της ιστορίας αυτό το όνομα, Αμίλλα.

Αμίλλας: Ναι-

Ειρήνη: Κωστής Σκινάς - Τον είδα για πρώτη φορά σε μια επαναστατική συγκέντρωση σε κάποιο συνοικιακό θέατρο. Είχα πάει εκεί ωδηγημένη από κάποια συγκεχυμένη περιέργεια που με τραβούσε προς τη βαριά και σκοτεινή μάζα. Ήμουν ντυμένη απλά κ' είχα τραβηχτεί σε μια σκιερή γωνιά, για να φαίνομαι όσο το δυνατό λιγώτερο, κι ωστόσο, καταλάβαινα, από τα βλέμματα που μου έριχναν οι γυναίκες του λαού, πως αναγνώριζαν στο ύφος μου μια δεσποινίδα. Ήμουν απολύτως ξένη και ολομόναχη μέσα σ' ένα περιβάλλον εχθρικό, μέσα σε μια ατμόσφαιρα ασφυκτική. Η μυρωδιά αυτού του πλήθους, η θέα του, τα κακά ένστικτα που γυάλιζαν σε όλα τα μάτια, μου πίεζαν την καρδιά. Και όμως, αυτή η ατμόσφαιρα με συνέπαιρνε. Αισθανόμουν σα να ξαναβαφτιζόμουν μέσ' στην πρωτόγονη απλότητα του λαού, μέσ' στην ορμή, τη δύναμη, τη βία του λαού - σα να λυτρωνόμουν μονομαías από κάθε συμβατικότητα, κάθε ρουτίνα, κάθε εκφυλισμό της τάξης μου και της ανατροφής μου - σα να ξαναγινόμουν λαός αγνός, στέρεος, σκληρός λαός. Ναι, σκληρός, δεν είναι καλός ο λαός, Αμίλκα, το ξέρεις καλά, η καλοσύνη είναι γεροντική αρετή, κι' ο λαός είναι η νιότη.

Αμίλκας: Ο λαός είναι η ανεξάντλητη πηγή κάθε δημιουργικής δύναμης. Από τα σπλάχνα του λαού βγαίνει σήμερα, μαζί με τον πόνο του και το μίσος του το σπέρμα μιας νέας ζωής. Μα εσύ, αλήθεια, φίλη μου, πού βρίσκεις αυτή τη δύναμη ψυχής; Δεν κατάλαβα ποτέ τι δουλειά είχες να παρατήσεις την άνεσή σου και τη χαρά της ζωής και να έρθεις να κάνεις παρέα μ' εμάς τους βάρβαρους οχλοκράτες; Πώς κατώρθωσες να είσαι πιο αλύγιστη στον αγώνα από μας; Είσαι ένα περίπλοκο κατασκευάσμα, Ειρήνη - όπως όλες οι γυναίκες, άλλωστε. Δεν ξέρω τις γυναίκες - το ομολογώ. Ο Σκινάς πρόφτασε να γνωρίσει τουλάχιστο μίαν, μίαν που αξίζει πολλές - Εγώ καμμιά. Τις κοιτάζω από μακριά και ρωτώ τον εαυτό μου τι είδος πράγματα να κρύβουν άραγε μέσα τους αυτά τα αλλόκοτα όντα. Μήπως τις φοβούμαι; Δεν ξέρω. Ή μήπως με φοβούνται αυτές;

Ειρήνη: Τι δουλειά είχα ανάμεσά σας; Είχα ανάγκη από μια λατρεία, νομίζω. Δεν το ήξερα καλά τότε που πρωτοήρθα, μα με τραβούσε ο λαός, με μαγνήτιζε. Αισθανόμουν να καίει μέσ' στην άξεστη μάζα η φλόγα μιας πίστης. Νομίζω πως είχα την όρεξη, την ανάγκη να το κάνω. Είχα σιχαθεί τη μέτρια ζωή, τη μαλθακότητα, τη γαλήνη. Εκείνη η μάζα, με την πνιγερή ατμόσφαιρά της, με τα εχθρικά βλέμματά της, σπαρταρούσε από τον πόθο ενός μεγάλου αγώνα και μιας ανώτερης ζωής. Την ξέρεις, Αμίλκα, την τυφλωτική λάμψη του ιδανικού που αναδίνεται από τον φανατισμένο πλήθος.

Αμίλκας: Ναι, το ιδανικό που σε καταχτά και σε υποτάσσει, που σου απαγορεύει να δεις οτιδήποτε εξόν απ' αυτό, που εξολοθρεύει τη σκέψη σου γιατί η σκέψη - κάποτε - σκαλίζει και μπερδεύει τα πράγματα, ξανοίγει απροσδόκητες προσδοκίες των πραγμάτων, συγκρατεί τη θέληση, κοροϊδεύει την προσπάθεια - αμφιβάλλει - για τούτο και η φλόγα του ιδανικού καίει τη σκέψη και κάνει καλά. Οι άνθρωποι που σκέφτονται τα πάντα σε κάθε βήμα δεν πάνε μακριά.

Ειρήνη: Ω δε σκεφτόμουν τίποτα εκείνο το βράδυ. Δεν είχα τη δύναμη να καταλάβω τίποτα. Ήμουν παραλυμένη, έτοιμη να λιγοψυχήσω. Μα ξαφνικά είδα τον Κωστή Σκινά στο βήμα και άκουσα τη θερμή φωνή του που ηλέχτρισε μονομιás το πλήθος και τέντωσε γύρω μου όλα τα νεύρα. Τεντώθηκα κι' εγώ. Δεν μπορούσα να ξεχωρίσω ούτε μια λέξη από όσα έλεγε, μονάχα δεχόμουν τη φωνή του βαθύτατα μέσα μου σα μια τόνωση όλων των δυνάμεών μου - σαν κάτι που με κυβερνούσε ήδη, με συγκέντρωνε, με έσερνε επί τέλους προς ένα σκοπό. Είχα βρει ένα σκοπό. Λες να μην τον εύρισκα αν δεν συναντούσα έναν άντρα που να τον ενσαρκώνει;

Αμίλλας: Εγώ ο ίδιος, πού θα βρισκόμουν άραγε αν δεν συναντούσα έναν άνθρωπο που να με συγκεντρώσει εδώ και να με προσηλώσει οριστικά σε κάτι; Ποιος μπορεί να ξέρει πού θα κυλιόμουν και πού θα κουτουλούσα; Ένα χέρι δυνατότερο με άρπαξε και με κάρφωσε εδώ. Τώρα έβαλα φωτιά και έκαψα μέσα μου κάθε σκέψη. Από τις παλιές αναμνήσεις του πνεύματός μου μένουν στάχτες μονάχα μέσα μου, κρύες στάχτες που σηκώνονται κάποτε καπνός και μου θολώνουν το βλέμμα. Μα δεν υπάρχει πια φόβος να αλλάξω δρόμο, να ξαναρχίσω να σκουντουφλώ στα κουτουρού σαν πριν. Σφίγγω τα δόντια και κάνω μηχανικά την κίνηση που μου επιβάλλεται και θα κρατηθώ έτσι ως το τέλος. Μα τι ήταν η δύναμη αυτού του ανθρώπου που μας άδραξε έτσι μέσ' στη φούχτα του και ώρισε τη ζωή μας;

(Τέλος του χειρογράφου)

Η ΒΙΑ (χειρόγραφο 3) (ΔΡΑΜΑ)

Προσημείωση

Επειδή ζούμε στη χώρα των παρεξηγήσεων, νομίζω καλό να τονίσω κατηγορηματικά πως δεν επιδιώκω να κάνω εδώ ούτε την απολογία ούτε την καταδίκη της βίας και του καθεστώτος της δικτατορίας. Όπως εξήγησα κι' άλλοτε, θεωρώ τα γράμματα εντελώς χειραφετημένα από τέτοιες καιρικές βλέψεις. Μεταχειρίζομαι εδώ την πάλη των τάξεων και τους κλυδωνισμούς του σύγχρονου Κράτους σαν απλές αφορμές για το ζωντάνεμα ή την έρευνα ψυχικών καταστάσεων και ατομικών χαρακτήρων. Τίποτα περισσότερο.

Ίσως είναι χρήσιμη και μια άλλη παρατήρηση: Το θέμα αυτό ενός επαναστάτη αρχηγού, που, αφού κατάχτησε το Κράτος, χτυπά την Επανάσταση, είναι εμπνευσμένο από την πρόσφατη ευρωπαϊκή ιστορία. Όπως όλα τα ιστορικά θέματα είναι κτήμα κοινό. Το γεγονός ότι ξένοι συγγραφείς το χειρίστηκαν ήδη, δε μας εμποδίζει να το ξαναπιάσουμε και να το ξαναδουλέψουμε με το δικό μας τρόπο.

Γ.Θ.

Κωστής Σκινάς

Ειρήνη Σκινά

Ο κόμης Περεγκρίνος⁵⁰

Ο καθηγητής Κομνηνός, πρόεδρος της Δημοκρατίας

Αμίλκας

Πύρρος

Πρώτος εργάτης

Δεύτερος εργάτης

Ένας γραμματικός

Ένας αξιωματικός της προεδρικής φρουράς

Πρώτος στρατηγός

Δεύτερος στρατηγός

Διαδηλωτές

Η σκηνή στις μέρες μας, στην πρωτεύουσα μια ευρωπαϊκής Δημοκρατίας

Εικόνα I

Το κεντρικό γραφείο του Επαναστατικού Κόμματος. Ένα μεγάλο δωμάτιο ακατάστατο. Γραφεία, τραπέζια, καρέκλες, βιβλιοθήκες, ντουλάπες. Πολλά χαρτιά παντού. Τραπέζια, καρέκλες, βιβλιοθήκες, ντουλάπες. Απάνω από την κύρια είσοδο μια μεγάλη επιγραφή με κόκκινα γράμματα: ΜΕ ΟΛΑ ΤΑ ΜΕΣΑ.- Ο

⁵⁰ Στις περισσότερες εκδοχές εμφανίζεται ως Μενζεβίνος.

Αμίλλας, νεανική μορφή φανατισμένη και ενεργητική, υπαγορεύει μια προκήρυξη σ' ένα γραμματικό. Δύο μεσόκοποι άνθρωποι, με ύφος μορφωμένων εργατών, παρακολουθούν.

Αμίλλας (υπαγορεύει): Ήρθε η ώρα να ξεχωριστούν οι κάλπικοι από τους αληθινούς. Ήρθε η ώρα της βίας. Δεν υπήρξε ποτέ μια κατάσταση τόσο πρόσφορη για ένα προλεταριακό κίνημα. Το Κόμμα είναι πιο δυνατό από πάντα. Το μόνο οργανωμένο και πειθαρχημένο Κόμμα...

Πρώτος εργάτης: Πειθαρχημένο στρατιωτικά.

Αμίλλας: Πειθαρχημένο στρατιωτικά.

Γραμματικός: Η φράση δεν είναι καλή.

Αμίλλας: Είναι σ' αυτήν τη χώρα το μόνο Κόμμα με αληθινή οργάνωση και στρατιωτική πειθαρχία.

Δεύτερος εργάτης: Καλά.

Πρώτος εργάτης: Η λέξη πειθαρχία αντηχεί λαμπρά σε μια επαναστατική προκήρυξη. Δίνει αυτοπεποίθηση στη μάζα.

Δεύτερος εργάτης: Για να προχωρήσει η μάζα πρέπει να νιώθει μέσα της συνοχή και απάνω του μια δύναμη που προστάζει.

Αμίλλας (στο Γραμματικό): Γράφε. - Είναι το μόνο Κόμμα που ξέρει τι θέλει και που ξέρει να επιδιώκει αυτό που θέλει.

Γραμματικός: Νομίζω, σύντροφε Αμίλλα, πως η προκήρυξη είναι υπερβολικά ξερή και ψυχρή. Μοιάζει μάθημα.

Δεύτερος εργάτης: Καλή είναι, Αμίλλα. Δεν είναι ώρα για φουσκωμένα λόγια μα για δράση.

Πρώτος εργάτης: Μονάχα πρέπει να λέμε στο πλήθος: πειθαρχία! Ενθουσιασμός υπάρχει και περισεύει.

Αμίλλας: Οι σύντροφοι έχουν δίκιο. Συνεχίζω. Καμιά Κυβέρνηση δεν μπόρεσε να μας αντισταθεί. Όλες τις ρίξαμε και τις τσαλαπατήσαμε. Ένα μήνα τώρα βαστά η κυβερνητική κρίση και το τέλος της δε φαίνεται κοντά. Τα κοινοβουλευτικά κόμματα δεν τολμούν να αναλάβουν την εξουσία και να αντιμετωπίσουν την κατάσταση. Όλα τους αγωνίζονται να ξεγλιστρήσουν, να λιποταχτήσουν, να απαλλαγούν από το βάρος των ευθυνών. Το Κράτος βρίσκεται σε διάλυση. Ο στρατός δεν υπακούει, η διοίκηση παράλυσε, οι νόμοι δεν ισχύουν...

Γραμματικός: Ωραία αυτά. Πολύ διεγερτικά. Εμπνέουν περιφρόνηση για τον εχθρό.

Αμίλλας (στο Γραμματικό): Άλλη παράγραφος - Σύντροφοι, μπροστά στα μάτια μας, το αστικό κράτος των εκμεταλλευτών πεθαίνει το φυσιολογικό θάνατό του.

Γραμματικός (γράφοντας): ... Το φυσιολογικό θάνατό του.

Αμίλλας: Όχι. Γράψε καλύτερα: το φυσικό θάνατό του.

Γραμματικός: Καλά.

Αμίλλας: Ήρθε η ώρα του δικού μας Κράτους, του Κράτους των εργατών και

- των αγροτών, του Κράτους της αληθινής ελευθερίας. Το Κόμμα είναι έτοιμο για τον τελειωτικό αγώνα...
- Δεύτερος εργάτης:** Βάλε κάτι και για θυσίες, σύντροφε Αμίλκα. Η μάζα αγαπά να της ζητούν πειθαρχία και θυσίες.
- Γραμματικός:** Θα έλεγα πως δεν είναι κατάλληλη η στιγμή να μιλήσουμε για θυσίες. Πρέπει να δίνουμε πολλά και να ζητούμε λίγα ή μάλλον να μη ζητούμε τίποτα.
- Δεύτερος εργάτης:** Όχι! Ψέματα! Πρέπει να ζητούμε περισσότερα από όσα δίνουμε. Αλλιώς η μάζα μας περιφρονεί.
- Πρώτος εργάτης:** Ο σύντροφος μιλά σωστά. Εγώ έζησα όλη τη ζωή μου μες στην προπαγάνδα και ξέρω. Η μάζα περιφρονεί τους ανθρώπους που προσφέρουν τα πάντα και δεν της ζητούν τίποτα, εξόν από την ψήφο. Ο λαός σε εχτιμά όταν του λες: τούτος είναι ο δρόμος ο καλός μα για να τον ακολουθήσεις χρειάζεται να κοπιάσεις, χρειάζεται να παλέψεις και να υποφέρεις. Χρειάζεται να θυσιάσεις πολλά, πολλά πράγματα...
- Δεύτερος εργάτης:** Και χρειάζεται να υπακούεις.
- Πρώτος εργάτης:** Ναι, γράφε θυσίες, γράφε.
- Αμίλκας:** Θυσίες! *(Σκέπτεται και συνεχίζει)*. Κ' εσείς, σύντροφοι, μαζί με το Κόμμα σας να είστε έτοιμοι για όλα. Θα χρειαστούν θυσίες...
- Πρώτος εργάτης:** Μεγάλες θυσίες.
- Αμίλκας:** Θα χρειαστούν οι μεγαλύτερες θυσίες.
- Δεύτερος εργάτης *(στο γραμματικό)*:** Γράφε. - Θα χρειαστεί να δώσετε στον αγώνα όλες τις δυνάμεις σας, όλη τη θέλησή σας, και ίσως και τη ζωή σας.
- Πρώτος εργάτης:** Καλά.
- Αμίλκας *(συνεχίζει)*:** Το Επαναστατικό Κόμμα κηρύττει τη γενική επιστράτευση όλων των επαναστατικών δυνάμεων της χώρας. Συγκεντρωθείτε γύρω από τους πυρήνες σας και περμιέnete διαταγές. Πειθαρχείτε.
- Γραμματικός:** Το πειθαρχείτε με κεφαλαία και θαναμαστικό.
- Πρώτος εργάτης:** Αυτή να είναι η τελευταία λέξη.
- Δεύτερος εργάτης:** Πρέπει να τυπωθούν όσο το δυνατό περισσότερα αντίτυπα. Να μη σταματήσει το πιεστήριο ως το βράδυ.
- Αμίλκας:** Είναι ανάγκη να πάει αυτό το χαρτί σε όλους τους πυρήνες του Κράτους, κυρίως τους στρατιωτικούς. Έχει το χαρακτήρα ενός επίσημου ανακοινωθέντος του Κόμματος.
- Γραμματικός:** Ο καθένας καταλαβαίνει τι προαναγγέλλει αυτό το ανακοινωθέν.
- Αμίλκας:** Λέω καθαρά: ήρθε η ώρα της βίας.
- Πρώτος εργάτης:** Δεν κρυβόμαστε πια.
- Δεύτερος εργάτης:** Δεν είναι ανάγκη να κρυβόμαστε. Είμαστε οι πιο δυνατοί.
- Δεύτερος εργάτης:** Αλήθεια, δεν είναι ανάγκη να κρυβόμαστε. Είμαστε οι πιο δυνατοί.
- Αμίλκας:** Κάνουμε την επιστράτευσή μας πια καθαρά και κανείς δεν τολμά να μας ενοχλήσει. Κανείς δεν είναι ικανός να τολμήσει.
- Δεύτερος εργάτης:** Έχουν παραλύσει ολότελα.

Γραμματικός: Είναι τραγική η αδυναμία τους να κουνηθούν.

Πρώτος εργάτης: Είναι τραγική η δική μου η θέση, που πήγα τρεις φορές στα οδοφράγματα χωρίς καμιά ελπίδα επιτυχίας, έτσι μονάχα για το γούστο, και σήμερα βρίσκουμε αναγκασμένος να κάνω μια επανάσταση που δε συναντά καμιά σοβαρή αντίσταση, μια επανάσταση για μικρά παιδιά.

Αμύλλας: Η μοιραία φορά των πραγμάτων παρασύρει το παν.

Μπαίνει από την κεντρική είσοδο ο Κώστας Σκινάς, αρχηγός του Επαναστατικού Κόμματος, μπαίνει με βήμα ταχύ και σίγουρο. Είναι ένας άνθρωπος περίπου τριανταπέντε χρονών, ντυμένος απλά και σοβαρά. Μορφή σφιγμένη, στοχαστική και δυνατή, που δε χαμογελά ποτέ. Μιλά ψύχραμα, χωρίς κανένα στόμφο και καμιά περιττή χειρονομία. Είναι φανερό ότι πειθαρχεί τον εαυτό του ολόκληρα και ότι ασκεί μια μεγάλη επιβολή στους τριγυρινούς του.

Σκινάς: Καλημέρα. *(Χαιρετισμοί και χειραψίες).*

Γραμματικός: Αυτή είναι η προκήρυξη της Επιτροπής, σύντροφε Σκινά.

(Ο Σκινάς παίρνει την προκήρυξη και τη διαβάζει γρήγορα)

Αμύλλας: Είναι ξερή σα στρατιωτική διαταγή.

Σκινάς (διαβάζοντας): Καλά.

Αμύλλας: Συγκέντρωση και πειθαρχία. Περισμένετε διαταγές. - Δε χρειάζεται πια να λέμε άλλο τίποτα.

Σκινάς: Καλά. *(Επιστρέφει την προκήρυξη στο γραμματικό).* Στο πιεστήριο. *(Ο γραμματικός φεύγει).* Μάθατε βέβαια πως σήμερα το πρωί το πρώτο πεζικό σύνταγμα αρνήθηκε να εκτελέσει τις διαταγές των αξιωματικών του.

Αμύλλας: Όχι, Σκινά, δεν το μάθαμε.

Πρώτος εργάτης: Δεν ξέρουμε τίποτα.

Σκινάς: Οι φαντάροι κλείστηκαν στο στρατόνα με τα όπλα στο χέρι. Κανείς δεν τολμά να πλησιάσει.

(Σιγή).

Αμύλλας: Αυτό βέβαια λέγεται στάση.

Δεύτερος εργάτης: Και μπορεί από τη μια στιγμή στην άλλη να λεχθή Επανάσταση.

Πρώτος εργάτης: Κακή στάση και κάκιση Επανάσταση αφού δε ζητήθηκε η έγκριση της Επιτροπής. Αν ο καθένας αρχίσει να κάνει του κεφαλιού του παραλύει το σχέδιο δράσης και πέφτουμε κ' εμείς οι ίδιοι στην αναρχία στην οποία έπεσε ήδη το Κράτος.

Αμύλλας: Είμαι απολύτως βέβαιος πως την ενέργεια δεν την προκάλεσε ο πυρήνας του πρώτου συντάγματος. Ο πυρήνας προετοίμασε το έδαφος κατά τις οδηγίες μας και περίμενε τις διαταγές του Κέντρου. Οι φαντάροι στασίασαν μονάχοι τους. Έτσι θα τους σφύριξε σήμερα το πρωί.

Πρώτος εργάτης: Είναι μια εκδήλωση οχλοκρατίας.

Σκινάς: Είναι μια πραγματική κατάσταση που δεν μπορούμε να την αγνοήσουμε επειδή αντιβαίνει στο σχέδιο δράσης. Δεν έπρεπε να στασιάζουν σήμερα οι φαντάροι και προ παντός δεν έπρεπε να στασιάζουν χωρίς τη διαταγή μας, αλλά η στάση τους, όπως έγινε, δημιουργεί νέες συνθήκες. Θα κανονίσουμε την πορεία μας σύμφωνα μ' αυτές τις νέες συνθήκες.

Αμίλλας: Αυτή η στάση εκβιάζει πολύ άσκημα τη φυσική εξέλιξη των πραγμάτων. Τα άλλα συντάγματα δε μοιάζουν έτοιμα να αναλάβουν δράση. Οι πυργήνες τους ζητούν διορίες λίγων ημερών ακόμα. Μονάχα μ' ένα σύνταγμα δε μπορούμε να προσχωρήσουμε. Μα ούτε επιτρέπεται ν' αφήσουμε αυτή τη στάση να ξεθυμάνει άσκοπα.

Δεύτερος εργάτης: Αυτό θα ήταν μια μεγάλη απογοήτευση για τους στρατιώτες.

Αμίλλας: Και για τη μάζα που μας ακολουθεί.

Πρώτος εργάτης: Τι κάνουμε λοιπόν;

Μπαίνει ορμητικά ο Πύρρος, πέμπτο και τελευταίο μέλος της Εκτελεστικής Επιτροπής του Κόμματος. Είναι ένας σαρανταπεντάρης, με μικροαστική εμφάνιση, νευρικός, παχύς, κατακόκκινος και πάντα ιδρωμένος. Σκουπίζει το πρόσωπό του συνεχώς. Μιλά δυνατά με πολλές χειρονομίες.

Πύρρος (στέκεται μια στιγμή στην πόρτα): Ω! Ευτυχώς παρίσταται η ολομέλεια της Επιτροπής. (Προχωρεί). Μάθατε τα νέα;

Σκινάς (ξερός): Ναι.

Πύρρος: Ο στρατός... Μάθατε για το στρατό;

Σκινάς: Ναι, ξέρουμε.

Πύρρος: Λοιπόν, λοιπόν, τι μάθατε;

Αμίλλας: Οι στρατιώτες του πρώτου πεζικού συντάγματος αρνούνται να ακολουθήσουν τους αξιωματικούς.

Δεύτερος εργάτης: Κλείστηκαν στο στρατόνα με τα όπλα τους.

Πύρρος: Α! με τα όπλα τους!

Σκινάς: Η Επιτροπή μελετά την κατάσταση αυτή τη στιγμή, σύντροφε Πύρρο.

Πύρρος: Αυτό ήταν όλο; Είχα την ιδέα ότι στασίασαν όλα τα συντάγματα, ότι σήκωσαν κόκκινες σημαίες... Έτσι λένε έξω.

Σκινάς (πάντα ήρεμος): Τα άλλα συντάγματα δεν είναι ακόμα έτοιμα να βαδίσουν. Κόκκινες σημαίες δε σηκώθηκαν πουθενά.

Πύρρος: Α! (Σιγή). Λοιπόν; (Σιγή). Μα τι περιμένετε, σύντροφοι; Τι περιμένετε λοιπόν;

Αμίλλας: Τι θέλεις να πεις, σύντροφε Πύρρο;

Πύρρος: Θέλω να πω, θέλω να πω (είναι πολύ ταραγμένος). Ιδού τι θέλω να πω: ότι οι στρατιώτες του πρώτου πεζικού μάς δίνουν ένα μάθημα. Καταλαβαίνετε; Ένα μάθημα που μας αξίζει. Είμαστε χαλβάδες εμείς οι αρχηγοί της Επανάστασης. Χαλβάδες! Ο λαός βαρέθηκε να περιμένει με σταυρωμένα τα χέρια με την αγωνία στην ψυχή. Ένα μήνα τώρα φωνάζουμε παντού: ήρθε η ώρα να γίνουν τα μεγάλα πράγματα, συγκεντρωθείτε, ετομαστείτε!

Συγκεντρωθήκαμε, ετομιαστήκαμε, και ξανά και ξανά. Κ' ύστερα τι γίνεται; Συζητούμε εδώ μέσα θεωρητικά το σχέδιο δράσης. Όχι, παιδάκια μου, δε γίνεται έτοι η Επανάσταση. Επανάσταση θα πει να βγεις στους δρόμους να πολεμήσεις. Να, ο στρατός μάς περιφρονεί, μάς γυρίζει την πλάτη και βαδίζει μονάχος του. Τι σημαίνει αν δε στασίασαν ακόμα τα άλλα συντάγματα; Θα στασιάσουν ως το βράδυ, σας το λέω εγώ. Και αύριο δε θα είμαστε πια οι αρχηγοί. Θα φυτρώσουν άλλοι μέσα από το πλήθος, που δεν τους είδαμε ποτέ, και θα κυβερνήσουν αυτοί. Μα τι περιμένετε, σύντροφοι; Εμπρός, λοιπόν! Η Επανάσταση ξεσπάει. Μας φεύγει από τα χέρια. Θα βγούμε αμέσως στους δρόμους, ναι ή όχι; Θα τεθούμε επικεφαλής του λαού, ναι ή όχι; Θα πάμε σαν άντρες εκεί που μας καλεί το καθήκον;

Αμίλκας: Ησύχασε, σύντροφε Πύρρο. Οι περιστάσεις θέλουν ψυχραιμία. Προπαντός ψυχραιμία.

Πύρρος: Όχι! σύντροφε Αμίλκα, δεν μπορώ να ησυχάσω όσο σας βλέπω εδώ μέσα να κοιτάζετε τον ομφαλό σας σαν αποχαυνωμένοι, ενώ η Επανάσταση κυλά στους δρόμους και γκρεμίζει το παν. Σήμανε η δωδέκατη ώρα. Το ξέρουν όλοι εξόν από σας. Κ' ήρθα εδώ για να σας καλέσω στο καθήκον.

Σκινάς: Εγώ, σύντροφε Πύρρο, σε καλώ στην πειθαρχία.

Πύρρος (πάντα πολύ εξημμένος, μα ήδη επηρεασμένος από τη φωνή του αρχηγού του): Θέλω να πω, Σκινά, θέλω να πω ότι αυτή η αδρανής πειθαρχία δεν μπορεί να διαρκέσει αιωνίως.

Σκινάς: Μήπως, σύντροφε, η βία σου να προχωρήσεις προτού φτάσει η κατάλληλη ώρα κρύβει κάποια ζήλεια; Μήπως φοβάσαι να περιμένεις μέσ' στο χαράκωμα, με το όπλο παραπόδα, κάτω από την απειλή των εχθρικών κανονιών;

Πύρρος (πτοημένος - μια προσπάθεια να το κρύψει και να φανεί απειλητικός): Τι εννοείς, σύντροφε;

Σκινάς: Ενωώ πως η αδρανής πειθαρχία είναι κάποτε δυσκολότερη από μια τρελλή έφοδο στην τύχη. Ενωώ ακόμα πως μια τέτοια τυφλή έφοδος μπορεί να είναι μια φυγή προς τα εμπρός. Φυγή ανθρώπων που δεν έχουν τη γενναιότητα και τη δύναμη να περιμένουν.

Πύρρος: Μα ως τότε, Σκινά, θα περιμένουμε; Ως τότε;

Σκινάς (με δύναμη): Σύντροφοι, σας ρωτώ ένα πράγμα: έχετε εμπιστοσύνη σ' εμένα;
(Σιγή)

Αμίλκας: Ναι, Σκινά, έχουμε απόλυτη εμπιστοσύνη σ' εσένα.

Πύρρος: Μα - Ποιος αρνήθηκε ποτέ; - Εμπιστοσύνη; - Μα βέβαια έχουμε απόλυτη εμπιστοσύνη - Το λέω ανεπιφύλαχτα - Βέβαια! - Μονάχα συζητούμε ζητήματα τακτικής - Λεπτομέρειες -

Πρώτος εργάτης: Είμαστε δικοί σου, Σκινά, δικοί σου ως το τέλος.

Δεύτερος εργάτης: Κ' εμείς κ' η μάζα που μας ακολουθεί.

Γραμματικός (με σιγανή φωνή): Ο κόμης Μενζεβίνος!

Σκινάς: Ποιος;

Γραμματικός: Ο κόμης Μενζεβίνος!

Σκινάς: Ο Μενζεβίνος!

Αμίλλας: Διάβολε!

Πύρρος: Συγγνώμη - Τι; - Ο Μενζεβίνος είπατε; Ποιος Μενζεβίνος;

Γραμματικός: Πρώην πρέσβυς στη Ρώμη. Πρώην διευθυντής του Υπουργείου των Εξωτερικών. Διευθυντής του πολιτικού γραφείου τα τελευταία τέσσερα χρόνια. Μυστικοσύμβουλος όλων των αντιδραστικών κυβερνήσεων. Ξεχάσατε;

Πύρρος: Θυμούμαι τον κερατά, θυμούμαι βέβαια - Μα, νομίζω, δεν ακούεται συχνά το όνομά του.

Αμίλλας: Δεν ακούεται σχεδόν ποτέ. Είναι βουβό πρόσωπο. Αφανής σα βρυκόλακας. Μονάχα στις κρίσιμες ώρες κάνει κάτι εμφανίσεις απροσδόκητες - να, σαν τη σημερινή. Μα είναι πάντα σ' όλα μέσα. Το ξέρω καλά.

Γραμματικός (με ύφος μυστηριώδες): Είναι ο άνθρωπος των παρασκηνίων, που διευθύνει, χωρίς να τον βλέπει κανείς, όλες τις απόκρυφες μανούβρες.

Σκινάς: Είναι ο άνθρωπος που έφτιασε αρκετές κυβερνήσεις χωρίς ποτέ να λάβει μέρος σε καμιά απ' αυτές.

Πύρρος: Εμείς δεν είμαστε απόκρυφοι, εμείς είμαστε πολεμιστές. Είμαστε άνθρωποι του πεζοδρομίου, του οδοφράγματος, του καθαρού αέρα. Δεν έχουμε τίποτα να πάρουμε και να δώσουμε με ανθρώπους των παρασκηνίων. Θα τον πετάξουμε έξω βέβαια.

Αμίλλας: Δε θα τον πετάξουμε έξω. Τουναντίο θα τον ακούσουμε με τη μεγαλύτερη προσοχή. Πρέπει να έχει κάτι το πολύ ενδιαφέρον να μας πει.

Σκινάς: Θα τον δεχτούμε.

Γραμματικός: Ο κόμης λέει, σύντροφε Σκινά, πως θέλει να μιλήσει σ' εσένα - όλως ιδιαιτέρως. Έτσι λέει.

Σκινάς: Α!

Αμίλλας: Τότε εμείς φεύγουμε.

Πρώτος εργάτης: Βέβαια.

Πύρρος: Πολύ περίεργη αυτή η επίσκεψη.

Δεύτερος εργάτης: Στην πολιτική τίποτα δεν πρέπει να σε παραξενεύει.

Αμίλλας: Πάμε δίπλα.

Δεύτερος εργάτης: Ναι, πάμε δίπλα.

Σκινάς: Μη φύγει κανείς σας. Δε θα τον κρατήσω πολύ.

Αμίλλας: Καλά.

Σκινάς: Θα συνεχιστεί η συνεδρίαση αμέσως κατόπι.

Πρώτος εργάτης: Πρέπει πριν το μεσημέρι να κανονίσουμε τη στάση μας εμπρός σ' αυτό το στρατιωτικό κίνημα.

Πύρρος: Εγώ φρονώ ότι η φυσική φορά των γεγονότων θα εξαναγκάσει - ή μάλλον έχει εξαναγκάσει ήδη - θέλω να πω ότι αυτή η εκκρεμότητα που βάσταξε ήδη πολύ περισσότερο από όσο θα έπρεπε - φυσικά η κατάσταση εμφανίζει περιπλοκές που κανείς δεν τις είχε προβλέψει - μα θέλω να πω -

(Ο Πύρρος, ο Αμίλλας κ' οι δύο εργάτες φεύγουν από μια διπλανή πόρτα)

Σκινάς (στο γραμματικό): Φέρε τον μέσα.

(Ο Σκινάς βηματίζει μερικές στιγμές. Ο Γραμματικός εισάγει τον κόμη Μενζεβίνο από την κυρία είσοδο και φεύγει. Ο κόμης είναι ένας στενόμακρος κύριος, κομψός, εξηντάρης περίπου, ξουρισμένος και μαυροφορεμένος με κομψότητα. Έχει στους τρόπους την κρύα λεπτότητα του διπλωματικού σώματος και κάποιο ύφος αρπαχτικό και ύπουλο, που θυμίζει ταυτόχρονα γύπα και ποντικό).

Μενζεβίνος (υποκλίνεται ελαφριά): Γουλιέλμος Ασλάν, κόμης Μενζεβίνος, πρόεδρος της Δημοκρατίας, διευθυντής του πολιτικού γραφείου του Πρωθυπουργού.

Σκινάς (ξερός): Χαίρω πολύ.

Μενζεβίνος: Κύριε πρόεδρε, έχω την τιμή -

Σκινάς: Δεν είμαι πρόεδρος, κύριε.

Μενζεβίνος: Συγγνώμη κύριε - Συνήθως στην κοινοβουλευτική γλώσσα αυτής της χώρας οι αρχηγοί των κομμάτων προσφωνούνται με τον τίτλο του προέδρου.

Σκινάς: Ω διάβOLE, δεν ξέρω να περάσαμε ποτέ για κοινοβουλευτικοί.

Μενζεβίνος: Βέβαια - (Κοιτάζει την κόκκινη επιγραφή απάνω από την κυρία είσοδο). Μου είχαν πει γι' αυτή την επιγραφή. Είναι πολύ χαρακτηριστική. Με όλα τα μέσα! Άλλωστε δε χάσατε καμιά ευκαιρία να το φωνάζετε εσείς ο ίδιος - Νομίζω ωστόσο πως ένα κόμμα που κατέχει ενενήντα τρεις έδρες στη Βουλή, όσο και αν αρνείται στη θεωρία, - ή στην πράξη έστω - τον κοινοβουλευτισμό, δεν μπορεί να αρνηθεί πως εμφανίζει - εξωτερικά τουλάχιστο - κάποια κοινοβουλευτικότητα, που συνεπάγεται φυσικά την τήρηση ωρισμένων κοινοβουλευτικών διατυπώσεων - εντελώς άκακων φυσικά και ανώδυνων.

Σκινάς: Φοβούμαι, κύριε, ότι συζητήσεις για τον κοινοβουλευτικό ή αντικοινοβουλευτικό χαρακτήρα του Κόμματός μας είναι παράκαιρες σήμερα. Όσο για την αρχηγία του Κόμματος, σας πληροφορώ πως ασκείται από μια επιτροπή της οποίας είμαι ένα απλό μέλος. Αν ήρθατε εδώ για να προβείτε σε ανακοινώσεις προς το Κόμμα θα αναλάβω να μεταβιβάσω τα λόγια σας στην Επιτροπή.

Μενζεβίνος: Συγγνώμη, κύριε - Επιθυμώ να μιλήσω σε εσάς προσωπικά.

Σκινάς: Τελειώνετε γρήγορα, κύριε. Δε διαθέτω πολλή ώρα. Υποθέτω άλλωστε πως οι ώρες σας είναι σήμερα πολύτιμες όσο και οι δικές μου.

Μενζεβίνος: Αναμφισβήτητα. Ιδού, κύριε, με δυο λόγια, περί τίνος πρόκειται. Σας εκθέτω την κατάσταση με το συντομώτερο τρόπο. Πρόκειται να βρεθεί ως απόψε, ή το πολύ ως αύριο το πρωί μια δυνατή κυβέρνηση. Πατί αν δε βρεθεί, το Κράτος αυτό καταρρέει και είναι ζήτημα αν θα αναφέρεται στο εξής στο χάρτη της Ευρώπης.

Σκινάς: Λοιπόν το μόνο που σας μένει είναι να κάνετε μια δυνατή Κυβέρνηση. Τι περιμένετε;

Μενζεβίνος: Δε θα την κάνουμε εμείς, κύριε, για τον απλό λόγο ότι δεν είμαστε ικανοί. Το αποδείξαμε νομίζω περιτρώως και δεν θα το αμφισβητήσετε εσείς που καταβάλατε κάθε δυνατή προσπάθεια για μας βοηθήσετε να καταλήξουμε σήμερα σ' αυτήν την ταπεινή ομολογία της ανικανότητάς μας. Μονάχα ένας άνθρωπος υπολείπεται σ' αυτή τη χώρα, ικανός να κυβερνήσει. Κι αυτός ο άνθρωπος αυτός, δυστυχώς, το λέω, κύριε, με σφιγμένη την καρδιά - αυτός ο άνθρωπος δεν είναι ανάμεσά μας.

Σκινάς: Σας ζήτησα, κύριε, και σας ξαναζητώ να είστε σύντομος. Τι γυρεύετε από μένα;

Μενζεβίνος: Με ρωτήσατε πριν τι περιμένουμε για να κάνουμε μια δυνατή κυβέρνηση. Περιμένουμε εσάς.

Σκινάς: Τι θέλετε να πείτε;

Μενζεβίνος: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου έδωσε την εντολή να σας ανακοινώσω ότι σας αναθέτει τον σχηματισμό της νέας Κυβέρνησης - Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας σας παρακαλεί, στην περίπτωση που θα δεχτείτε την πρότασή του, να του υποβάλετε, αν είναι δυνατό ως το βράδυ, ή το αργότερο ως αύριο, τον κατάλογο των υπουργών.

(Σιγή)

Σκινάς: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου προτείνει να συνθηκολογήσω μ' αυτό το Κράτος που πολεμώ;

Μενζεβίνος: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας σας παραχωρεί την εξουσία χωρίς όρους.

(Σιγή. Ο Μενζεβίνος ακίνητος. Ο Σκινάς βηματίζει αργά).

Σκινάς: Έχετε να προσθέσετε τίποτα;

Μενζεβίνος: Όχι.

Σκινάς: Δεν έχω το δικαίωμα να λάβω αποφάσεις μονάχος μου. Θα συγκαλέσω αμέσως την Επιτροπή.

Μενζεβίνος: Ο κ. Πρόεδρος της Δημοκρατίας θα έχει γρήγορα μια απάντησή σας;

Σκινάς: Ελπίζω σε μια ώρα.

Μενζεβίνος: Χαίρετε, κύριε.

Σκινάς: Χαίρετε.

(Ο Μενζεβίνος αποχωρεί. Ο Σκινάς βηματίζει λίγες στιγμές. Κατόπι ανοίγει την πόρτα από την οποία βγήκαν προηγουμένως οι άλλοι).

Σκινάς: Αμίλκα!

Αμίλκας (μπάνει μόνος και κλείνει την πόρτα): Λοιπόν;

Σκινάς: Ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου παραχωρεί την εξουσία.

Αμίλκας: Α!

Σκινάς: Δε θέτει κανένα όρο - καμμιά επιφύλαξη - εν λευκό -

Αμίλκας: Α έτσι. (Σιγή). Δέχτηκες;

Σκινάς: Είπα πως θα υποβάλω την πρόταση στην Επιτροπή, μα η Επιτροπή κάνει πάντα ό,τι αποφασίζουμε εμείς οι δυο.

Αμίλλας: Βέβαια.

Σκινάς: Ποια είναι η γνώμη σου;

Αμίλλας: Δεν ξέρω ακόμα. Δεν το περιμένα αυτό.

Σκινάς: Ποιος το περίμενε;

Αμίλλας: Κανείς βέβαια. Νόμιζα πως θα κάνουν κάτι για να αντισταθούν. Οτιδήποτε. Ένα κίνημα απελπισίας. Αυτό δεν το φανταζόμουν ποτέ.

Σκινάς: Όλα συμβαίνουν στην περιοχή της πολιτικής.

Αμίλλας: Τα πιο περίεργα πράγματα.

Σκινάς: Τα πιο αφάνταστα, τα πιο αδύνατα.

Αμίλλας (λίγο ταραγμένος): Διάβολε, εκείνα που έμοιαζαν τα πιο αδύνατα φαίνονται κάποτε εκ των υστέρων τα πιο φυσικά.

Σκινάς: Ίσως.

Αμίλλας: Λοιπόν, τι σου είπε αυτός;

Σκινάς: Μου είπε πως ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας μου αναθέτει να σχηματίσω τη νέα Κυβέρνηση γιατί μονάχα εγώ είμαι ικανός να κυβερνήσω. Βλέπεις θέλουν μια κυβέρνηση με κάθε θυσία. Οποιαδήποτε κυβέρνηση, αρκεί να είναι δυνατή. Φαίνεται πως οι εξωτερικοί κίνδυνοι είναι πολύ σοβαροί.

Αμίλλας: Ασφαλώς είναι. Οι βόρειοι γείτονές μας μεταφέρουν μεραρχίες στα σύνορα.

Σκινάς: Ναι.

Αμίλλας: Ο βρεταννικός στόλος δεν είναι μακριά.

Σκινάς: Γυρεύουν μια αφορμή για να επέμβουν.

Αμίλλας: Το ζήτημα είναι αν οι λαοί τους θα τους ακολουθήσουν.

Σκινάς: Ναι - οι λαοί!

Αμίλλας (με αποκαλύπτη ανησυχία): Κανείς δεν ξέρει - κανείς.

Σκινάς: Ο Πρόεδρος της Δ. ζητά να του υποβάλω ως το βράδυ τον κατάλογο των υπουργών - αν δεχτώ την εντολή.

Αμίλλας: Δεν υποψιάζεσαι μια παγίδα - μια απόπειρα εναντίον σου;

Σκινάς: Ασφαλώς όχι. Αν θέλουν να με συλλάβουν ή να με σκοτώσουν δεν είναι ανάγκη να με παρασύρουν στο Παλάτι. Μπορούν να το κάνουν εδώ μέσα. Αυτό το γραφείο είναι ορθάνοιχτο. Όποιος θέλει μπαίνει, όποιος θέλει βγαίνει. Και στο σπίτι μου μήπως με φυλάει κανείς; Και στο δρόμο; Πηγαίνω παντού και κανείς δε με ενοχλεί. Δεν τολμούν. Ξέρουν καλά πως έχω μαζί μου μια ολόκληρη μάζα, τυφλή από φανατισμό, έτοιμη για όλα. Αν μ'αγγίσουν θα αιματοκυλίσουν τον τόπο την ίδια μέρα. Κι' αυτό το αιματοκύλισμα το τρέμουν και θέλουν να το αποφύγουν με κάθε θυσία.

Αμίλλας: Κανείς δεν ξέρει - κανείς δεν ξέρει τι μπορεί να βγει από ένα αιματοκύλισμα. Η πλέρια αναρχία - η δικτατορία του προλεταριάτου - η επέμβαση των ξένων - ο διαμελισμός του Κράτους; - Ή η διάδοση της Επανάστασης έξω από τα σύνορα - το αιματοκύλισμα σ' όλη την Ευρώπη;

Σκινάς: Όταν ξεσπάσει η Επανάσταση κανείς δεν μπορεί να προβλέψει πού θα σταματήσει.

(Σιγή)

Αμίλλας: Κωστή, σε τέτοιες στιγμές που το παν εξαρτάται από την έμπνευση ενός ανθρώπου, ο άνθρωπος αυτός πρέπει να ακολουθεί την προσωπική ορμή του χωρίς να δειλιά ή να αμφιταλαντεύεται - Πού σε οδηγεί η ορμή σου;

Σκινάς: Η ορμή - η ορμή μου - *(είναι ταραγμένος μα γρήγορα ξαναβρίσκει την ψυχραιμία του και μιλά ξερά)* - Η ορμή μου με οδηγεί στην εξουσία - με όλα τα μέσα.

Αμίλλας: Ναι, μα αυτή τη στιγμή έχεις να διαλέξεις ανάμεσα σε δύο μέσα πολύ διαφορετικά. Και πρέπει να διαλέξεις πριν περάσει αυτή η στιγμή. - Αλλιώς κινδυνεύεις να τα χάσεις και τα δυο.

(Σιγή. Ο Σκινάς βηματίζει κοιτάζοντας καταγής. Κατόπι σηκώνει το κεφάλι με ύφος αποφασισμένο).

Σκινάς: Δεν ξέρω πού θα με πήγαινε η ορμή μου αν την ακολουθούσα τυφλά. Δε θέλω να ξέρω. Μα νομίζω πως απέναντι αυτού όλου του λαού που πιστεύει σ' εμένα κ' είναι έτοιμος να εκτελέσει κάθε διαταγή που θα δώσω, δεν έχω το δικαίωμα να προκαλέσω ένα αιματοκύλισμα άδικο και παράλογο. Ο σκοπός μας ήταν η κατάχτηση του Κράτους - με όλα τα μέσα. Κ' είμαστε έτοιμοι να το κατακτήσουμε τα όπλα - αφού άλλο μέσο δεν υπήρχε. Αλλά ιδού ότι το Κράτος παραδίνεται χωρίς όρους πριν τη μάχη. Πατί να μεταχειριστούμε βία αφού ο εχθρός λιποταχτεί;

Αμίλλας: Ναι, αυτή η λογική μοιάζει πολύ στέρεη.

(Ο Σκινάς βηματίζει σιωπηλά)

Σκινάς (απότομα): Αμίλλα!

Αμίλλας: Τι θέλεις σύντροφε;

Σκινάς: Είσαι υπουργός των Εσωτερικών.

Αμίλλας (τινάζεται): Υπουργός - εγώ;

Σκινάς: Ναι. *(Σκέπτεται και μιλά)*. Κρατώ για τον εαυτό μου τα υπουργεία των Στρατιωτικών και των Ναυτικών. Ο Πύρρος της Δικαιοσύνης. Ο Σέργιος των Οικονομικών. Ο Ρωμύλος στην Εθνική Οικονομία. Ο καθηγητής Ανδρόνικος στην παιδεία. Η δοκτορέσσα Ακίλα στην Υγιεινή. Μένουν ανοιχτά Γεωργία, Δημόσια έργα, Συγκοινωνία και το υπουργείο της Εργασίας που ιδρύω αμέσως.

Αμίλλας: Άκουσε, σύντροφε. Σκέπτομαι κάτι.

Σκινάς: Τι;

Αμίλλας (ταραγμένος και θερμός): Άκουσε, Κωστή, πιστεύω σ' εσένα, πιστεύω πολύ -

Σκινάς: Το ξέρω, Αμίλλα.

Αμίλλας: Εσύ με μάζεψες από τους δρόμους, με ανάθρεψες σαν αδελφι σου, μέσ' στο σπίτι σου, στερήθηκες εσύ για να με μορφώσεις, για να με κάνεις σύντροφό σου και συμπολεμιστή σου.

Σκινάς: Καλά, Αμίλκα, καλά, φίλε μου.

Αμίλκας: Μου έδωσες μια Ιδέα - ένα σκοπό στη ζωή μου. Σου χρωστώ το παν, Κωστή -

Σκινάς: Ναι, Αμίλκα - Κ' εγώ σου χρωστώ πολλά. Ήσουν μια αχτίνα νιότης μέσ' στη ζωή μου. Ήσουν μια μεγάλη ελπίδα. Ενίσχυσες την αυτοπεποίθησή μου, τη δύναμή μου χωρίς να το ξέρεις.

Αμίλκας: Ω Κωστή! - Πιστεύω πάντα σ' εσένα. Κωστή, δε θέλω να νομίσεις ούτε μια στιγμή-

Σκινάς: Καλά, φίλε μου, καλά. Δε θα νομίσω.

Αμίλκας: Πες, εσύ πιστεύεις σ' εμένα;

Σκινάς: Ναι, σύντροφε.

Αμίλκας: Άκουσε, δε θέλω να γίνω υπουργός.

(Σιγή)

Σκινάς: Γιατί, Αμίλκα;

Αμίλκας (θερμός): Θα είμαι πάντα στο πλευρό σου, Κωστή, πιστός σ' εσένα ό,τι κι αν συμβεί. Θα κάνω για σένα ό,τι μπορώ. Θα τα θυσιάσω όλα για σένα, αν χρειαστεί. Ακόμη και τη ζωή μου. Σου ανήκει η ζωή μου.

Σκινάς (του πιάνει τον ώμο και τον κοιτάζει μέσ' στα μάτια): Γιατί, Αμίλκα, δε δέχεσαι να είσαι και στην Κυβέρνηση υπαρχηγός μου, όπως ήσουν εδώ;

Αμίλκας: Δεν ξέρω, Κωστή, δεν ξέρω καλά - δεν καταλαβαίνω καλά εγώ ο ίδιος τον εαυτό μου - Είναι κάτι που μ' εμποδίζει.

Σκινάς: Φοβάσαι, Αμίλκα;

Αμίλκας (τινάσσεται): Δε φοβήθηκα ποτέ μου τίποτα. Δε λογάρισα κίνδυνο ποτέ. Είμαι πολεμιστής, εγώ. Πες, δεν είμαι πολεμιστής; Δε με θεωρείς πολεμιστή; Ε;

Σκινάς: Ως σήμερα ήσουν ατρόμητος. Μα τώρα μήπως φοβάσαι;

Αμίλκας: Ω δεν ξέρω, Κωστή - Άφησέ με - Δεν ξέρω -

Σκινάς: Τι φοβάσαι, Αμίλκα;

Αμίλκας (πολύ νευρικός): Δεν ξέρω - Ίσως - Δεν ξέρω πώς αισθάνεται κανείς όταν είναι στην Κυβέρνηση - μια νόμιμη Κυβέρνηση, μια νόμιμη Κυβέρνηση - δημιουργούνται νέοι δεσμοί, υποχρεώσεις, συμφέροντα - Μια διαφορετική άποψη των πραγμάτων - Δεν ξέρω - Δεν ξέρω - (Με τραχύτητα). Νομίζω πως φοβούμαι τον εαυτό μου.

Ο Σκινάς απομακρύνεται μερικά βήματα).

Σκινάς: Δε φοβάσαι εμένα, Αμίλκα;

Αμίλκας: Όχι, Κωστή, όχι! Πιστεύω σ' εσένα περισσότερο από ό,τι πιστεύω στον εαυτό μου.

Σκινάς: Θα είσαι πάντα μαζί μου;

Αμίλκας: Ναι - Πάντα - Σου είπα: θα τα θυσιάζα όλα για σένα.

Σκινάς: Όλα;

Αμίλκας: Ναι, όλα! Όλα! (Ξαφνικά συγκαταείται). Μα είναι κάτι που δεν μπορώ να το θυσιάσω ποτέ.

Σκινάς: Τι είναι αυτό που δεν θυσιάζεις;

Αμίλλας: Η Ιδέα.

(Ο Σκινάς βηματίζει σιωπηλός. Κατόπι κοιτάζει το ρολόι του).

Σκινάς: Είναι ήδη αργά. Πρέπει να συγκληθεί αμέσως η Επιτροπή για να λάβουμε οριστικές αποφάσεις.

(Αυλαία)

Εικόνα III⁵¹

Πύρρος (*μισοξαπλωμένος στην πολυθρόνα του*): Μυστήριο πράμα η ζωή. Μυστήριο! *(Γελά σιγά, ένα γέλιο υπόκωφο και πονηρό)*. Σκέφτηκα μερικές φορές ποια νάναι άραγε η σημασία της ζωής μα δε βρήκα τίποτα. Όλα που συμβαίνουν είναι τρελλά, θεότρελλα. Όλα ξεπερνούν την κρίση μου. Τι να εξηγήσω. Δεν εξηγείται η ζωή. Την υφίσταται κανείς τυφλά. Όπου σε πάει το ρεύμα. Σε δέρνει, πότε από δω, πότε από κει, σε βουτά στο βούρκο και ξαφνικά, στα καλά καθούμενα, χωρίς κανείς να ξέρει το πώς και το γιατί, σ' ανεβάζει σε ύψη δυσθεώρητα. Τόσο υψηλά που όταν κοιτάξεις το χτεσινό εαυτό σου σε πιάνει ίλιγγος, ίλιγγος. Και μια αηδία που σου δίνει την όρεξη να ξερνάς, να ξερνάς όλα τα εντόσθιά σου απάνω στο χτεσινό εαυτό σου. Και πάντα μια μανία ν' ανεβαίνεις όλο και ψηλότερα. – Ω Θεέ! Καταλαβαίνεις, ματάκια μου χρυσά, πως εγώ είμ' εδώ αυτήν τη στιγμή, η Αυτού Εξοχότης, ο υπουργός της Δικαιοσύνης, της λαμπρής και κοσμοξάκουστης και τρισχαριτωμένης Δημοκρατίας. Εγώ! *(Γελά πολύ και δυνατά)*. Καημένο Πύρρο! Καημένο (sic) Πύρρο! Ε ρε μεγαλεία που σου είχε γραμμένα η μοίρα χωρίς να το φαντάζεσαι! Ολόκληρα χρόνια, μάτια μου, τα πέρασα καρτερώντας στο πεζούλι του Πλημμελειοδικείου το λωποδύτη που κουβαλούσαν οι αστυφύλακες να δικαστεί επ' αυτοφώρω. Εκεί, με την κάψα, με την παγωνιά, με τη λάσπη, στο Πλημμελειοδικείο, για τα τάληρα του λωποδύτη. Έτσι, ευσυνείδητα και εντιμώτατα της Θέμιδος λειτουργός. Με την κάψα και με το κρύο, μ' όλους τους καιρούς, αφωσιωμένος στο καθήκον, αλύγιστοι στηλοβάτες του ιερού της Δικαιοσύνης ναού. *(Γελά)*. Όταν ερχόταν ο λωποδύτης έπρεπε να γίνει μεγάλος κανγός με τους κυρίους κυρίους συναδέλφους ποιος να τον πρωτοαρπάξει. Αν ήμασταν μονάχα δύο συμβιβαστάς βέβαια. Διπλή παράσταση, μισά ο ένας μισά ο άλλος. Μα όταν ήμασταν περισσότεροι; Σαν τα σκυλλιά, στους δρόμους, για ένα κόκκαλο. - Σαν τα σκυλλιά - *(Γελά, ξαπλώνεται αναπαντικώτερα και τεντώνει χέρια και πόδια)*. Βαϊ, μανούλα μ'! Ήρθε σήμερα το πρωί ο κύριος πρόεδρος του Αρείου Πάγου να μου υποβάλει τα σέβη του και τα σέβη τής υπ' αυτόν

⁵¹ Είναι χωριστό χειρόγραφο και δεν είναι βέβαιο σε ποια εκδοχή ανήκει.

υπηρεσίας. Ο κύριος πρόεδρος του Αρείου Πάγου, κατάλαβες! (Γελά). Τον άφησα κάμποση ώρα να περιμένει στον αντιθάλαμο. Κατόπιν τον δέχτηκα ορθός. Έτσι βέβαια! Σούζα κερατάδες, παλιοτόμαρα, σούζα μπροστά μου! Εγώ έκανα σούζα ολόκληρα χρόνια μπροστά από το Πλημμέλημα, εκλαμπρότατε κύριε Πρόεδρε, του Α.Π. Εγώ ζούσα με τα τάληρα των λωποδυτών ενώ εσείς, στρογγυλοκαθισμένος στην πιο αναπαυτική πολυθρόνα του Κράτους, και το βράδυ χαριτολογώντας με τις κοιμπές κυρίες, που σας προσφέρουν το τσαϊ. Σούζα, λοιπόν, εκλαμπρότατε κύριε! Εγώ είμαι σήμερα το αφεντικό, ο τσελεπής, ο πάτρωνας, ο προϊστάμενός σας. Με εννοήσατε παρακαλώ; Εγώ είμαι ο υπουργός κι εσείς μου υποβάλλετε τα σέβη σας ευσεβάστως. Τα σέβη σας, εκλαμπρότατε κύριε, και τα σέβη της υφ' υμιάς υπηρεσίας. (Γελά πολύ και δυνατά).

Σκηνή VII

(Ακούγονται μακριά οι θόρυβοι της μάχης. Ο Κωστής Σκινάς, με το μέτωπο ακουμπισμένο σ' ένα τζάμι, κοιτάζει έξω. Μπαίνει σιγά ο κόμης Μενζεβίνος με μια δέσμη χαρτιά στο χέρι και στέκεται στο κατώφλι).

Μενζεβίνος (υποκλίνεται ελαφριά): Κύριε Πρωθυπουργέ.

(Ο Σκινάς δεν απαντά ούτε γυρίζει να δει. Σιγή. Ο Μενζεβίνος προχωρεί αργά μέσ' στο δωμάτιο, ακουμπά τα έγγραφα στο γραφείο και ανάβει μια μικρή λάμπα. Το γραφείο φωτίζεται δυνατά ενώ το υπόλοιπο δωμάτιο μένει βυθισμένο στη σκιά. Ο Μενζεβίνος στέκεται δίπλα στο κάθισμα του Πρωθυπουργού).

Μενζεβίνος: Υπηρεσία του Κράτους.

(Ο Σκινάς στρέφεται αργά προς τον κόμη και τον κοιτάζει κατάματα. Η φνσιογνωμία του είναι τεντωμένη, οι γροθιές του σφιγμένες, το βλέμμα του άγριο. Είναι φανερό πως τον ξεσκίζουν αντίθετες ορμές. Προχωρεί προς τον κόμη, αργός και απειλητικός, σαν να έχει όρεξη να τον πνίξει. Ο άλλος στέκεται καρφωμένος στη θέση του, ακλόνητος και άφοβος. Οι δύο άντρες, πολύ κοντά ο ένας στον άλλον, εξακολουθούν να κοιτιούνται με τον ίδιο τρόπο. Κατόπι ξαφνικά, σα να κυριαρχεί μέσα του μια διάθεση που καταργεί όλες τις άλλες, ο Σκινάς κάθεται με ύφος αποφασισμένο, αρπάζει τα έγγραφα, διαβάξει βιαστικά και αρχίζει να υπογράφει. Ο κόμης τον παρακολουθεί μ' ένα βλέμμα που γυαλίζει. Πολύ μακριά το μυδραλιοβόλο συνεχίζει το τραγούδι του.)

Αυλαία

(Τελευταία σκηνή)

Ακούγονται μακριά οι θόρυβοι της μάχης. Ο Κωστής Σκινάς, με το μέτωπο ακουμπισμένο σ' ένα τζάμι, κοιτάζει έξω. Μπαίνει σιγά ο Περεγρίνος, με μια δέσμη χαρτιά στο χέρι, και στέκεται κοντά στην πόρτα.

Περεγρίνος (*υποκλίνεται ελαφριά*): Κύριε Πρωθυπουργέ!

Ο Σκινάς δεν απαντά ούτε γυρίζει να δει. Ο Περεγρίνος προχωρεί αργά μέσ' στο δωμάτιο, ακουμπά τα έγγραφα επάνω στο γραφείο κι' ανάβει μια λάμπα του τραπεζιού. Το γραφείο φωτίζεται δυνατά ενώ το υπόλοιπο δωμάτιο μένει βυθισμένο στη σκιά. Ο Περεγρίνος στέκεται δίπλα στο κάθισμα του Πρωθυπουργού.

Περεγρίνος: Υπηρεσία του Κράτους.

Ο Σκινάς στρέφεται προς τον Περεγρίνο και τον κοιτάζει κατάματα. Η φυσιογνωμία του είναι τεντωμένη, οι γροθιές του σφιγμένες, το βλέμμα του άγριο. Είναι φανερό πως τον ξεσηκώνουν αντίθετες ορμές. Προχωρεί προς τον κόμη, αργός και απειλητικός, σα να έχει όρεξη να τον χτυπήσει. Ο άλλος στέκεται καρφωμένος στη θέση του, ακλόνητος και άφοβος. Οι δύο άντρες, πολύ κοντά ο ένας στον άλλον, εξακολουθούν λίγη ώρα να κοιτάζονται με τον ίδιο τρόπο. Κατόπιν ξαφνικά, σα να κυριαρχεί μέσα του μια διάθεση που καταλύει όλες τις άλλες, ο Σκινάς κάθεται, με ύφος αποφασισμένο, αρπάζει τα έγγραφα, διαβάζει βιαστικά κι' αρχίζει να υπογράφει. Ο κόμης τον παρακολουθεί μ' ένα βλέμμα που γυαλίζει. Πολύ μακριά το μυδραλιοβόλο συνεχίζει το τραγούδι του.

ΑΥΛΑΙΑ

Το αθάνατο νερό (χειρόγραφο 1)

Σημείωμα

Τούτη η σύνθεση ξεκίνησε από τον αρχαίο μύθο του Περσέα και της Ανδρομέδας, όχι στην ακαδημαϊκή του μορφή μα τέτοιο που τον έφεραν ως εμάς ζωντανό δυο λαϊκές πηγές, η δημοτική ποίηση και το θέατρο του Καραγκιόζη. Στο τραγούδι, τη θέση του Περσέα κατέχει ο Άγιος Πύργης· στον Καραγκιόζη ο Μεγαλέξαντρος. Η *Φυλλάδα του Μεγαλέξαντρου*, ωστόσο, δεν κάνει λόγο για το ζήτημα και συμπεραίνει κανείς ότι ο Μακεδόνας βασιλιάς έλαβε αυτόν το ρόλο σε σχετικά πρόσφατη εποχή, για το λόγο ίσως που οι καραγκιοζοπαίχτες μας, από θρησκευτική ευλάβεια, θεώρησαν ανάρμοστο να παρουσιάσουν έναν άγιο στη σκηνή τους και προτίμησαν να τον αντικαταστήσουν. Ο Αλέξαντρος όμως του Καραγκιόζη είναι ο ίδιος της *Φυλλάδας* και των άλλων λαϊκών θρύλων, ηρωοποιημένη ιδανική μορφή της εθνότητας, με δύναμη ακαταμάχητη κι' απειριόριστη τόλμη και κάποιαν ανάλαφρη μελαγχολία που του δίνει η συνείδηση της ματαιότητας των πραγμάτων του κόσμου τούτου. Την ψυχική αυτή διάθεση εκφράζει αναγλυφικά στη *Φυλλάδα* η ακοίμητη δίψα του για το νερό της αθανασίας που ολοένα το γυρεύει και πάντα του φεύγει από τα χέρια. Ξαναφέροντας το μύθο σε μιαν ακρογιαλιά, ο συγγραφέας ένωσε πως μπορούσε αβίαστα να τον συνδέσει με τον άλλο πανελλήνιο μεγαλεξαντρινό θρύλο της Γοργόνας και να κλείσει με τέτοιο τρόπο αυτόν τον κύκλο, αφού ο αρχικός μύθος του Περσέα σ' ακρογιαλιές γεννήθηκε, μέσα σ' αγώνες με δαίμονες θαλασσινούς.

Κ' εδώ χρησιμοποιήθηκαν κομμάτια από τη λαϊκή ποίηση μεταπλασμένα, που θα τα τραγουδούν οι γοργόνες. Το πνεύμα του δημοτικού τραγουδιού, των λαϊκών παραμυθιών και της περίφημης *Φυλλάδας* πρέπει να εμπνέει τους σκηνοθέτες και τους σκηνογράφους για να δημιουργήσουνε μιαν ατμόσφαιρα νεοελληνικού μύθου, με παράδοση και φαντασία. Να μην παραμελήσουνε και τα διδάγματα που μας δίνει το θέατρο Καραγκιόζη, η πιο γνήσια ως σήμερα, πιο δημιουργική και πιο αξιοσέβαστη νεοελληνική θεατρική σχολή. Πολύ φως, νησιώτικο, καλοκαιριάτικο, και χτυπητά, όμορφα χρώματα. Η παράσταση να εκφράζει το μυστήριο του λιόλαμπρου μεσημεριού κοντά σε θάλασσα γαλάζια.

Πρώτη πράξη

Σκηνή Α'

Στο Παλάτι του Αφέντη του Νησιού, ταράτσα επάνω στη θάλασσα. Δύο στρατιώτες του Παλατιού κοιτάζουν προς τ' ανοιχτά.

Α' Στρατιώτης. Η θάλασσα είναι γυαλί, καταγάλανη σα δεύτερος ουρανός, πλημμυρισμένη χαρά και λαμπεράδα. Ποιος θα τόλεγε πως κρύβει τέτοια κατάρα;

Β' Στρατιώτης. Όπου και νάναι θα φανεί, αργά ή γρήγορα, ο Δράκος του πελά-

γου. Κάνει ολοένα το γύρο του Νησιού, με το κέφι του, σαν πασάς. Τεμπέλικα. Λιάζει πότε την ουρά του, πότε το κέρατό του. Πότε βουλιάζει ολάκερος και μόλις διακρίνεται κάτω από την επιφάνεια του νερού. Θαρρείς ξεχνιέται. Μα σαν κάνει να ζυγώσει πλεούμενο απ' τ' ανοιχτά ή να ξεφύγει βάρκα από δικό μας αραξοβόλι, τινάζεται μονομιάς να βουτήξει και σφίγγει το μπλόκο. Μας έχει ζώσει ολούθε σα νάτανε ολάκαιρη αριάδα.

Α' Στρατιώτης. Ο κόσμος λέει πως έχει εκατό οργιές μάκρος και πως είναι παχύς σαν πέντε νοματαίοι καλοδεμένοι.

Β' Στρατιώτης. Ο ένας λέει το μακρύ του και ο άλλος το κοντό του, μα κανείς δεν τον είδε ακόμα ολάκερο. Όσο για το πάχος του, ποιος κοτά να ζυγώσει και να το μετρήσει. Ένα φίδι είναι, ανάθεμά το· μα χώρισε το νησί μας από τον κόσμο, πάει μήνας κιόλας.

Α' Στρατιώτης. Ο Άρχοντας έβγαλε φιρμάνι πως όποιος βρει τον τρόπο να λυτερώσει τον τόπο, είτε δικός μας είτε ξένος, θα του δώσει την πριγκιποπούλα για γυναίκα και θα τον ορίσει διάδοχο του θρόνου, μια που δεν του έδωσε γιο ο Θεός.

Β' Στρατιώτης. Αέρα, λοιπόν! Τι προσμένεις για να δοκιμάσεις την τύχη σου;

Α' Στρατιώτης. Σταμάτα! (Δείχνει στ' ανοιχτά). Για δεσ εκεί τι γίνεται.

Β' Στρατιώτης. Δελφίνια θαρρείς και στήσανε χορό στον ήλιο.

Α' Στρατιώτης. Δεν είναι δελφίνια, είναι οι λεγάμενες, οι γοργόνες του Αιγαίου, με τα στήθια τους που αστράφτουν στον ήλιο και με τα ξέμπλεκα μαλλιά τους που στάζουν διαμάντια και με την ψαρίσια ουρά που δέρνει τη θάλασσα. Για κοίτα τσαλίμια! Για κοίτα νοστιμές! Γεια σας, ψαροπούλες! Γεια σας, μωρέ ρουφήχτρες! Δε με ξεγελάτε, μα σας λιμπίζομαι, φωτιά να σας κάψει!

Γοργόνες.

Αχ γιε μου, Νικολάκη μου, λατρευτό παιδί,
έτσι είτανε γραμμένο στο Αιγαίο να πνιγείς!
Χρυσάφι μου, ρουμπίνι, διαμάντι διαλεχτό,
πού αλλογυρίζεις τώρα και δε σε καρτερώ,
να δω το πρόσωπό σου να το γλυκοφιλώ;
Παλελήμ! Παλελήμ! Παλελήμ!

Δε θρηνώ το καράβι μηδέ τη σουρμαγιά
θρηνώ τον έρωτά μου, την κόνα Μαρούλα!
Αχ, Μαρούλα μου, κυρά μου, ψυχή μου και καρδιά!
Και τι να κάνω τώρα; Κλαίω δε μου περνά!
Παλελήμ! Παλελήμ! Παλελήμ!⁵²

⁵² Ο Θεοτοκάς έγραψε ένα αυτοτελές ποίημα με τίτλο «Ο θρήνος των πνιγμένων», δίχως χρονολόγηση. Στο τέλος προσθέτει τη φράση «Λεύτερη διασκευή από τη λαϊκή ποίηση». Δημοσιεύτηκε στα *Ποήματα του μεσοπολέμου* (1944)

και στη *Νέα Εστία* 167 (2010), Αφιέρωμα στον Γιώργο Θεοτοκά, σ. 115 μαζί με όλα του τα ποιήματα, σε επιμέλεια Δώρας Κασκάλη. Οι παραπάνω στίχοι προέρχονται από αυτό με κάποιες διαφορές.

(Μπαίνει η Χρυσανγή, μοναχοκόρη του Άρχοντα, με τον Κρυστάλλη,⁵³ πρωτοσπαθάρη του Παλατιού, αστραφτεροί κι' οι δυο από νιάτα κι' ομορφιά.)

Χρυσανγή. Να τες! Τις είδες;

Κρυστάλλης: Χάθηκαν· πάνε.

Χρυσανγή: Τόσες μέρες έχω να τις δω· τις αποθύμησα. Μόλις άκουσα το τραγούδι έτρεξα, μα δεν πρόφτασα.

Α' Στρατιώτης. Τι τις θέλεις, πριγκιποπούλα μου, αυτές τις ξωτικές; Για καλό δεν τριγυρνούν εδώ γύρω.

Χρυσανγή. Τις αγαπώ. Είναι αδερφές μου. Στον ίδιο ήλιο γεννηθήκαμε, στα ίδια νερά κολυμπούμε.

Β' Στρατιώτης. Άς τες να βουρλίζονται, πριγκιποπούλα μου. Δεν είναι παρέα για σένα.

Α' Στρατιώτης. Μη γελαστείς και τις μιλήσεις ποτέ. Μπορεί να σου πάρουνε τα συλλοϊκά σου. (τη λαλιά σου).

Χρυσανγή. Τι λες, Κρυστάλλη; Να τις μιλώ ή να μην τις μιλώ;

Κρυστάλλης. Τι να σου πω, κυρά μου, αφού ξέρω πως τις μίλησες κιόλας;

Χρ. Και τι έπαθα;

Κρ. Τίποτα, δόξα τω θεώ! Μα δεν είναι καλό πράμα να καταγίνεται κανείς με τα ξωτικά. (Στους Στρατιώτες:) Πηγαίνετε στην ταράτσα να περιμένετε την αλλαγή της φρουράς κι' αν περάσει ο Δράκος στ' ανοιχτά χτυπήστε το σήμαντρο. Δεν τον είδαμε από χτες.

(Οι Στρατιώτες φεύγουν)

Κρ. Αν είμουν άξιος να τον σκοτώσω και να σε κερδίσω με το σπαθί. Μα δεν είμαι. Κανείς δεν είναι.

Χρ. Δεν είναι ανάγκη να με πάρεις με το σπαθί - αφού μπορείς να πάρεις μια κυρά με τη γλύκα της καρδιάς και τα όμορφα λόγια -

(Κενό)

Κρ. - γιατί εγώ τ' Αθάνατο Νερό το βρήκα μες στα μάτια σου. -

Χρ. Μας τυραννεί αυτό το κακό φίδι· μας έχει φυλακίσει μες στα βρόχια του και χάσαμε τη χαρά που είχαμε.

Κρ. Άρχισε κιόλας η πείνα· σε λίγο θ' αρχίσει κι' ο θάνατος.

Χρ. Τι φοβερό πράμα! Γιατί γίνονται όλα αυτά, Κρυστάλλη;

Κρ. --- Ή μήπως ξέρει κανείς γιατί γίνεται η αγάπη;

Χρ. Δεν είναι ώρα για αγάπη, Κρυστάλλη - Ο κόσμος τριγύρω μας - φόβος - δυστυχία - κακό που μεγαλώνει - Δεν μπορεί ούτε να το σκεφτεί κανείς αυτή την ώρα -

Κρ. Μα και πριν βγει ο Δράκος που το σκεφτόσουν -

⁵³ Ή ίσως Κρυστάλλης. Δυστυχώς ο Θεοτοκάς δεν βάζει τόνο και δεν είναι γνωστό μικρό όνομα,

οπότε επιλέχθηκε το Κρυστάλλης από το επίθετο του ποιητή Κώστα Κρυστάλλη.

Χρ. Πριν είμουν νέα, τώρα η δυστυχία του Νησιού μου με μεγάλωσε (*ξεγνοιασιά μες τη φύση και τη ζωή*) Τώρα νιώθω την καρδιά μου μεστωμένη κι' έτοιμη να φορτωθεί το βάρος μιας αγάπης που το ξέρω από πριν πως είναι παντοτινή -

Κρ. Θα περυσμένω, Χρυσανγή, όσον καιρό θες - κι' όλη μου τη ζωή - Υπομονή και πείσμα και πάθος και πίστη - όπως ο Βασιλιάς Αλέξανδρος που γυρνά ολόένα την Οικουμένη γυρεύοντας τ' Αθάνατο Νερό που αν το βρούνε οι άνθρωποι δε θα πεθαίνουν πια.

Χρ. Τον είδες ποτές, Κρυστάλλη;

Κρ. Όχι - Τον είδε ο πατέρας μου παιδί - (*διήγηση παιδικών κατορθωμάτων του Αλέξανδρου*)

Γοργόνες: Η Χρυσανγή λέει πως το Αθάνατο Νερό είναι μες στα μάτια της. Τώρα γυρνά παντού. Είναι παντού. Είναι στην άκρη του κόσμου και μπορεί να είναι εδώ. Με τ' άρματα των Ελλήνων.

Χρ. Τι είναι τ' Αθάνατο Νερό; Υπάρχει τ' Αθάνατο Νερό, Κρυστάλλη;

Κρ. Ο Βασιλιάς Αλέξανδρος πίστεψε πως υπάρχει. Για τούτο κατάχτησε την Οικουμένη - για να έχει την Οικουμένη στην εξουσία του - και μαζί με την Οικουμένη τη βρυσομάνα του Αθάνατου Νερού.

Χρ. Γιατί οι άνθρωποι θέλουν να μην πεθάνουν;

(Ένας Στρατιώτης αναγγέλλει ότι συνάξεται το Συνέδριο των Αντιπροσώπων του Νησιού)

Στρ. Πρωτοσπαθάριε, σου αναφέρω ότι συνάχτηκαν από ώρα οι Αντιπρόσωποι των Εμπόρων, των Θαλασσινών και των Γεωργών, και τελευταίοι οι Αντιπρόσωποι των Αρχόντων που μόλις έχουν φτάσει και προσμένουν να έρθει ο Άρχοντας που τους κάλεσε -

Κρ. Θα φροντίσω. (*Στη Χρ.:*) Σ' αφήνω γιατί το συνέδριο καρτερεί τον Αφέντη.

(Η Χρυσανγή μένει μόνη. Ακούεται η φωνή των γοργόνων κοντινή και ψιθυριστή).

Γοργόνες. Χρυσανγή, Χρυσανγή, έλα να σε πάρουμε μαζί -

Χρ. (*σκύβει*) Εδώ είστε, καλοκυράδες μου; Κι' εγώ που πρόσμενα ν' ακούσω το τραγούδι σας από τ' ανοιχτά.

Γοργόνες. Έλα να γίνεις γοργόνα.

Χρ. Δεν έρχομαι, αδερφούλες μου· έχω άλλα σχέδια στο νου μου.

Γοργόνες. Έλα να σε πάμε στην κυρά Καλώ. Κι αν έχεις και καμιά
Να δεις πώς θα σ' αγαπήσει. Θα σου δώσει μια ουρά σαν τη δική μας - θα παίζουμε στον ήλιο και στη φεγγαροφεγγιά - θα χαιρετίσουμε το Βασιλιά Αλέξανδρο -

Χρ. Δεν έρχομαι, καλομοίρες, κι' ο Βασιλιάς Αλέξανδρος - ώρα του καλή! Σας είπα· έχω άλλα σχέδια, μα είναι μυστικό. Θα πάρω τον Κρυστάλλη, θα του κάνω παιδιά - Μα δεν του το λέω ακόμα - Δεν ξέρω γιατί - ενώ τον αγαπώ. Βέβαια τον αγαπώ. Μα - Ο Αφέντης μου έχει τάξει πως θα με δώσει σ' όποιον σκοτώσει το Δράκο. *(Μα εγώ δεν παίρνω ξένον άνθρωπο)*. Μα το Δράκο ανθρώπου χέρι δεν μπορεί να τον ξεκάνει. Θα την κάνει μια μέρα αυτή τη δουλειά κανείς άγιος τ' ουρανού που δεν έχει ανάγκη γυναίκα και νοικοκυριό.

Γοργόνες. Η Χρυσσαυγή δε θέλει να γίνει Γοργόνα! Η Χρυσσαυγή δε θέλει να γίνει Γοργόνα!

Χρυσ. Όχι, καλοκυράδες μου. - Όχι, μα σας αγαπώ -

Γοργόνες *(η φωνή τους μακραίνει και σβήνει)*. Η Χρυσσαυγή δε θέλει να γίνει Γοργόνα! Η Χρυσσαυγή δε θέλει να γίνει Γοργόνα!

(Χτυπάει το σήμαντρο)

Φωνές: Ο Δράκος! Ο Δράκος!

Χρ. *(κενό)*

Φωνές: Έρχεται! Έρχεται! Έρχεται!

(Μπαίνουν παλατιανοί άρχοντες, υπηρέτες, στρατιώτες, μαζεύονται στο κιγκλίδωμα, ανεβαίνουν σε ψηλότερες θέσεις, κοιτάζουν όλοι προς το ίδιο μέρος - Σηκώνεται άνεμος - Τα ρούχα ανεμίζουν)

Παλατιανοί: Να τος! Εκεί! Τον βλέπετε!

(Περιγραφή του Δράκου που πλέει)

(Το φως λιγοστεύει σα να συννέφιασε ο ουρανός, ο άνεμος δυναμώνει)

Χρυσσαυγή *(η φωνή της δεσπόζει):* *(κενό)*

Προσφορά *(τον Άρχοντα)* της μονάκριβης θυγατέρας του σ' όποιον μπορέσει να λυτρώσει το νησί. Μα το έργο αυτό υπερβαίνει τις ανθρώπινες δυνάμεις.

Σκηνή Β'

Η αίθουσα του Συνεδρίου στο Παλάτι. Σημαίνει σάλπιγγα. Μπαίνει ο Αφέντης του Νησιού με την Αφέντισσα και στέκονται εμπρός στους θρόνους τους. Ακολουθούν οι Αντιπρόσωποι των Αρχόντων, των Εμπόρων, των Θαλασσινών και των Γεωργών, με ντυσίματα ανάλογα με τις ιδιότητές τους και παίρνουν θέση γύρω στο ζευγάρι των Αφεντάδων. Μπαίνουν μαζί Στρατιώτες με τον Κρυστάλλη.

Αφέντης. Το Συνέδριο αρχίζει. Οι Αντιπρόσωποι του Νησιού να καθήσουν.

(Οι Αφεντάδες κι' οι Αντιπρόσωποι κάθονται. Οι Αντιπρόσωποι, σα μιλούν, σηκώνονται αργά).

Αφέντης. Αγαπητοί μου συμπατριώτες, ο λόγος που κάλεσα σήμερα το συνέδριο δεν είναι γνωστός. Μεγάλη συμφορά έπεσε στο νησί μας από ένα μήνα τώρα. Ένα θεριό της θάλασσας, ένας δράκος με σχήμα φιδιού και με κέρατο στο κεφάλι - το περιβόητο φίδι της θάλασσας που λένε οι θαλασσινοί πως το είδανε στα νερά της Ίντιας και που τους πιστέψαμε - φανερώθηκε άξαφνα στα νερά του Νησιού μας. Γυρίζει ολοένα γύρω στο Νησί και δεν αφήνει πλοίο να ζυγώσει ούτε στο δικό μας καράβι να μακρύνει. Δεν ξέρουμε πια τι γίνεται ο έξω κόσμος - ούτε μπορούμε να στείλουμε τα εμπορεύματά μας τα πολύτιμα, τη μυρωδάτη μαστίχα, την ξανθή σταφίδα, το μούστο, τα λεμονοπορτόκαλα - και να λάβουμε ως αντάλλαγμα απόξω τα τρόφιμα που είναι απαραίτητα για τη συντήρησή μας. Είμαστε πλούσιοι σε πολύτιμους και σπάνιους καρπούς μα φτωχοί σε ό,τι είναι απαραίτητο. - Τ' αποθέματά μας λιγοστεύουν από μέρα σε μέρα. Δεν είχαμε πόλεμο στο νου μας για να φροντίσουμε να κάνουμε προμήθειες. Ο λαός άρχισε κιόλας να πεινά. Σε λίγο, αν βαστάξει αυτή η κατάσταση, θα δούμε τους ανθρώπους να πέφτουν στο δρόμο από την πείνα. Ο θάνατος θα θερίσει μονομιás τα πάντα, τους γέρους, τους άρρωστους κι' ύστερα θα πιάσει και τους γερούς. Τούτο δεν πρέπει να το δούμε. Σαν Αφέντης, υπεύθυνος απέναντι στο Θεό και στους ανθρώπους, για την ευτυχία τούτης της μικρής γωνιάς της γης, αποφάσισα να προσφύγω στο έσχατο μέσο. Κάλεσα από την ψηλότερη κορφή το Μάντη, τον ασκητή, να βγει από τη σκήτη του και να έρθει να μας ορμηγέψει πώς μπορούμε να λυτρωθούμε από το κακό. Έσχατο μέσο - γιατί όλοι ξέρουμε πως ο Μάντης, όσες φορές τον κάλεσαν οι προκάτοχοί μου σε χρόνια αλλοτινά να τους συνδράμει ζήτησε από το Νησί θυσίες βαριές - κι όμως με δέος θ' ακούσουμε τη φωνή του. Όμως, αφού δεν υπάρχει άλλη λύση - Ο μάντης είναι μέσα - περιμένει το κάλεσμα - Σας ρωτώ: Έχει το Συνέδριό σας τη διάθεση να τον συμβουλευτεί;

Αντ. των Αρχ. Αφέντη, τα λόγια σου (κενό) Ξέρουμε πως δεν μπορεί να γίνει αλλιώς. Αν ζητήσει χρηματική θυσία, θα την κάνουν εκείνοι που κατέχουν τα μετρητά, οι αγαπητοί μας Έμποροι.

Έμπορος. Εμείς, βέβαια, το χρήμα θα το δώσουμε αν το Νησί μας το ζητήσει. Και ξέρουμε πως κάθε (κενό) δεν μπορεί να καταλήξει αλλού παρά σε νέα φορολογία. Όμως δεν είναι δίκαιο η ίδια πάντα τάξη να φέρει όλα τα βάρη.

Αρχ. Σωστά. Και μπορεί μέρος της θυσίας να γίνει σε χρήμα και το άλλο μέρος σε δουλειά και κόπους σωματικούς - θα τους δώσουνε βέβαια οι καλοί μας οι Ξωμάχοι με μεγάλη προθυμία.

Γεωργ. Ο Ξωμάχος θα δουλέψει όπως δούλεψε πάντα και πάντα θα δουλεύει. Όμως, αφού όλοι πρόκειται να πεθάνουμε - Πολυχρονεμένη μας αφέντη - τίμιο είναι να μην αγωνίζεται μόνο ο φτωχός λαός -

Άρχ. Όλοι βέβαια θα ενισχύσουμε - μα τι άλλο μπορεί ο Μάντης να ζητήσει εξόν από χρήμα και εργασία για κανένα μεγάλο έργο - σαν άλλα που τάξαμε στο Θεό και μας βοήθησε να περάσουμε τις κακές ώρες.

Δεύτε. Άρχ. Μπορεί - Ταξίδια και περιπλανήσεις θαλασσινές και τότες είμαι βέβαιος πως οι καλοί μας οι θαλασσινοί θα το θεωρήσουνε τιμή τους.

Θαλασσ. Εμείς βέβαια άλλο από ταξίδι δεν έχουμε στο νου μας κ' η πιο μεγάλη δυστυχία μας είναι να βλέπουμε τα καράβια μας αραγμένα. - Όμως γιατί αποκλείετε να ζητήσει ο Μάντης θυσία ζωής - και τότες η τάξη και το επάγγελμα είναι κάτι δευτερότερο μπρος στην κρίση του Θεού.

Γεωργ. Αν είναι ο λόγος για πόλεμο, βέβαια ο Χωριάτης θα πολεμήσει πρώτος-πρώτος κι' αντίρρηση δεν έχει - για το καλό του Νησιού - φτάνει να δει τους Άρχοντές του κοντά του -

Έμπ. Κ' εμείς βέβαια θα χρηματοδοτήσουμε.

Δεύτε. Έμπ. Δηλαδή, Αφέντη μου, με μια καλή εγγύηση της Πολιτείας, θα σου δώσουμε δάνειο όσα μας ζητήσεις, κρατώντας μονάχα όσο κεφάλαιο χρειάζεται για να μη σταματήσουν οι δουλειές.

Πρώτος Έμπ. Αφού από τις δουλειές θα εξαρτηθεί ο πολεμικός ανεφοδιασμός.

Άρχ. Το σπαθί τους στη διάθεση του Άρχοντα. - Το χρέος μας το ξέρουμε - των άλλων το χρέος κλείνεται σε μια λέξη: πειθαρχία.

Θαλασσ. Άδικα συζητά το Συνέδριο. Πώς μπορεί να γίνει πόλεμος αφού ο Δράκος δε μας αφήνει να επικοινωνήσουμε με τον έξω κόσμο; Θυσία τιμής δεν είναι μονάχα ο πόλεμος - απρόβλεπτες περιστάσεις -

Άρχ. Κάποιος θα βρεθεί για την τιμή της χώρας -

Έμπ. Για την ευημερία - την ελευθερία του εμπορίου.

Γεωργ. Κάποιος θα βρεθεί.

Αφέντης. Φτάνει. Κατάλαβα ένα πράμα. Πως το Συνέδριο δέχεται τη θυσία όποια κι' αν είναι. Τώρα σας καλώ να δεθούμε όλοι με όρκο - Ορκιζόμαστε (σηκώνονται όλοι) πως όποια θυσία μας ζητηθεί για τη σωτηρία του Νησιού μας θα την εκτελέσουμε χωρίς συζήτηση.

Αντιπρόσωποι (σηκώνουν το χέρι στο σχήμα του όρκου:) Αμήν!

Αφέντης. Πρωτοσπαθάριε, πήγαινε να φέρεις το Μάντη.

(Ο Κρονστάλλης βγαίνει και σε λίγο ξανάρχεται με το Μάντη, που είναι γέρος και τυφλός κι' ακουμπά στον ώμο ενός παιδιού)⁵⁴

Αφέντης. Δάσκαλε - των αιώνων - εσύ ο αόμματος που βλέπεις τα σημάδια της μοίρας - ξέρεις το κακό που μας βασανίζει και την αιτία που το γέννησε και τι πρέπει να κάνουμε για να λυτρωθούμε απ' αυτό. Ο νους μας έχει σταματήσει και τ' άρματά μας είναι ανήμπορα. Σε καλέσαμε να μας σώσεις. (Να σώσεις το νησί κ' εμένα τον Αφέντη).

Μάντ. Αλίμονο, Αφέντη, η μόνη σωτηρία σου αυτή τη στιγμή είναι να με στείλεις πίσω χωρίς άλλη συζήτηση και να μην με ξαναφωνάξεις -

⁵⁴ Όπως ο Τειρεσίας στον *Οιδίποδα τύραννο*.

Αφ. Ξέρεις λοιπόν την αλήθεια και τολμάς να λες ότι σωτηρία μου είναι να μη μαθευτεί η αλήθεια ποτέ;

Μάντ. Ναι, όση δυστυχία κι' αν πρόκειται να πέσει, το κακό για σένα δεν μπορεί να είναι μεγαλύτερο από τούτο που μου γυρεύεις να μαρτυρήσω. Άφησέ με να φύγω. Κερδισμένος θα βγεις.

Αφ. Όχι, δε σ' αφήνω. Το κέρδος μου - η ευτυχία της χώρας - της έχω αφιερώσει τη ζωή μου. Σε προστάζω να μιλήσεις. Δε φοβούμαι την αλήθεια.

Μάντ. (κενό)

Άρ. Γέρο - εκβιασμός - κάτι μηχανεύεσαι με τη γεροντική σου πονηριά - Μα μη νομίζεις πως η ηλικία θα είναι λόγος ν' αποφύγεις τη δίκαιη τιμωρία αν τυχόν κι' αρνηθείς την υπηρεσία που χρωστάς στην πατρίδα -

Μάντ. Με λιγότερο μεγαλείο θα σηκώνεις τη φωνή αν ήξερες ποιο σπίτι βραίνει η ευθύνη για τη συμφορά που γίνεται και ποιο σπίτι πρέπει να πληρώσει.

Αφ. Μήπως θες τάχα να πεις πως είναι το δικό μου;

Μάντ. Το δικό σου και μόνο.

Αφ. Άνθρωπε, τώρα αρχίζω και βλέπω πιο ξεκάθαρα τις προθέσεις σου. Συνωμοσία λοιπόν γίνεται εδώ και πληρώθηκε τούτος ο προδότης από τους οχτρούς του θρόνου μου για να με συκοφαντήσει στα μάτια του λαού μου; Το σπίτι μου, Γέρο, είναι καθαρό - δεν έχει κανένα λεκέ - Αν δε φέρεις απόδειξη για τα λεγόμενά σου, ο λόγος αυτός θα πληρωθεί ακριβά.⁵⁵

Μάντ. Απόδειξη τα περασμένα μου - κ' η ανάγκη που σας έκανε να συναχθείτε για να μ' ακούσετε. Το σπίτι σου - γυναικεία κουφότητα και φιλαρέσκεια. Δεν έκλεισαν ακόμα τρεις μήνες που η Ρήγισσά σου, σε πανηγύρι θαλασσινό, καθώς την τριγύριζαν οι αυλοκόλακες της στην πλήρη της ναυαρχίδας σου και της φώναζαν, υψώνοντας κούπες που ξεχείλιζαν από μυρωδάτο κρασί, «Εσύ είσαι η Κυρά-Καλώ - Εσύ είσαι η Ρήγισσα των Γοργόνων και των Νεράιδων! Εσύ είσαι η πιο όμορφη και η πιο λαμπερή Ρήγισσα της θάλασσας!» κι' άλλα τέτοια λόγια του μεθυσιού και της κολακείας, καθώς τ' άκουε όλα αυτά με χαρά που δεν μπορούσε να την κρύψει, στο τέλος σηκωσε κι' αυτή το ποτήρι και τηρώντας στ' ανοιχτά, φώναξε: «Έβγα, λοιπόν, Κυρά Καλώ, να μετρηθούμε!». Και το γλέντι τέλειωσε, μα η Κυρά Καλώ δε δέχτηκε την προσβολή και κάλεσε το Φίδι της θάλασσας απ' τα νερά της Ίντιας.

Αφ. Στη ναυαρχίδα ήμουν κι' εγώ - μα δε θυμάμαι τέτοια σκηνή.

Μάντ. Δε θυμάσαι γιατί, αφού ήπιες μοναχός σου ένα βαρέλι, έπεσε(ς) σε προβιές και κοιμήθηκες με την ξεγνοιασιά του αστόχαστου και ασυνείδητου.

Αφ. Ναι, λίγο τον πήρα, αν θυμάμαι καλά. - Γυναίκα, έγιναν όλα αυτά που μαρτυρά τούτος ο γέρος ο Μάντης της συμφοράς. Είμασταν ευτυχισμένοι. Ο τόπος μας ευημερούσε. Πόλεμος δε μας απειλούσε. - Χαρά και δικαιοσύνη - Πατί να μη χαρούμε τάχα κι' εμείς;

⁵⁵ Και πάλι η αναφορά στον *Οιδίποδα τύραννο* είναι εμφανής.

Αφέντισσα. Ρήγα μου - είμουν τόσο χαρούμενη - είταν τόσο όμορφη η βραδιά - γλυκιά - ευωδιές - κι' οι φίλοι μας τόσο καλοί μαζί μου και τα λόγια σου τόσο γλυκά μου χάιδευαν τ' αυτιά - δεν ξέρω - μπορεί να είπα κανένα λόγο που δεν έπρεπε - γυναίκα αστόχαστη -

Αφ. Η αστοχασία σου - Η ευθύνη του αξιώματος - Τέτοιες είστε, πλάσματα μικροπερήφανα και (κενό) Μα εσύ, Γέρο, που ξέρεις να καταγγέλλεις και να καταδικάζεις στα σίγουρα -ξέροντας πως κίνδυνο δε διατρέχεις - λέγε τι άλλο έχεις να πεις.

Μάντ. Τα λόγια σου δε με θίγουν. - Δεν τα λαμβάνω υπ' όψη. Μα τι θα πεις σαν ακούσεις τα υπόλοιπα; Ρήγας είσαι κι' αφέντης του Νησιού και του σπιτιού σου - Θα πληρώσεις -

Αφ. Τι θα πληρώσω - είμαι έτοιμος αφού σ' εμένα έλαχε ο κλήρος να σηκώσω μονάχος μου αυτό το βάρος -

Μάντ. Άκου λοιπόν αφού το θέλησες και προσπάθησε να μη μου κόψεις το λόγο γιατί μια που τον άρχισα πρέπει να τον τελειώσω. - Θυσία της Χρυσανγής - Ντυμένη νύφη θα την πάει το Νησί και θα την αφήσει σε μια βραχώδη, ερημική ακρογιαλιά - Θα τη δέσει στο βράχο - για να τη φάει ο Δράκος και να φύγει ησυχασμένος -

Αφ. Την κόρη μου! Τη μονάκριβή μου! Τον πιο πολύτιμό μου θησαυρό! Πάρε με εμένα!

Αφέντισσα. Εμένα! - Προσφέρει τον εαυτό της - (γονατιστή)

Μάντ. Δεν πιάνει του εαυτού σας η θυσία. Τη Χρυσανγή σας γυρεύει η Καλή Κυρά για να τιμωρήσει εσάς κι' όχι εκείνη. Γιατί αν πάρει εσάς ο πόνος σας θα είναι μιας στιγμής και δεν της φτάνει. Ενώ αν πάρει τη Χρ. θα πονάτε σε όλη σας τη ζωή - εσύ, Γυναίκα, για την αστοχασία σου - κι εσύ, Ρήγα περήφανε - γιατί είναι προεπουμένο να πληρώσεις για της φαμελιάς σου την αμυαλιά - Αυτά είχα να πω και τώρα, παιδί, πάμε πίσω -

(Φεύγει.)

Αφέντισσα. Ωμέ - Θρήνος -

Αφέντης (της επιβάλλει σιωπή). Σαν άντρας θα σκεφτώ και θ' αποφασίσω. Με δένει όρκος διπλός, ο όρκος που έδωσα σαν ανέβηκα στο θρόνο κι' ο όρκος που μας έδεσε σήμερα εδώ.

Εκδίδει την απόφασή του. (:)

Αντιπρόσωποι. Δειλές διαμαρτυρίες.

Αφέντης. Επίκληση της ανάγκης. Στην ανάγκη ποιος θα τολμήσει να εναντιωθεί.

Κρυστάλλης. Ανταρσία του - Ντροπή. Οι άντρες να θυσιάσουν μια γυναίκα αγνή και αθώα για να σώσουν το τομάρι τους -

(Στιχομωθία). Ο Κρυστάλλης ξεσπαθώνει και απειλεί. (Ο γιος του φίλου του).

Δεύτερη πράξη

Σκηνή Α΄

Αίθουσα στο Παλάτι. Η Χρυσανγή, καθισμένη στη μέση της σκηνής, ντυμένη νυφιάτικα. Παλατιανές γυναίκες τη στολίζουν. Η Ρήγισσα κι άλλες γυναίκες βρίσκονται καθισμένες τριγύρω στη θέση που παίρνουν οι μοιρολογίστρες γύρω στους νεκρούς.

Γυναίκες

Ο Χάρος έκατσε ψηλά
και τραγουδά πανόμορφα:
«Για δεσ σπίτια που ρήμαξα
κι' αδέρφια που ξεχώρισα,
που οι στράτες τα καμάρωναν
κι' ο κόσμος τ' αποθάμαζε,
ξεχώρισα κι' αντρόγυνα
που τα ζευγάρωνε σεβδάς
χώρισα μάνες και παιδιά
που μόνοιαζε γλυκιά στοργή».⁵⁶

Ρήγισσα

Άσπρη, κατάσπρη μυγδαλιά,
τη σκάλιζα, την πότιζα,
κ' είχα αναγάλλια και γιορτή,
μα ήρθε κατάρα και κακό.
Παιδάκι μου, ξεκίνησες,
στον άλλο κόσμο για να πας
κι' αφήνεις τη μαννούλα σου
σακατεμένη και πικρή.
Τίνος να πω τον πόνο μου,
της καρδιάς μου το συντριμό;
Να σου τον κράξω θάλασσα;
Μεγάλη είσαι και δεν ακούς.
Να σας τον πω ψηλά δεντρά;
Φυσά βοριάς και παίρνει τον.
Να σας τον πω, χαμόκλαρα;
Φυσά νοτιά και τον σκορπά.
Άσπρη, κατάσπρη μυγδαλιά.
τη σκάλιζα, την πότιζα,
κ' είχα αναγάλλια και γιορτή,

⁵⁶ Πρόκειται για το παραδοσιακό μοιρολόι «Το τραγούδι του χάρου».

μα ήρθε κατάρα και κακό
 αφάνισε το σπίτι μου.
 Είκοσι χρόνια πότιζα
 και τώρα μου την παίρνουνε,
 από δικιά μου ανεμελιά,
 δικό μου παραλόγιασμα.
 Αλίμονό μου! Αλίμονο!
 Αφάνισε το σπίτι μου.
 Είκοσι χρόνια πότιζα
 και τώρα μου την παίρνουνε,
 από δικιά μου ανεμελιά,
 δικό μου παραλόγιασμα.
 Αλίμονό μου! Αλίμονο!⁵⁷

Γυναίκες

Πάρ' την, αετέ, στα νύχια σου,
 σήκω την στις φτερούγες σου
 και σύρε την στους ουρανούς
 με τους αγγέλους συντροφιά.

Ρήγισσα

Παιδάκι μου, ξεκίνησες,
 στον άλλο κόσμο για να πας
 κι αφήνεις τη μαννούλα σου
 σακατεμένη και πικρή.
 Τίνος να πω τον πόνο μου,
 της καρδιάς μου το συντριμό;
 Να σου τον κρᾶξω θάλασσα;
 Μεγάλη είσαι και δεν ακούς.
 Να σας τον πω ψηλά δεντρά;
 Φυσά βοριάς και παίρνει τον.
 Να σας τον πω, χαμόκλαρα;
 Φυσά νοτιά και τον σκορπά.
 Βρῦσες, δανείστε μου νερό,
 Τι αν είχα δάκρυα τάχυσα.

(Μπαίνει ο Ρήγας (sic) με παλατιανούς και καλόγριες).

Ρήγας. Γυναίκες, ο θρήνος βάσταξε μια ολάκερη μέρα. Μα τώρα η ώρα έφτασε που πρέπει να συντελεστούν της μοίρα τα γραμμένα. - Την καρδιά μου

⁵⁷ Μείγμα από παραδοσιακά μοιρολόγια και τραγούδια του γάμου.

την έσφιξα, την έκανα πέτρα - (πάλι το χρέος του, ο όρκος του κ.λπ.) δεν ξέρω πόσην ώρα θα την κρατήσω έτσι γερά όπως τώρα την κρατώ, γιατί είναι καρδιά ανθρώπινη κι' η δύναμή της δεν είναι απεριόριστη. - Πρέπει να γίνει το σωστό - Κόρη - Κι' εσύ, γυναίκα, που αμάρτησες έτσι βαριά με το λόγο - χαιρετηθείτε - Εμένα μη με χαιρετάτε. Εγώ δεν είμαι πια πατέρας μήτε άντρας - παρά όργανο της ανάγκης - μπόγιας της σάρκας μου και του αίματός μου, σφάχτης ο ίδιος και σφαχτάρι της πολιτείας τούτης που μ' έχει στη δούλεψή της.

(*Η Χρυσανγή και η Ρήγισσα αγκαλιάζονται*).

Χρυσ. Πατέρα μου κ' εσείς πατριώτες μου και φίλοι αγαπημένοι - Κι' εσύ, Μάννα μου - Σας αφήνω γεια -

Ρήγισσα - Κόρη -

(*Διάλογος*)

Ο Ρήγας δίνει την τελευταία προσταγή.

Σχηματίζονται δύο πομπές. Από τη μια μεριά της σκιηής φεύγει η Χρυσανγή με τις γυναίκες της ακολουθίας της και με τους παλατιανούς, από την άλλη η Ρήγισσα με τις καλόγριες.

Γυναίκες

Πάρ' την, αετέ, στα νύχια σου,
σήκω την στις φτερούγες σου
και σύρε την στους ουρανούς
με τους αγγέλους συντροφιά.

Καλόγριες

Τον κόσμο αποχαιρέτισε
είναι πικρός κι αβάσταχτος
γλυκός είναι ο Παράδεισος
κι' ευλογημένη η λησιμονιά.

(*Χτυπούν καμπάνες. Το διπλό τραγουδι μακραίνει σιγά σιγά και σβήνει. Ο Ρήγας μένει μόνος, σωριάζεται σ' ένα κάθισμα.*)

Παραπονεμένος θρήνος του Ρήγα.

Κόρη μου! Γυναίκα μου! Αγάπες μου! Αγάπες μου!

Γέρνει πίσω το κεφάλι και μοιάζει σα ν' αποκοιμήθηκε. Μπαίνει ένας παλατιανός, τον πλησιάζει, τον αγγίζει. Βγαίνει σε μια πόρτα.

Παλατιανός. Ο Ρήγας πέθανε!

(*Μπαίνουν Στρατιώτες*)

Φωνή (πιο μακριά). Ο Ρήγας πέθανε!

Παλατιανός. Θανατικό στο νησί. Ο Χάρος θερίζει τα ψηλότερα κλαριά.

(Μακριά σημαίνουν καμπάνες).

Σκηνή Β'

Ακρογιαλιά στο Νησί. Η Χρυσσαυγή δεμένη με αλυσίδες σ' ένα βράχο. Ακούεται το τραγούδι των Γοργόνων.

Γοργόνες

Έχετε γεια, ναυτάκια, σύρετε στο καλό!
Μη μαρτυρήστε της μάννας του πως πνίγηκε.
Πήτε της πως αγάπησε, πως παντρεύτηκε,
πως πήρε για γυναίκα του την κυρά Καλώ,
τη Ρήγισσα την ξωτική, την Καλόμοιρη.
Μαγεύει τα καράβια, τ' άστρα και τα νερά,
τον μάγεψε κ' εκείνον και δε γυρίζει πια.
Παλελήμι! Παλελήμι! Παλελήμι!

(Προβάλλει πίσω από τον βράχο το κεφάλι μιας Γοργόνας)

Γοργόνα. Χρυσσαυγή, έλα να γίνεις Γοργόνα -

Χρ. Τώρα πια είναι αργά -

Γοργ. Έλα - έλα -

(Προβάλλουν και άλλες Γοργόνες)

Γοργ. (Όλες μαζί): Χρυσσαυγή, έλα να γίνεις Γοργόνα -

Χρ. Ρώτα τι θ' απογίνει το Νησί -

Γοργ. Τι σε μέλει; Το Νησί σε θυσίασε -

Χρ. Άρνησή της -

Γοργ. Θα κάνουμε τούτο - Θα κάνουμε τ' άλλο (Όπως και πριν)

Χρ. Άρνηση.

Γοργ. Η Χρυσσαυγή δε θέλει να γίνει Γοργόνα -

Φεύγουν

Χρυσ. (μόνη)

Τραγούδι

Γοργ. Χρυσσαυγή, έρχεται ένα καράβι - (Στρέφει και κοιτάζει προς το καράβι - περιγραφή του) έσκισε ξαφνικά το πέλαγο, αλαφροτάξιδο και πρόβαλε -

Β' Γοργ. Μην είναι Εκείνος;

Α' Γοργ. Εκείνος; Ποιος το(ν) κάλεσε; Χρυσσαυγή, μήπως κάλεσες τον Βασιλιά Αλέξανδρο;

Χρυσ. Πού να τον καλέσω;

Γοργόνες. Εκείνος! Εκείνος! Χρυσσαυγή, πονηρή! Πού βρήκες το μυστικό και τον κάλεσες; Ο Βασιλιάς Αλέξανδρος!

(Χάνονται. Προβάλλει ένα καράβι. Μια Γοργόνα σκαλιστή στην πλώρη. Στρατιώτες με κράνη και λόγχες που αστράφτουν. Ποδίζει σιγανά. Βγαίνουν Στρατιώτες).

-Συζήτηση των Στρατιωτών

Βγαίνει ο Μεγαλέξανδρος. Παραμυθένια εμφάνισή του. Προχωρεί προς τη Χρυσσαυγή.

Διαταγή:

-Λευτερώστε την περιγίπισσα από τις αλυσίδες που τη δένουν.

Διάλογος Αλέξανδρου και Χρυσσαυγής.

Ένας στρατιώτης από το κατάστρωμα. -Έρχεται θεριό από τ' ανοιχτά -

Οι Στρατιώτες μαζεύονται και κοιτάζουν. Σηκώνεται μια ηρωική μουσική που εκφράζει το θόρυβο που κάνει ο Δράκος πλησιάζοντας.

Άλλος Στρατιώτης από το κατάστρωμα. -Είναι φίδι - *(περιγραφή)* Έρχεται καταπάνω μας -

Ο Δράκος πλησιάζει ολοένα χωρίς να φαίνεται.

Αλέξανδρος. Τραβηχτείτε όλοι! Ο Βασιλιάς Αλέξανδρος μπαίνει σε μάχη μοναχός του.

(Τέλος του χειρογράφου)

Το αθάνατο νερό (χειρόγραφο 2)

Το έργο αυτό μπορεί να παίζεται με διάφορους τρόπους. Αν θέλουμε μια παράσταση λιτή, μπορεί να γίνει ένα σκηνικό σχηματικό και αμετάβλητο, σ' αυτό να προσθέτονται κάθε τόσο λιγοστά χαρακτηριστικά αντικείμενα σα μεγάλα παιδιάτικα παιχνίδια, που να φανερώνουν τις αλλαγές της σκηνης. Έτσι ένα ομοίωμα της Ακρόπολης θα δείχνει πως βρισκόμαστε στην Αθήνα, ένα φοινικόδεντρο πως μπήκαμε στις χώρες της Ανατολής κλπ. Τα αντικείμενα αυτά θα τα φέρνουνε και θα τα παίρνουνε υπάλληλοι του θεάτρου, ντυμένοι σαν πρόσωπα του έργου χωρίς να κατεβαίνει αυλαία. Αν πάλι προτιμούμε σκηνικά πλούσια ή φανταχτερά, τότες η καλύτερη λύση είναι η περιστροφική σκηνή. Διάλειμμα μονάχα ανάμεσα στα δύο μέρη του κειμένου, αν όμως κάνουμε παράσταση στο ύπαιθρο μπορούμε κι' αυτό να το πηδήξουμε γιατί είμαστε μαθημένοι από το αρχαίο θέατρο να βλέπουμε παράσταση χωρίς διακοπή.

Όσο για τα νοήματα, χρειάζεται φαντασία και παράδοση. Οι ειδικοί ας βλέπουνε στο νου τους τη *Φυλλάδα του Μεγαλέξαντρου*, το θέατρο του Καραγκιόζη και γενικά τους λαϊκούς θρύλους που γεννήθηκαν από την ανάμνηση των μακεδονικών πολέμων κι' έφτασαν ως εμάς, γιατί τέτοιο είναι το πνεύμα του έργου κι' όχι ιστορικό. Να σκεφθούν ότι, στη φαντασία του λαού, ο Μεγαλέξαντρος ταίριαξε με τον Αχιλλέα, το Διγενή Ακρίτα κι' όλες τις παραδομένες μορφές ηρώων ίσαμε το Εικοσιένα. Δεν αποκλείεται λοιπόν να φορεί φουστάνελα κι' ο Δαρείος να είναι ντυμένος σαν κανένας πασάς του παλιού καιρού. Αυτά όμως να γίνονται με προσοχή και περίσκεψη.

Ανάλογη κ' η μουσική, που είναι καλό να εμπνέεται από τα δημοτικά τραγούδια ή λαϊκά εμβατήρια (λ.χ. *δεν αποκλείεται, την ώρα της μάχης, να παίζεται το «Μαύρη είναι η νύχτα στα βουνά» ή κάτι παρόμοιο*).

Εκεί που σημειώνεται πως γίνεται προέλαση, μάχη, ταξίδι στη θάλασσα κτλ. ο συγγραφέας εννοεί πως όλα αυτά γίνονται πραγματικά εμπρός στα μάτια του κοινού όχι στη φαντασία του. Πρέπει λοιπόν να βρεθεί ο τρόπος. Τη μάχη μπορούν να παραστήσουν και δυο μονάχα στρατιώτες, το θαλάσσιο ταξίδι να φανερωθεί με μια βάρκα που περνά στο βάθος της σκηνης και ούτω καθεξής.

Ο Αναγνώστης, που κρατά τη θέση του αρχαίου χορού, βρίσκεται όλη την ώρα στη σκηνή μπροστά σ' ένα αναλόγιο με ένα μεγάλο βιβλίο που το ξεφυλλίζει λέγοντας το παραμύθι του.

Το αθάνατο νερό

Πρώτη πράξη

Σκηνή Α'. Ταράτσα του Παλατιού επάνω στη Θάλασσα. Οι δυο σκοποί. Τραγούδι των Γοργόνων. Η Ροδοδάφνη και ο Κρυστάλλης.

Σκηνή Β'. Το εσωτερικό του Παλατιού. Ανακτορικό συμβούλιο. Ο Μάντης. Ανταρσία του Κρυστάλλη. Ο Άρχοντας και η Ροδοδάφνη.

Δεύτερη πράξη

Σκηνή Α΄. Η Αφέντισσα και οι δούλες ντύνουν τη Χρυσαιγή (sic) σα νύφη. Μοιρολόι.

Σκηνή Β΄. Η Ροδοδάφνη δεμένη στο βράχο, εμπρός στη θάλασσα. Τραγούδι των Γοργόνων. Ερχομός του Αλέξαντρου με το πλοίο. Οι στρατιώτες. Το μουγκρητό και ο ίσκιος του Δράκου.

Σκηνή Γ΄. Ίδιο σκηνικό, μετά το σκοτωμό του Δράκου. Η Ροδοδάφνη και ο Αλέξαντρος. Αναχώρηση του Αλέξαντρου. Τραγούδι των Γοργόνων. Ο Κρυστάλλης.

Τρίτη πράξη

Σκηνή Α΄. Το Παλάτι. Ο Αφέντης, η Ροδοδάφνη, ο Κρυστάλλης. Αναχώρηση της Ροδοδάφνης και του Κρυστάλλη.

Σκηνή Β΄. Η πορεία της Ροδοδάφνης και του Κρυστάλλη. Ο βοσκός. Το ζευγάρι. Ο ηγούμενος. Ο καθολικός παπάς. Ο ιμάμης. Ο ιερέας του Βούδα. Η Βαβυλώνα. Η κηδεία του Αλέξαντρου.

Σκηνή Γ΄. Το Νησί. Η Ροδοδάφνη κ' οι Γοργόνες. Φεύγει μαζί τους. Ο Κρυστάλλης μόνος στην ακρογιαλιά.

Ο Αφέντης του Νησιού
Ροδοδάφνη
Κρυστάλλης
Ο Μεγαλέξαντρος
Δύο σκοποί
Ανακτορικό Συμβούλιο
Ο Μάντης
Στρατιώτες του Αλέξαντρου
Στρατιώτες του Παλατιού
Ένας βοσκός
Ένα ζευγάρι
Οι τρεις ιερείς
Λαός
Χορός από Γοργόνες

Πρόσωπα

Ο Αφέντης του Νησιού
Η Αφέντισσα
Η Ροδοδάφνη
Ο Κρυστάλλης
Ο Μεγαλέξαντρος
Ο Μάντης
Οι Αντιπρόσωποι των Αρχόντων
Οι Αντιπρόσωποι των Εμπόρων
Οι Αντιπρόσωποι των Γεωργών
Οι Αντιπρόσωποι των Θαλασσινών
Δύο Σκοποί
Στρατιώτες του Μεγαλέξαντρου
Στρατιώτες του Παλατιού
Ένας Βοσκός
Μια Γριά
Ένα Ζευγάρι
Ο Ορθόδοξος Ηγούμενος
Ο Καθολικός Παπάς (ή Πάπας;)
Ο Ιμάμης
Ο Ιερέας του Βούδα
Λαός
Χορός από Γοργόνες.

Πρώτη πράξη

Σκηνή Α'

Στο παλάτι του Αφέντη του Νησιού, ταράτσα επάνω στη θάλασσα. Δύο Στρατιώτες του Παλατιού κοιτάζουν προς τ' ανοιχτά.

Πρώτος Στρατιώτης: Όπου και νάναι θα φανεί ο Δράκοντας του πελάγου.

Δεύτερος Στρατιώτης: Η θάλασσα είναι γυαλί, καταγάλανη σα δεύτερος ουρανός, πλημμυρισμένη χαρά και λαμπεράδα. Ποιος θα τόλεγε πως κρύβει τέτοια κατάρα;

Πρώτος Στρατιώτης: Κάνει ολοένα το γύρο του Νησιού, τεμπέλικα και λαγγυμένα, σαν πασάς. Τεμπέλικα. Λιάζει τότε την ουρά του, τότε το κέρατό του. Πότε βουλιάζει ολότελα και μόλις που ξεκρίνεται το σουλούπι του κάτω από την επιφάνεια των νερών. Θαρρείς ξεχνιέται. Μα σαν κάνει να ζυγώσει πλεούμενο απ' τ' ανοιχτά ή να ξεφύγει βάρκα από δικό μας αραξοβόλι, τινάζεται μονομιάς, βουλιάζει το ξύλο μ' ένα χτύπο και σφίγγει το μπλόκο. Μας έχει ζώσει από παντού σα νάτανε ολάκαιρη αρμάδα.

Δεύτερος Στρατιώτης: Ο κόσμος λέει πως έχει μάκρος ίσαμε εκατό οργιές και πως είναι παχύς σαν τέσσερις νοματαίοι καλοδεμένοι.

Πρώτος Στρατιώτης: Ο ένας λέει το μακρύ του και ο άλλος το κοντό του, μα κανείς δεν τον είδε ολάκερο ακόμα. Όσο για το πάχος του, ποιος βαστά να σιμώσει και να το μετρήσει; Ένα φίδι είναι, ανάθεμά το· μα χώρισε το Νησί μας από τον κόσμο, πάει κιόλας μήνας.

Δεύτερος Στρατιώτης: Ο Αφέντης έβγαλε φιριάνι πως όποιος βρει καμιά μηχανή, καμιά ζαβολιά ή άλλη μαστοριά και λευτερώσει τον τόπο από τούτο το συφοριασμό, είτε δικός μας είναι είτε ξενοφερμένος, μακάρι και Φράγκος ή Αλαμάνος ή Βάραγγος του Βοριά, θα του δώσει την Πριγκιποπούλα του για γυναίκα και θα τον ορίσει διάδοχο στο αφεντίλκι του, μια που δεν του έδωσε γιο ο Θεός.

Πρώτος Στρατιώτης: Έμπα του, λοιπόν, άνθρωπε! Δε σου καλαρέσει τάχα η δουλειά;

Δεύτερος Στρατιώτης: Μα τα σκόρδα, δε μου φαίνεται δουλειά για τα κότσια μου, ούτε σε πριγκιπέσσεσ κι' αφεντέματα είχα ποτές μου βλέψη.

Πρώτος Στρατιώτης: Ντροπαλосύνη, βλέπω, σε κατέχει και σάστιμα εμπρός στα μεγαλεία. Μα τι τάχα είμαστε ελόγου μας και δεν μπορούμε νάχουμε βλέψη στα ψηλότερα; Λίγη απόφαση χρειάζεται κι' ένας καλός πήδος. Βουτάς μια και κάτω, τραβάς ένα καλό κολύμπι, ζυγώνεις το Δράκοντα μες στον ύπνο του.

Δεύτερος Στρατιώτης: Κόφ' το γλωσσοκοπάνισμα και κοίτα εκεί τι γίνεται. Δελφίνα θαρρείς στήσανε χορό στον ήλιο.

Πρώτος Στρατιώτης: Δεν είναι δελφίνια, μαννούλα μου, είναι οι λεγάμενες, οι γοργόνες του Αιγαίου, με τα στήθια τ' αστραφτερά και με τα ξέμπλεκα μαλλιά τους που στάζουν διαμάντια και με την ψαρίσια την ουρά που δέρνει τη θάλασσα. Για κοίτα τσαλίμια! Για κοίτα νοστιμιές! Γεια σας, ψαροπούλες!

Γεια σας, μωρέ ρουφήχτρες! Δε με ξεγελάτε, μα σας λμπίζουμε, φωτιά να σας κάψει!

Δεύτερος Στρατιώτης: Άκου! Τραγουδούνε.

Γοργόνες

Η σκούνα του Χατζή Μανόλη ραγίστηκε,
από μεγάλο κύμα στη μέση σκίστηκε.
Κλαιν τσούρμιο κ' επιβάτες κλάμα λυπητερό
πως θα τους γίνει τάφος τ' ολόρμυρο νερό.

Βούλιαξε ένα καράβι σ' ανάβαθα νερά,
κλαίνε κι' αναστενάζουν γυναίκες και παιδιά.
Μάζεψαν τα κουφάρια και τα σαβάνωσαν,
με τα πανιά της σκούνας στον άμμο τάντυσαν.

Κλαίνε κι' αναστενάζουν απάνω στο πανί,
κλαίνε κι' αναστενάζουν ανέλπιδη φωνή*
Πιαλελήμ! Πιαλελήμ! Πιαλελήμ!⁵⁸

Πρώτος Στρατιώτης: Γειά σας, νεροκόρες, αγαψαντρούδες, κλαψοπαναγίες, σιγανά ποτάμια! Δε με γελάτε, διαβόλισσες! Πιαλελήμ, μωρέ! Άντε γιαλελήμ!

Δεύτερος Στρατιώτης: Σε μεθά η φωνή τους, κάρναξη να τις πιάσει! Σε ζαλίζει, σε γητεύει, σε ζουρλαίνει, σε κάνει κι' απολησιμονάς σπίτι και πατρίδα και συντρόφους χουβαρντάδες και ζεστά κρεββατώματα και λαχταράς να τις αδράξεις απ' τη μέση και ν' αφήσεις να σε σύρουν και να χαθείς μες στο πούσι και στη μαγγανιά.

Πρώτος Στρατιώτης: Πλάνες! Ξελογιάστρες! Δολοπλέχτρες! Κουσκουσούρες! Παξιμαδοκλέφτρες του Σατανά!

Γοργόνες

Αχ γιε μου, Νικολάκη μου, λατρευτό παιδί,
έτσι είτανε γραμμένο στο Αιγαίο να πνιγείς!
Χρυσάφι μου, ρουμπίνι, διαμάντι διαλεχτό,
πού αλλογυρίζεις τώρα και δε σε καρτερώ,
να δω το πρόσωπό σου να το γλυκοφιλώ;
Πιαλελήμ! Πιαλελήμ! Πιαλελήμ!

Δεν κλαίω το καράβι μηδέ τη σουρμαγιά
θρηνώ τον έρωτά μου, την κόνα Μαρουδιά.
Αχ, Μαρουδιά μου, σπλάχνο, γλυκιά μου αποθυμιά!
Αχ, Μαρουδιά κυρά μου, ψυχή μου και καρδιά!
Κ' ίντα να κάνω τώρα; Κλαίω δε μου περνά!

⁵⁸ Εδώ ο Θεοτοκάς έβαλε τόνους και με βάση αυτούς γράφτηκε η επωδός παντού (και στις δύο εκδοχές).

Παλελήμ! Παλελήμ! Παλελήμ!

Έχετε γεια, ναυτάκια, σύρετε στο καλό!
Μη μαρτυρήστε της μάννας μου πως πνίγηκα.
Πήτε της αγάπησα, πως παντρεύτηκα,
πως πήρα για γυναίκα μου την κυρά Καλώ,
τη Ρήγισσα την ξωτική, την Καλόμοιρη.
Μαγεύει τα καράβια, τ' άστρα και τα νερά,
με μάγεψε κ' εμένα και δε γυρίζω πια.
Παλελήμ! Παλελήμ! Παλελήμ!

(Μπαίνει η Χρυσανγή⁵⁹ με τον Κρυστάλλη, αστραφτεροί κι' οι δυο από νιάτα κι' ομορφιά.)

Χρυσανγή: Να τες! Τις είδες;

Κρυστάλλης: Χάθηκαν· πάνε.

Χρυσανγή: Τόσες μέρες έχω να τις δω· τις αποθύμησα. Μόλις άκουσα το τραγούδι έτρεξα, μα δεν πρόφτασα.

Πρώτος Στρατιώτης: Τι τις θέλεις, πριγκιποπούλα μου, αυτές τις ξωτικές; Για καλό δεν τριγυρνούν εδώ γύρω.

Δεύτερη πράξη, σκηνή Α'

Ένα καράβι στο γιαλό λεβέντες φορτωμένο⁶⁰
στην πρύμη κάθουντ' οι άρρωστοι, στην πλώρη οι λαβωμένοι,
καταμεσής του καραβιού οι θαλασσοπνιγμένοι.
Γυναίκες, φτάσαν οι άντρες σας, μανάδες, τα παιδιά σας,
κ' εσείς, καημένες αδερφές, πουλιούνται οι άνθρωποί σας!
Παλελήμ! Παλελήμ! Παλελήμ!

Τρέξαν οι μάννες με φλουριά κ' οι αδερφές με γρόσια,
τρέξανε κ' οι μαυρόχηρες στα δώρα φορτωμένες.
Μα όσο να φτάσουν στο γιαλό, μίσεψε το καράβι.
Παίρνουν μανάδες τα βουνά κ' ο αδερφές τους κάμπους
κ' οι χήρες οι μαυρόχηρες στη μέση του πελάγου.
Παλελήμ! Παλελήμ! Παλελήμ!

Καράβι μου τρικάταρτο κι' ασημαρματωμένο,
πούχεις πανιά μεταξωτά κ' έχεις κουπιά ασημένια⁶¹
το που θα ρίξεις σίδερο θα δέσεις παλαμάρι;
Στην Κατωγής το σίδερο, στον Άδη παλαμάρι,
κι' εμπρός στο μαύρο Χάροντα ποδίζει το καράβι.
Παλελήμ! Παλελήμ! Παλελήμ!

⁵⁹ Χρυσανγή ξανά και όχι Ροδοδάφνη. Ο Θεοτοκάς φαίνεται να τα έμπλεξε και να ξέχασε τι όνομα έδωσε στην ηγένη του.

⁶⁰ Παραδοσιακό του Χάρου.

⁶¹ Από πάνω σε παραλλαγή: Καράβι μου τρικάταρτο με τα ψηλά κατάρτια σε τι λιμάνι θε να μπεις, σε τι νησί θ' αράξεις.

Τρίτη πράξη, σκηνή Γ', τέλος

Αλέξαντρε μου αφέντη, τρανέ μου Βασιλιά,
έτσι είτανε γραφτό σου, στον κόσμο να γυρνάς!
Χρυσάφι μου, ρουμπίνι, διαμάντι διαλεχτό,
πού αλλογυρίζεις τώρα και πια δε σ' απαντώ,
να δω το πρόσωπό σου να το γλυκοφιλώ;
Γιαλελήμ! Γιαλελήμ! Γιαλελήμ!

Δεν θρηνώ το καράβι μηδέ τη σουρμαγιά.
Κλαίω τη χαμένη αγάπη της έρμης Χρυσουγής.
Αχ Χρυσουγή, αδερφή μου, πήρε σου την καρδιά
ο Ρήγας που πορίζει σ' ατέλειωτο στρατί,
παντοτινά ρηγεύει κι' εγώ τον καρτερώ.
Γιαλελήμ! Γιαλελήμ! Γιαλελήμ!

Το αθάνατο νερό (χειρόγραφο 3)**Πράξη Β', σκηνή Γ'**

Θα φύγω αλαργινά με τα χρυσά καράβια,
θα κάνεις χρόνους να με δεις και να μ' ακούσεις,
θάρχεσαι στο γιαλό με τα μαλλιά στα χέρια,
θα κλαις και θα θρηνείς και θα ρωτάς τους ναύτες.
Γιαλελήμ! Γιαλελήμ! Γιαλελήμ!

Μαύρα χελιδονάκια μου από την έρημο
χιονάτα περιστέρια μου της ακρογιαλιάς,
αυτού ψηλά που πάτε, κατά τον τόπο της,
να πείτε της καλής μου της αγαπητικιάς
θέλει καλόγρια ας γίνει, θέλει ας στεφανωθεί
θέλει τα ρούχα ας βάψει, στα μαύρα να ντυθεί,
να μη με παντυχαίνει, να μη με καρτερεί.
Γιαλελήμ! Γιαλελήμ! Γιαλελήμ!

Μια κόρη τραγουδά σε κρυσταλλένιο πύργο,
κι' άνεμος πήρε τη φωνή και το τραγούδι
και σέρνει το και πάει στη μέση του πελάγου.
Κι' όσα καράβια τάκουσαν όλα πόδισαν,
κι' ένα καράβι της φιλιάς και της αγάπης
ουδέ μαζώνει τα πανιά ουδέ σαλπάρει.
Κι' ο καπετάνιος ανακράζει από την πρύμη:
Αφήστε, ναύτες, τα πανιά και το τιμόνι,
ν' ακούσουμε το κορίτσι που κλαιδίξει
το τι τραγούδι τραγουδά, τι σκοπό σέρνει.
Κορίτσι για τραγούδησε, για ξαναπέστο.

Σύρτε, ναυτάκια στο καλό και στην καλή (την) ώρα
τι εγώ δεν τραγουδώ για βάρκες, για καράβια·
παρακαλώ τα κύματα και τους ανέμους,
στέλνω χαιρετισμό στον κλέφτη της αγάπης.

(δακτυλόγραφο)

Για το Δαιμόνιο

Φαντάζομαι ένα δράμα σε τρεις πράξεις με τρεις εικόνες η καθεμιά, το όλο εννιά εικόνες. Το πρώτο μέρος του βιβλίου συγκεντρώνεται στις δύο πρώτες πράξεις. Δεν το βλέπω ακόμα καθαρά, μα υπολογίζω πως έξι εικόνες αρκούν οπωσδήποτε για να το χωρέσουν. Για το δεύτερο μέρος του βιβλίου βρήκα τη λύση που παραθέτω παρακάτω, σαν πρόταση δοκιμαστική, γιατί δεν είμαι βέβαιος πως αυτός είναι ο σωστός δρόμος.

Τρίτη πράξη.

Εικόνα 7^η. Μεταφορά στη σκηνή του κεφ. Ι του δεύτερου μέρους (*συνάντηση Ιφιγένειας και Δαμασκηνού στο Βόλο, πρόταση γάμου κλπ.*)

Εικόνα 8^η. Ύστερα από χρόνια, ο Δαμασκηνός, κάπως γερασμένος, επισκέπτεται ένα νεκροταφείο όπου είναι θαμμένη η Ιφιγένεια. Συζήτηση με το φύλακα του νεκροταφείου. Μένει μόνος. Του παρουσιάζονται τα φαντάσματα των τεσσάρων νεκρών Χριστοφίδων (*οι δύο γέροι, η Ιφιγένεια, ο Ρωμύλος*). Ξανά ο φύλακας. Η επωδός: «Περνούνε τα χρόνια». - Σκοπός αυτής της εικόνας, που δε βρίσκεται στο βιβλίο είναι, νομίζω, να εκφράσει κυρίως με τρόπο άμεσα αισθητό στο θεατή το πέρασμα του καιρού που συντελείται μέσα στο έργο. Επίσης να μας πληροφορήσει το θάνατο της Ιφιγένειας, να επιτρέψει στο Δαμασκηνό να ανοίξει την ψυχή του, να δημιουργήσει την εντύπωση του μοιραίου.

Εικόνα 9^η. Ύστερα από χρόνια. Στο Παρίσι, στο γραφείο του Θωμά, που είναι πια ένας κοσμοξάκουστος επιστήμονας. Εδώ μεταφέρεται στη σκηνή το τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου, έχει όμως μια μικρή προέκταση. Όταν φεύγει ο Δαμασκηνός και μένει μόνος ο γιατρός, άξαφνα η αλυγισιά του σπάνει, γίνεται έξαλλος. Σε μια από τις εικόνες της αρχής είχε παρουσιαστεί ο Θωμάς μαζί με τη μητέρα του, σ' ένα ακρογιάλι του νησιού, εκείνος παίζοντας κιθάρα κι εκείνη τραγουδώντας σ' ένα συγκινητικό ντουέτο που περιγράφεται στην αρχή του βιβλίου. Τώρα αυτή η σκηνή από (*μάλλον όπου*) τα περασμένα ξαναζωντανεύουνε. Ο Θωμάς βγάζει από κάπου μια κιθάρα και παίζει τον ίδιο παλιό σκοπό. Η φωνή της του αποκρίνεται τραγουδώντας σαν από τον άλλο κόσμο. Η κραυγή του: Μητέρα!

Το Δαιμόνιο

Δράμα

Πρώτη πράξη

Σκηνή Α'. Ακρογιαλιά στο νησί. Συζήτηση περιοίκων για τους Χριστοφίδες. Εμφάνιση κ. Αγλαΐας και Θωμά. Κιθάρα Θωμά και τραγούδι μητέρας. Εκείνος μιλά ανάμεσα στις στροφές του τραγουδιού.

Σκηνή Β'. Στο Σπίτι των Χριστοφίδων, όλη η οικογένεια μαζεμένη. Η επίσκεψη του Δαμασκηνού. Η απαγγελία της Ιφιγένειας. Ο καβγάς. Το ξύλο έξω, που το παρακολουθούν τα πρόσωπα από την πόρτα.

Σκηνή Γ'. Στο κάστρο νύχτα με φεγγάρι. Ο Δαμασκηνός κι' ο Ρωμύλος (*συμ-*

φιλωμένοι) κι' η Ιφιγένεια. Ο Θωμάς μοναχός του, κρυμμένος. Η ποιητική έξαψη. Η ερωτική εξομολόγηση. Η άρνησή της.

Δεύτερη πράξη

Σκηνή Δ'. Στον κήπο των Χριστοφίδων. Η είδηση ότι έφυγε κρυφά ο Θωμάς (*Ιταλία, μουσική*). Ο καβγάς Ρωμύλου και Ιφιγένειας. Το γέλιο της σαν εκδίκαση για τη Σκηνή Β'. Η συζήτησή της με το Δαμασκηνό. Η κ. Αγλαΐα μόνη, νοσταλγικός μονόλογός της για το Θωμά.

Σκηνή Ε'. Στον κυματοθραύστη. Ο πνιγμός του Ρωμύλου. Η σκηνή του Δαμασκηνού και της Ιφιγένειας: «Εσύ φταις».

Σκηνή ΣΤ'. Στο σπίτι των Χριστοφίδων. Δαμασκηνός και γερο-Χριστοφής μόνοι. «Το μυστικό του κόσμου».

Τρίτη πράξη

Σκηνή Ζ'. Ύστερα από χρόνια. Το επαρχιακό ξενοδοχείο με το μπαλκόνι των ηθοποιών. Σκηνή Δαμασκηνού και Ιφιγένειας. Η πρόταση γάμου και η άρνησή της.

Σκηνή Η'. Ύστερα από χρόνια, ένα νεκροταφείο. Ο Δαμασκηνός κι' ο φύλακας. Τα φαντάσματα των τεσσάρων Χριστοφίδων. Ξανά ο φύλακας: «Περνούνε τα χρόνια».

Σκηνή Θ'. Η φωνή του φύλακα: «Περνούνε τα χρόνια». Στο γραφείο του Θωμά, στο Παρίσι, πολλά χρόνια αργότερα. Η επίσκεψη του Δαμασκηνού: αυτός μιλά όλη την ώρα, ο άλλος απαντά αραιά με μια λέξη ή μια φράση. «τους αρνηθήκατε όλους» κτλ. Ο γιατρός μόνος. Άξαφνα η αλυγισία⁶² του σπάνει, γίνεται έξαλλος. Με την κιθάρα κοντά στην εικόνα της μητέρας του στη στάση της Σκηνης Α'. Παίξει. Η φωνή της από τον άλλο κόσμο που τραγουδά.

⁶² Αντίθετα από τη συνήθεια του Θεοτοκά, το γενικό αυτό μέρος έχει τόνους και πνεύματα. Η περιήληψη δεν έχει.

**Γουλιέλμος ο Κατακτητής (χειρόγραφο 1)
Κωμωδία μονόπρακτη**

Πρόσωπα

Γουλιέλμος
Βελισάριος
Κυρία Βελισαρίου
Ελένη
Μάριος
Επιτροπή εργατών
Μια υπηρέτρια

Η σκηνή παρασταίνει ένα ευρύχωρο γραφείο σε πλούσιο σπίτι. Το σκηνικό, χωρίς απομακρύνεται απότομα από την πραγματικότητα, έχει κάτι το φανταστικό. Εξάλλου τα πρόσωπα έχουν κάτι το γελοιογραφικό στην εμφάνιση και στο φέρσιμο, χωρίς όμως υπερβολή. Πρέπει ο θεατής να έχει από την πρώτη στιγμή την εντύπωση ότι παρακολουθεί ένα σκηνικό παιχνίδι και όχι μια πραγματική αναπαράσταση της «ζωής». Καθώς σηκώνεται η αυλαία μπαίνει από μια βοηθητική πόρτα μια νέα και κομψή υπηρέτρια σέρνοντας από το χέρι τον Γουλιέλμο, ο οποίος είναι και αυτός νέος, γύρω στα τριάντα του χρόνια, και που προσπαθεί να είναι κομψός.

Σκ. 1. Γουλιέλμος, υπηρέτρια.

Σκ. 2. Γουλιέλμος, Βελισάριος.

Σκ. 3. Γουλιέλμος, επιτροπή εργατών.

Σκ. 4. Γουλιέλμος, Βελισάριος.

Σκ. 5. Γουλιέλμος, Κυρία Βελισαρίου.

Σκ. 6. Γουλιέλμος, Μάριος.

Σκ. 7. Γουλιέλμος, Ελένη.

Σκ. 8. Κυρία Βελισαρίου, Ελένη.

Σκ. 9. Γουλιέλμος, Βελισάριος, Κυρία Βελισαρίου, Ελένη, υπηρέτρια.

Σκ. 1.

Ανοίγει μια βοηθητική πόρτα και προβάλλει με τρόπο μια νέα και κομψή υπηρέτρια. Πείθεται πρώτα ότι δεν είναι κανείς μέσα στο γραφείο κι' ύστερα μπαίνει, σέρνοντας από το χέρι τον Γουλιέλμο, που είναι κι' αυτός νέος, γύρω στα τριάντα και προσπαθεί να είναι κομψός.

Σκ. 2.

Β. Ο κύριος;

Γ. Γουλιέλμος, οικονομολόγος.

Β. Α! οικονομολόγος...

Γ. Μάλιστα, οικονομολόγος. Πτυχιούχος του Πανεπιστημίου του Παρισιού, του Μονάχου και της Οξφόρδης. Συγγραφέας γνωστών επιστημονικών διατριβών. Το όνομά μου, βέβαια, σας είναι ακουστό.

Β. (που έχει το νου του αλλού): Φυσικά, φυσικά. Παρακαλώ, καθίστε.

Σκ. 6.

Ο Γουλιέλμος παίρνει θέση στο γραφείο του κ. Βελισαρίου κι' αρχίζει και φυλλομετρά διάφορα χαρτιά που βρίσκονται εκεί. Χτυπά ένα τηλέφωνο επάνω στο γραφείο. Ο Γ. παίρνει το ακουστικό ενώ εξακολουθεί να εξετάζει τα χαρτιά.

Γ. Εδώ η διεύθυνση της Βιομηχανίας Βελισαρίου (*Ακούει λίγη ώρα τι τον λένε κι' ύστερα προσπαθικά:*) Αγοράστε. (*Κλείνει το ακουστικό. Χτυπά ένα δεύτερο τηλέφωνο επάνω στο γραφείο. Ίδιο παίξιμο*). Προσλάβετε. (*Πρώτο τηλέφωνο. Ίδιο παίξιμο*). Απολύστε. (*Πρώτο τηλέφωνο. Ίδιο παίξιμο*). Απαντήστε ναι. (*Δεύτερο τηλέφωνο. Ίδιο παίξιμο*). Απαντήστε όχι. (*Ονειροπολεί μερικές στιγμές*). Σε λίγο οι μηχανικοί θ' αρχίσουν να γυρνούν. - Η παρομοίωση με το καράβι.

Μ. Ο κ. Βελισάριος δεν είναι εδώ;

Γ. (απότομα) Εγώ είμαι ο κ. Βελισάριος.

Μ. Εσείς, ο κ. Βελισάριος;

Γ. (μαλακότερος). Ναι, είμαι ο αντικαταστάτης του κ. Βελισαρίου.

Μ. Επειδή άκουσα ότι ξανάρχισε σήμερα η δουλειά έφερα -

(*Χαρτιά, τηλέφωνα κτλ.*)

Γ. (για πρώτη φορά κοιτάζει τον κ. Μάριο με προσοχή). Πώς λέγεστε;

Μ. Το όνομά μου, εννοείτε, πώς λέγομαι;

Γ. Ναι, είπα: Πώς λέγεστε;

Μ. (πολύ ντροπαλός). Είμαι ο κ. Μάριος.

Γ. Α! Είστε ο κ. Μάριος! Εσείς λοιπόν είστε ο κ. Μάριος!

Μ. Μάλιστα, κύριε... κύριε... (*δεν ξέρει πώς να τον προσαγορεύσει, μα στο τέλος αποφασιστικά:*) κ. Διευθυντά! Είμαι ο έμπιστος υπάλληλος του κ. Βελισαρίου. Είμαι στην υπηρεσία της Βιομηχανίας Βελισαρίου τριάντα πέντε χρόνια, κ. Διευθυντά.

Εδώ ο Γ. μιλά αυστηρά για τάξη, πειθαρχία, ανατρεπτικά στοιχεία που πρέπει να χτυπηθούν.

-Με καταλαβαίνετε, κ. Μάριε;

-Μάλιστα κύριε διευθυντά!

-Μάλιστα κύριε... κύριε Πρόεδρε.

Σκ. 7.

Ε. Όστε εσείς είστε το φαινόμενο; Ο θαυματουργός; Ο μάγος; Ο άνθρωπος που σε μια στιγμή άλλαξε το κάθε τι -

Γ. Αν δεν κάνω λάθος είστε η δ. Ελένη.

Ε. Ναι, η ανιψιά του, βαφτιστικά του και κληρονόμος του. Είμαι περίεργη να δω με ποιον τρόπο θα διατυπώσετε την πρότασή σας.

Γ. Την πρότασή μου;

Ε. Ναι, την πρόταση γάμου που πρόκειται να μου κάνετε. Βλέπετε πως δεν αγαπώ τις περιστροφές.

Γ.

Ε. Ως αφήσουμε τα προσχήματα. Θα σας φανώ βέβαια κυνική. Ένας άνθρωπος της ηλικίας σας που μπαίνει σ' αυτό το παιχνίδι...

-Ο κύριος θ' αργήσει να έρθει, δε βγαίνει καθόλου από το σπίτι αυτές τις μέρες. Είναι μανταλωμένος μέσα στις στενοχώριες του, μα έρχομαι ακριβώς να τον παρηγορήσω. (Στρώνεται σε μια πολυθρόνα). Τι είδους παρηγοριά θα του προσφέρω ομολογώ ότι δεν ξέρω ακόμα. Εμπιστεύομαι στην έμπνευσή μου. Η έμπνευση, αγαπητέ μου, αυτή είναι το παν. Όταν υπάρχει έμπνευση μην ανησυχείς για την εξέλιξη των πραγμάτων.

- (ξαφνικά περιπαθής) Κι' ήθελα νάξερα...

- Ήθελες νάξερες;

- Ήθελα νάξερα συναισθάνεσαι τι κάνω μ' εσένα αυτή τη στιγμή; Τι διακινδυνεύω;

- Και βέβαια το συναισθάνομαι. Δόθηκα εντολές από μέρες να μη γίνεται δεκτός κανένας ξένος σ' αυτό το σπίτι.

- Εσύ μ' έμπασες κρυφά από την πόρτα, σαν υπηρέτης και μ' εγκατέστησες στο γραφείο του κυρίου. Άρα διακινδυνεύεις τη θέση σου και μια γερή φασαρία. Είναι απλούστατο.

Γουλιέλμος ο Κατακτητής (χειρόγραφο 2)
Κομωδία

Πρόσωπα

Εκφωνητής
Εκφωνήτρια
Γουλιέλμος
Δακτυλογράφα (sic)
Βελισάριος
Κυρία Βελισαρίου
Μάριος
Ελένη
Διοικητικοί Σύμβουλοι
Εργάτες
Οι νέοι με τα πουκάμισα

Τόπος δράσης: Ευρώπη
Εποχή: 20ός αιώνας.

Προτού σηκωθεί η αυλαία βγαίνει στο προσκήνιο ο Χορός, που αποτελούν ο Εκφωνητής με την Εκφωνήτρια. Στέκονται ο καθένας σε μια άκρη του προσκηνίου γεμάτοι αξιοπρέπεια. Είναι ντυμένοι με τρόπο εκζητημένο και λιγάκι γελοιογραφικό σα θεατρίνοι της παλιάς σχολής. Ο Εκφωνητής φορεί καλλιτεχνική γραβάτα και μονύελο με μαύρο γύρο. Η Εκφωνήτρια είναι φορτωμένη δαντέλες και έχει τα μαλλιά της χτενισμένα σε μπουκλάκια. Απαγγέλλουνε με στόμφο και ρητορικές χειρονομίες.

Εκφωνήτρια.

Στις πλατείες και με τα αγάλματα των ηρώων, στα υπαίθρια καφενεία, στα εστιατόρια, στους κινηματογράφους, στις απέραντες φτωχικές συνοικίες και στις κομπές πολυκατοικίες, φύσηξε σήμερα ένας κρύος αέρας που όλοι καταλαβαίνουνε τι ήθελε να πει. Για τούτο οι κυρίες δεν πήγανε στο τσάϊ κι' μικρές δεσποινίδες αναβάλανε το μάθημα της μουσικής. Τα λουλούδια μαραίνονται μέσ' στα βάζα και κανείς δε βρίσκει να τους αλλάξει το νερό. Οι κύριοι στέκονται στοχαστικοί μπροστά στο τηλέφωνο και περιμένουν δυσάρεστες πληροφορίες. Δεν έχουνε όρεξη για ευφυολογήματα και για πολιτικές συζητήσεις. Κανείς δεν ξέρει αν θα πληρωθεί το τοκομερίδιο της ερχόμενης εξαμηνίας.

Εκφωνητής.

Πατί φύσηξε πάλι σ' όλη την Ευρώπη ο άνεμος της κρίσης κι' οι βιγλάτορες κατέβηκαν από τα σύννεφα κι' είπανε πως είδανε να πλησιάζει ένα μεγάλο σύννεφο σαν οργή θεού ή σαν κανένας εφιάλτης παιδικής ηλικίας. Και τώρα οι ακρίδες θα σκεπάσουνε τους κάμπους και θα σταματήσουν οι μηχανές. Θα πεινά-

σουμε ξανά και θα αδειάσουμε τις αποθήκες στη θάλασσα για να διατηρήσουμε τις τιμές.

Εκφωνήτρια.

Και τώρα τι θα γίνουμε χωρίς μια οικονομολογική θεωρία;

Εκφωνητής.

Και τώρα πώς θα ζήσουμε χωρίς μια σταθερή φιλοσοφία της ζωής;

Εκφωνήτρια.

Τι θα γίνει το συνάλλαγμα; Τι θα γίνει η ακίνητη ιδιοκτησία;

Εκφωνητής.

Τι θα γίνουν οι γάμοι, οι δεξιώσεις και οι κανόνες της καλής συμπεριφοράς;

Εκφωνητής και εκφωνήτρια (μαζί μελοδραματικά)

Τι θα γίνουν οι έρωτες;

Οι έρωτες;

Οι έρωτες;

Εκφωνητής

Οι έρωτες γίνονται μιση και λέγεται πως κατά βάθος η διαφορά είναι μικρή. Οι Πράσινοι και οι Βένετοι ετοιμάζονται να χτυπηθούνε ξανά. Φόρεσαν τα άρματα τους και τα εμβλήματα και κάνουν μεγάλη παρέλαση. Βαδίζουν με αναμμένα δαδιά και με σημαίες και με χαρούμενες μουσικές. Ο Ιππόδρομος αντηχεί ερωτήσεις (και) χρεμετισμούς των αλόγων. Κλωτσούν το έδαφος στην ίδια θέση και αδημονούν για τη μεγάλη προσταγή.

Εκφωνήτρια

Οι διανοούμενοι τα εξήγησαν σε χοντρά βιβλία και σε αμέτρητα δοκίμια, αναλύσανε την αναγκαιότητα και επικαλέστηκαν τη μοίρα και παραδέχονται ομόφωνα πως τώρα πια ο αγώνας είναι θρησκευτικός. Εμπρός λοιπόν, βάλετε τα δυνατά σας για να μην πέσετε μικροί μια και βρεθήκατε ανακατωμένοι με τέτοια αξιοπερίεργα και συνταραχτικά γεγονότα, που λέει ο λόγος, σε γκρεμίσματα κόσμων και σε ανατολές πολιτισμών και πρέπει πια να είστε γεμάτοι πείρα ζωής, ψυχικής και με συνείδηση ιδιαίτερη.

Εκφωνήτρια

Οι αρχηγοί να εξηγήσουν ότι αυτή τη φορά ο αγώνας είναι θρησκευτικός. Τώρα, λένε, είναι η κατάλληλη στιγμή να ζήσουμε επικίνδυνα. Ετοίμαστείτε λοιπόν να δώσετε ένα θέαμα που δεν το είδανε πολλοί και άδικο θα ήτανε να πείτε ότι γεννηθήκατε σε μια εποχή χωρίς ενδιαφέρον. Ίσια ίσια εγώ νομίζω πως πρέπει να θεωρείτε τον εαυτό σας τυχερό.

Εκφωνητής

Όλα αυτά είναι πολύ ωραία, κοστίζουν όμως ένα περίδρομο λίρες.

Εκφωνήτρια

Πού εκείνες οι ωραίες εποχές, οι μοναδικές, οι ανούσιες, χωρίς βάθος και χωρίς μεγαλεία.

Εκφωνητής

Και δεν αναφέρω καθόλου τις μπόμπες, τις τορπίλες, τα αέρια και όλα τα άλλα χωρατά.

Εκφωνήτρια

Πού τα χρυσά νομίσματα, το ελεύθερο εμπόριο, η τέχνη για την τέχνη; Τα γαμήλια ταξίδια στην Ιταλία.

Χτυπά ένα σήμαντρο μια φορά. Σηκώνεται η αυλαία. Η σκηνή παριστάνει ένα ευρύχωρο γραφείο επιπλωμένο πλούσια και κομψά. Διακόσμηση σύγχρονη με χαρακτηριστικά τεχνικό, βιομηχανικό. Στο βάθος πολύ μεγάλα παράθυρα απ' όπου φαίνονται στενές καμινάδες εργοστασίων που σχηματίζουν ένα επιβλητικό βιομηχανικό τοπίο. Αριστερά το γραφείο του κ. Βελισάριου, Προέδρου του Διοικητικού Συμβουλίου της Βιομηχανίας Βελισαρίου, με πολυθρόνες μπροστά για τους επισκέπτες. Δίπλα το τραπέζι των συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου. Απάνω απ' το τραπέζι μια χάλκινη προτομή του κ. Βελισάριου. Ακριβώς καθώς σηκώνεται η αυλαία, το Διοικητικό Συμβούλιο συνεδριάζει. Ο κ. Βελισάριος προεδρεύει, καθισμένος κάτω από την προτομή του με πρόσωπο προς το κοινό. Είναι ένας άνθρωπος πενήντα χρονών, ξουρισμένος, γεμάτος, τετράγωνος, βαρύς, με ύφος βλοσυρό και δύσπιστο, ο τύπος του αυτοδημιούργητου μεγάλου βιομήχανου. Φορεί γκριζα ρούχα της δουλειάς. Δεξιά του και αριστερά κάθονται από τρεις Σύμβουλοι, ντυμένοι πανομοιότυπα, σα να βγαίνουν από το ίδιο κουτί: σκληρό κολάρο, μαύρο σακάκι, γκριζο παντελόνι, ψηλό καπέλο ακουμπισμένο μπροστά τους στο τραπέζι. Οι σύμβουλοι δεν είναι πρόσωπα με ατομικότητα, αλλά νευρόσπαστα. Κάνουν όλοι μαζί τις κινήσεις, αυτόματα, σα να τους τραβούν από κάποια αόρατη κλωστή.

Εκφωνητής και εκφωνήτρια (μαζί, ξαφνικά τρομαγμένοι)

Τι θα γίνουμε;

Τι θα γίνουμε;

Τι θα γίνουμε;

Μα πού πάμε;

Χτυπά ένα σήμαντρο μια φορά κτλ. κτλ.

(Τέλος του χειρογράφου)

Αχιλλέας [Τελευταίος πόλεμος]
Σχέδιο

Αχιλλέας
Δράμα

Πρώτη πράξη

Σκηνή Α΄. Το στρατόπεδο των Ελλήνων έξω από την Τροία.

Β΄. Η σκηνή του Αχιλλέα.

Γ΄. Τα τείχη της Τροίας.

Δ΄. Η σκηνή του Αχιλλέα.

Δεύτερη πράξη.

Σκηνή Α΄. Το παλάτι του Πριάμου.

Β΄. Το στρατόπεδο των Ελλήνων.

Γ΄. Τα τείχη της Τροίας.

Δ΄. Το πεδίο της μάχης.

Τρίτη πράξη.

Σκηνή Α΄. Η σκηνή του Αχιλλέα.

Β΄. Το πεδίο της μάχης.

Σκηνή Α΄.

Το στρατόπεδο των Ελλήνων έξω από την Τροία. Νύχτα. Μπαίνουν στρατιώτες κρατώντας αναμμένα δαδιά. Ακολουθούν Αίας, Πάτροκλος και αξιωματικοί.

Σημείωμα. Ο συγγραφέας φαντάζεται το σκηνικό πολύ απλό και αφαιρεμένο και καμωμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να μην υπάρχουν δυνατές αντιθέσεις σχεδίου και χρώματος από τη μια εικόνα στην άλλη. Το ζήτημα είναι ο θεατής να έχει την εντύπωση, από την αρχή ως το τέλος της δράσης, πως βλέπει μία και μόνη εικόνα, που περιέχει διάφορα ζωγραφικά μοτίβα, υποταγμένα όμως ολόκληρα στο ρυθμό της σύνθεσης.

Επίσης ο συγγραφέας φαντάζεται ότι ανάμεσα στις σκηνές που αποτελούν την κάθε πράξη δε γίνεται φως αλλά σκοτάδι βαθύ που το γεμίζει μερικές στιγμές η μουσική, δεν κόβεται η ενότητα της κάθε πράξης. Τη μουσική αυτή των σκοτεινών διαλειμμάτων καθώς και τη μουσική που σημειώνεται στο κείμενο ότι συνοδεύει καμιά φορά τη δράση, ο συγγραφέας αφήνει να τη διαλέξει ελεύθερα εκείνος που διευθύνει τη

Θεατρικό⁶³

Η υπόθεση διαδραματίζεται σε καιρό πολέμου, σε μια χώρα της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, κατακτημένη από τον εχθρικό στρατό. Γίνεται αντάρτικος αγώνας εναντίον των κατακτητών. Η σκηνή σε ένα ορεινό χωριό που το κατέχουν οι αντάρτες.

Πρώτη πράξη. Δωμάτιο σ' ένα χωριατόσπιτο που χρησιμεύει ως έδρα του αρχηγού των ανταρτών.

Δεύτερη πράξη. Την ίδια νύχτα, σ' ένα άλλο χωριατόσπιτο.

Τρίτη πράξη. Το επόμενο πρωί. Ίδιο σκηνικό με της πρώτης πράξης. (*ή η πλατεία του χωριού*).

Πρώτη πράξη

1. Λεωνίδας, Σέργιος.
2. Λεωνίδας, Σέργιος, Μάρκος.
3. Λεωνίδας, Σέργιος, Μάρκος, Δώρος, Κλέων, Ραφαήλ.
4. Λεωνίδας, Δώρος, Ραφαήλ.
5. Λεωνίδας, Δώρος, Κλέων, Ραφαήλ, Ειρήνη.
6. Λεωνίδας, Ειρήνη.

Πρόσωπα

Καπετάν Λεωνίδας, αρχηγός των ανταρτών

Σέργιος

Μάρκος

Δώρος

Κλέων

Ραφαήλ

Ειρήνη

Αντάρτες, χωριανοί

Στην επόμενη σελίδα, διαγραμμένα, υπάρχουν τα ίδια δραματικά πρόσωπα συν Α' αντάρτης, Β' αντάρτης, Γ' αντάρτης, Δ' αντάρτης.

Δεύτερη πράξη

1. Δώρος, Κλέων, Ραφαήλ.
2. Δώρος, Κλέων, Ραφαήλ, Ειρήνη.
3. Δώρος, Ειρήνη.
4. Δώρος, Κλέων, Ραφαήλ.
5. Δώρος, Κλέων, Ραφαήλ, Λεωνίδας.
6. Δώρος, Κλέων, Ραφαήλ. (*Υπάρχει και το όνομα Όθων διαγραμμένο*).

⁶³ Το κείμενο είναι ατονικό και κατά τόπους με τόνους. Είναι γραμμένο σε φύλλα τετραδίου

που δεν συνδέονται μεταξύ τους και δεν έχει σελιδαρίθμηση.

Τρίτη πράξη

1. Όλοι.

2. Λεωνίδα, Σέργιος.

3. Λεωνίδα, Ειρήνη.

Σέργιος: Τόση τιμή σε τρεις ανθρώπους που καταδικάστηκαν σαν προδοτές;

Λεωνίδα: Έτσι αποφάσισα. Πήγαινε.

Σέργιος: Όπως ξέρεις.

Τέλος

Λεωνίδα, Σέργιος

Σέργιος: Αργούνε.

Σιγή. Σε λίγο ακούγεται μια ομοβροντία. Ύστερα οι τρεις χαριστικές βολές.

Λεωνίδα: Πήγαινε να φροντίσεις για την ταφή τους.

Σέργιος: Δε θα τους ρίξουμε στο γκρεμό;

Λεωνίδα: Όχι, θα τους θάψουμε.

Ο Σέργιος φεύγει. Ο Λεωνίδα μένει μόνος κ' ασάλευτος, μερικές στιγμές, με το βλέμμα καρφωμένο ίσια μπροστά του. Προβάλλει στην πόρτα η Ειρήνη.

Ειρήνη: Τέλειωσε κι αυτό.

Λεωνίδα: Ναι, τέλειωσε γρήγορα. (Ως το τέλος του διαλόγου δε θα στραφεί προς αυτήν αλλά θα εξακολουθήσει να κοιτάζει στο κενό).

Ειρήνη: Είσαι ευχαριστημένος τώρα;

Λεωνίδα: Δεν πρόκειται για την ευχαρίστησή μου.

Ειρήνη: Πρόκειται για την ιστορία, για τη σύγκρουση των μεγάλων ιστορικών δυνάμεων - έτσι δεν είναι;

Λεωνίδα: Υπηρετώ το λαό και την ανθρωπότητα.

Ειρήνη: Η ανθρωπότητα σου ζητά μονάχα ένα πράγμα: να είσαι άνθρωπος. - Δεν της χρειάζεται αυτή η σωτηρία που της ξεσκίζει της σάρκα.

Λεωνίδα: Θεσ να πεις πως δεν είμαι άνθρωπος. Είμαι απάνθρωπος, ναι, για τη σωτηρία της. Ο χειρουργός δε ρωτά τον άρρωστο αν πονεί.

Ειρήνη: Ο χειρουργός σώζει ένα ανθρώπινο πλάσμα. Εσύ σώζεις ένα φάντασμα και ξεσκίζεις τα πλάσματα. Η ανθρωπότητα είναι αυτά τα πλάσματα που πονούν, δεν είναι τίποτα άλλο.

Λεωνίδα: Η ανθρωπότητα είναι εκεί που τη βλέπω εγώ, στην άκρη του αιματωμένου δρόμου, μες τη μεγάλη χαρά της ελευθερίας και της δικαιοσύνης. Τη βλέπω και την πιστεύω.

Ειρήνη: Εγώ πιστεύω σ' εσένα, μα τώρα σκότωσες την πίστη μου. Τι να το κάμω το όραμα της ελευθερίας, της δικαιοσύνης, αφού μου σκότωσες την ψυχή;

Λεωνίδα: Όσοι είναι άξιοι να συνεχίσουν θα συνεχίσουν. Με ψυχή ή χωρίς ψυχή. Αυτός είναι ο μόνος δρόμος - αυτός και κανένας άλλος.

Ειρήνη: Όχι, Σίμο (διαγραμμένο) Λεωνίδα, δεν μπορούμε να προχωρήσουμε με την ψυχή σκοτωμένη. - Όχι, δεν σ' αφήνω και δε σε συγχωρώ.

Βγάζει με σιγονριά το πιστόλι της και τον πυροβολεί. Αυτός πέφτει, πεθαίνοντας. Η Ειρήνη αφήνει το πιστόλι της να πέσει και ξαφνικά λυγίζει.

Ειρήνη (κλαίει): Αγάπη μου! Ψυχή μου!

Πρώτη πράξη

Δωμάτιο σ' ένα χωριατόσπιτο που χρησιμεύει ως έδρα του Καπετάν Λεωνίδα, αρχηγού των ανταρτών της περιοχής. Περιγραφή των επίπλων. Όπλα. Εξώπορτα. Στη σκηνή ο καπετάν Λεωνίδας και ο Σέργιος. Ο πρώτος μελετά ένα χάρτη απλωμένο στο τραπέζι, ο δεύτερος διαβάζει κάποια έγγραφα. Είναι νέοι και οι δύο, αλλά τα γένια τους και η σκληρή ζωή που ζούνε τους κάνουν να φαίνονται μεγαλύτεροι από την πραγματική τους ηλικία. Έχουν περιστροφή στη μέση. Είναι απόγευμα. Η πόρτα είναι ανοιχτή. Ακούγονται άγρια γαυγίσματα σκυλιών. Οι δύο άντρες σηκώνουν το κεφάλι.

- Λ.** Θα επιστρέφει η πολιορκία του Μάρκου.
Ο Σ. σηκώνεται, βγαίνει από την πόρτα και κοιτάζει.
- Σ.** Δε φάνηκαν ακόμα. *(Επιστρέφει στη θέση του, ξαναπιάνει τα χαρτιά του).* Οι οδηγίες του Κόμματος.
Συζήτηση για τις οδηγίες και για το κίνημα της Ν.Δ. Entrée en matière. – Ξανά τα γαυγίσματα πολύ κοντά. Ο Σέργιος πετιέται έξω και κοιτάζει.
- Σ.** Έρχεται η περιπολία. Φέρουν τρεις αγνώστους μαζί τους.
- Λ.** Τι είδους άνθρωποι είναι;
- Σ.** Νέοι. Δε μοιάζουν αγρότες. *(Φωνάζει έξω.)* Μαζέψτε τα σκυλιά! Τα γαυγίσματα συνεχίζονται λίγο και ύστερα σταματούν. Μπαίνουν ο Σέργιος και ο Μάρκος, βαρύς γεωργός με κάποια μόρφωση. Φορεί φυσεκλίκια και κρατά τουφέκι.
- Λ.** Τι συμβαίνει;
- Μ.** Αναφορά για την πορεία που ακολούθησε η συνάντησή με τους τρεις. Τους ρώτησα που πάνε. Μου δήλωσαν πως είναι έμποροι κι ήρθαν να ψουνίσουνε. Έχασαν το δρόμο.
- Λ.** Έχουν ταυτότητες;
- Μ.** Να τες. *(Βγάζει από την τσέπη του και δίνει στο Λ. τρεις ταυτότητες. Αυτός κοιτάζει με προσοχή τις φωτογραφίες).*
- Λ.** Ψεύτικες, φυσικά.
- Λ.** Φέρε τους μέσα.
Ο Μ. βγαίνει και ξανάρχεται οδηγώντας το Δώρο, τον Όθωνα και το Ραφαήλ. - Νέοι. Μόλις αντικρύζουν το Λεωνίδα σαστίζουν. Ο Ρ. δεν μπορεί να κρύψει την κατάπληξή του, κοιτάζει ερωτηματικά τους συντρόφους του, που προσπαθούν να μη δείξουν ότι αναγνώρισαν τον καπετάνιο. Αυτός προφασίζεται πως δεν τους ξέρει.
- Λ.** Λοιπόν, παιδιά, για εμπόριο, ε; Έτσι δε δηλώσατε στην περιπολία που σας σταμάτησε;
- Δ.** Ναι, έτσι δηλώσαμε.
- Σέργιος:** παραλειπτικές ερωτήσεις.⁶⁴

⁶⁴ Προφανώς ο Θεοτοκάς δεν έχει γράψει τις ατάκες.

- Λ.** Τέλος πάντων - εδώ που βρεθήκατε δεν είναι ο κατάλληλος τόπος.
- Δ.** Χάσαμε το δρόμο -
- Λ.** Ξέρετε πού βρίσκεστε τώρα;
- Δ.** Βρισκόμαστε στην περιοχή του καπετάν Λεωνίδα. - Δεν ήταν ο σκοπός μας - *Νέα παρέμβαση του Σέργιου. Υπόνοια για κατασκοπία.*
- P.** Πώς είναι δυνατό να πιστέψουν τέτοια πράγματα για μας;
- Σ.** Για σας; Και ποιος σας ξέρει;
- P.** Ποιος μας ξέρει; (*Οι άλλοι τον γνέφουν να σταματήσει.*)
- Λ.** (*στο Σέργιο και στο Μάρκο*): Αφήστε με μόνο μ' αυτά τα παιδιά. Ίσως εμένα μου πουν περισσότερα.
- Ο Σ. και ο Μ. φεύγουν. Ο Λεωνίδας σηκώνεται, κλείνει την πόρτα και στέφεται στους τρεις νέους με ύφος διαφορετικό, οικείο, σχεδόν φιλικό. -*
- Λ.** Ποιος θα το 'λεγε;
- P.** Σίμο! (*Τον αρπάζει το χέρι.*) Παιδιά, ο Σίμος, δεν τον βλέπετε; Ο Σίμος. Ζωντανός.
- Λ.** Όλος κι όλος.
- Δ.** Γεια σου, Σίμο.
- Ό.** Χαρά μας που σε ξαναβρίσκουμε.
- Λ.** Γεια σας, παιδιά. Καλώς σας βρίσκω.
- Ο P. θερμός, οι άλλοι δυο συγκρατημένοι, ευχαριστημένοι με τη συνάντηση, μα όχι εντελώς ήσυχοι.*
- Λ.** Λοιπόν, με είχατε για πεθαμένο.
- (δεν φαίνεται ποιος μιλά)**- Όχι ακριβώς. Κυκλοφόρησαν πολλές διαδόσεις από τότε που άφησε την οργάνωση και προσχώρησε στην Άκρα Αριστερά. Υπήρχε μια φήμη ότι σκοτώθηκε, άλλη ότι έφυγε στο εξωτερικό, - Αλλά πού να το φανταστούν ότι ο Νίκος (;) είναι ο περιβόητος καπετάν Λεωνίδα - ο σκληρός, ο άγριος.⁶⁵
- Λ.** Ναι, καλλιεργεί (ποιος;) αυτή τη φήμη. Είναι ανάγκη να τον φοβάται η περιοχή. Η πείνα έχει διαφθείρει τις συνειδήσεις. Ο φόβος του Λεωνίδα συγκρατεί αρκετούς ανθρώπους στο δρόμο της συνεργασίας με τον εχθρό (*μάλλον από*)
- Συζήτηση για την οργάνωσή τους. - Δεν μπορούσε να μείνει μαζί τους - εξηγεί γιατί. Μονάχα η Α.Α. ετοιμάζει θετικά, αποτελεσματικά το μέλλον. Ίσως το δείτε κι εσείς μια μέρα. Ωστόσο, περίεργο πώς, όταν βγήκε στο βουνό και χρειάστηκε να διαλέξει ένα ψευδώνυμο, θυμήθηκε τη Σπάρτη.*
- Λ.** Ναι, μας χρειάζεται η Σπάρτη στον καιρό μας. - Η Σπάρτη, μια φυλετική, στρατιωτική ολιγαρχία. - Εμένα μου φάνηκε πάντως σαν ένα προμήνυμα της Γερμανίας του Χίτλερ.
- Λ.** Αυτή είναι η (*δυσανάγνωστο*) πλευρά του ζητήματος. Μας χρειάζεται η σκληρότητά της, η ακαμψία της - το απόλυτο στη δράση το μέταλλο που δεν σπάνει ποτέ. Πέφτει μα δεν σπάνει.

⁶⁵ Πρέπει να είναι κείμενο προς διαμόρφωση και το όνομα Νίκος σύγχυση. Υπάρχει και σε

άλλο σημείο διαγραμμένο, και στη θέση του Σίμος.

Δ. Του κάνει εντύπωση αυτή η σύμπτωση, πέρα από τις θεωρίες.

Συζήτηση για την Ειρήνη. - Τι έγινε; Είναι μαζί του, αντάρτισσα. Έμαθε και το χειρισμό του οπλοπολυβόλου. Αν και βέβαια εμείς δεν τις έχουμε τις γυναίκες για τη μάχη - Έχει πολλά να φροντίσει εδώ - αρχίζοντας από το πρόχειρο χειροουργείο -

Μα αυτοί, βέβαια, θα τον πείσουν ότι επιδόθηκαν στη μανία αγορά - Και για να βρίσκονται στο βουνό θα πει πως αποφάσισαν επί τέλους να μπουν σε μια δράση πιο αποτελεσματική. - Προτού δοθεί απάντηση προβάλλει η Ειρήνη. Έμαθε για τους αγνώστους κι έρχεται να δει. Έκπληξη της. Χαιρετισμοί.

Λέει πόσο τους θυμότανε. - Δε μας ξέχασες, λοιπόν. Η εμπνέουσα μούσα της συντροφιάς.

P. Δεν είναι μυστικό πως είμασταν όλοι λιγάκι ερωτευμένοι μαζί σου, μια φορά. Ε, μου φαίνεται, ο Δώρος κάπως πιο πολύ.

Το γυρνούν στο αστείο. Νοσταλγική παρένθεση. Η Ειρ. θυμάται πως ήρθαν ένα βράδι οι τέσσερις κάτω από το παράθυρό της και της έκαμαν καντάδα. Τρεις μέρες ύστερα άρχισε ο πόλεμος. Φανταστείτε πως υπήρξε κάποτε μια εποχή με καντάδες - σαν παραμύθι.

Ο P. μιμείται τις χειρονομίες του κιθαρωδού και σιγοτραγουδεί -

E. Σας ευχαριστώ, παιδιά - Μα τώρα;

Ρωτά κι αυτή να μάθει πού πάνε, τι γυρεύουν. Μήπως ήρθε κι εσάς η ώρα σας να 'ρθείτε μαζί μας -

Α. Δεν το νομίζω, Ελένη.⁶⁶ Τώρα κι εγώ τους ρωτούσα, μα δεν πρόφτασαν να μου πουν για το σκοπό τους. Μας έκοψες εσύ.

E. Εγώ λέω να τους πείσουμε.

Περιγράφει τη ζωή, την αδερφосύνη, τη λεβεντιά -

Α. Άσ' τους πρώτα να εξηγηθούν.

P. Δεν υπάρχει λόγος να το κρατήσουμε μυστικό από τους φίλους μας. Βέβαια δεν τόχαμε σκοπό να περάσουμε από τις γραμμές του καπετάν Λεωνίδα. Αλήθεια σου είπαμε πως χάσαμε το δρόμο μας και βρεθήκαμε εδώ κατά τύχη.

Δ. Εκτός αν η περιπολία ξεπέρασε τις γραμμές σας.

Α. Θα το εξετάσω αυτό. Μείνετε ήσυχοι. Υπάρχει συμφωνία ανάμεσα στις αντάρτικες οργανώσεις κι εμείς τουλάχιστο την τηρούμε με σχολαστικισμό. Καμιά φορά γίνονται και λάθη.

P. Τι να τα κρύβουμε, παιδιά; Αν δε μιλήσουμε στο Σίμο σε ποιον θα μιλήσουμε;

Τα λέει. - Πηγαίνουν να καταταχθούν στις δυνάμεις της Ν.Δ. έχουν και κάποιον χαρτί. Το δίνουν του Α.

⁶⁶ Πάλι σύγχυση ονομάτων.

Συζήτηση για τις οργανώσεις, τις διαφορές, τον κοινό σκοπό της απελευθέρωσης, τη συμφωνία που υπάρχει ανάμεσά τους. Όλοι αδέρφια.

Ε. Θα τους εφοδιάσουμε με τρόφιμα, θα τους συνοδεύσουμε ένα διάστημα, θα τους βρούμε το δρόμο.

Λ. Ναι, βέβαια. Θα σας βάλω τώρα να κοιμηθείτε και αύριο το πρωί θα τακτοποιήσουμε το ζήτημά σας. Αφήστε μου τα χαρτιά σας. Πρέπει, ωστόσο, να ετοιμάσω μια αναφορά.

Ανοίγει την πόρτα. Φωνάζει έναν αντάρτη.

Λ. Δώσε μια κάμαρα στα τρία παιδιά από δω να κοιμηθούνε. Δώσε τους να φάνε ό,τι βρεθεί και στείλε μου το Μάρκο.

Καληνυχτίζονται. Φεύγουν οι τρεις με τον αντάρτη. Το ύφος του Λ. αλλάζει απότομα, γίνεται κλεισμένο και σκληρό.

Ε. Συνεχίζει στον ίδιο τόνο όπως και πριν, χωρίς να αντιληφθεί την αλλαγή που έγινε στη φυσιογνωμία του Λ.

Μπαίνει ο Μάρκος.

Λ. Είπα του Α' να τους βάλει να κοιμηθούνε. Το σπίτι όπου θα μείνουν θα φρουρηθεί αυστηρά. Δε θα επιτραπεί να βγούνε. Είσα προσωπικά υπεύθυνος απέναντί μου.

Μ. Καλά. (Φεύγει)

Ε. Τι νόημα έχει αυτή η αυστηρότητα;

Λ. Δεν άκουσες; Δεν κατάλαβες; Πηγαίνουν να καταταχθούνε στις δυνάμεις της Ν.Δ.

Ε. Ναι; Και τι μ' αυτό;

Λ. Δεν ξέρεις τι είναι η Ν.Δ.;

Ε. Φυσικά ξέρω. Είναι-

Λ. Είναι η οργάνωση πίσω από την οποία συσπειρώνονται όλες οι αντιδραστικές δυνάμεις - Είναι ο πραγματικός μας εχθρός.

Ε. Και τι πρόκειται να συμβεί με το να πάνε εκεί αυτά τα παιδιά, αφού εκεί ανήκουν έτσι κι αλλιώς;

Λ. Ο Δώρος είναι ο άνθρωπος που τους λείπει. Έχει ηγετικές ικανότητες, έχει φλόγα, έχει γενικές ιδέες. Θα δώσει στον αγώνα τους ένα ιδεολογικό τόνο που τους λείπει σήμερα, θα παρασύρει κόσμο, θα συγκινήσει νέους. Για τους άλλους δεν πολυσκοτίζομαι, μα ο Δώρος δεν πρέπει να πάει, δε θα τον αφήσω. Κι επειδή οι άλλοι βρέθηκαν μαζί του θα τους εμποδίσω κι αυτούς.

Ε. Μα πώς θα τους εμποδίσεις;

Επικαλείται τη συμφωνία. Κάθε οργάνωση να ασκεί την εξουσία στη δική της περιοχή και να βοηθεί τα μέλη της άλλης, αν παραστεί ανάγκη.

Λ. Να βοηθεί τους αγωνιστές. - Όχι τους προδότες και τους κατασκόπους του καταχτητή.

Ε. Σίμο, τι θες να πεις; Δε σε καταλαβαίνω.

- Λ.** Δεν είναι δύσκολο να με καταλάβεις, αν κάνεις τον κόπο να προσπαθήσεις.
Ε. Υπονοείς ότι ο Δώρος και οι άλλοι μπορεί να είναι προδότες ή κατάσκοποι;
Λ. Δεν ξέρω τίποτα από πριν, αλλά και δεν αποκλείω τίποτα. Είναι, καθώς λένε, ζήτημα αποδείξεως.
Ε. Σίμο, με τρομάζεις. Δε θέλω να πιστέψω αυτά που φαντάζομαι. Το ύφος σου, το κακό-
Λ. Ακριβώς επειδή υπάρχει η συμφωνία ανάμεσα στις οργανώσεις κι επειδή θα την επικαλεστούνε, ο μόνος τρόπον να τους εμποδίσω να πάνε εκεί είναι να τους περάσω από λαϊκό δικαστήριο, αμέσως, αύριο το πρωί, προτού μαθευτεί το γεγονός και να τους καταδικάσω σαν προδότες. Δεν έχω άλλη εκλογή.

Σύγκρουση Λ. και Ε. Αυτή επικαλείται την παλιά φίλια και το δικαίωμα των ατόμων. Αυτός αρνείται τα ατομικά αισθήματα και τα άτομα εν γένει. - Οι μεγάλες ιστορικές δυνάμεις, που συγκρούονται, αυτή τη στιγμή σ' όλον τον κόσμο. Η Ιστορία.

Υποχώρησή της. Δέχεται να κάμει η Ε. μια προσπάθεια να πείσει το Δώρο να απαρηθεί τη Ν.Δ. ή να προσχωρήσει στην Α.Α. Είναι παρακινδυνευμένο αλλά το δέχεται λόγω των παρακλήσεών της.

“Le courage n’ est pas de server une cause juste quand on la croit immaculée, tout le monde peut le faire: mais de continuer à la server même quand elle se salit” (Le Monde 9 mai, 1957). Γνώμη Σοβιετικών συγγραφέων.

Δεύτερη πράξη

Δωμάτιο σ' ένα απλό σπίτι, όπου εγκαταστάθηκαν, για τη νύχτα, ο Δ. ο Κ. (Κλέων μάλλον) και ο Ρ.

Συζήτηση σ' ελαφρό τόνο. Ο Ό. ανοίγει την πόρτα, κοιτάζει έξω, επιστέφει.

- Ό.** Έχω την εντύπωση ότι το σπίτι μας φρουρείται.
Ρ. Τι θες να πεις;
Ό. Θέλω να πω ότι μου φαίνεται σα νάμαστε αιχμάλωτοι.

Ο Κ. πηγαίνει προς την πόρτα. Ο Δ. τον σταματάει. - Μην ανοίγεις. Δεν είναι ανάγκη.

- Δηλαδή δεν έχουμε το δικαίωμα να απομακρυνθούμε από δω;

- Έτσι μου μοιάζει, μα μην τα σκαλίζεις. Το κάτω κάτω βρισκόμαστε στη μέση πολεμικών επιχειρήσεων. Δεν μπορεί να είναι ελεύθερη η κυκλοφορία.

Συζήτηση: δεν έπρεπε να τα είχαν ομολογήσει όλα. Ο Ρ. διαμαρτύρεται: πιστεύει στη φίλια του Λ. Μπαίνει η Ειρήνη. Ζητά να μείνει μόνη με το Δώρο. Του εκθέτει αμέσως την κατάσταση. Στο διάλογο που ακολουθεί εκδηλώνεται ο συναισθηματισμός του Δ. και μαζί η απόλυτη άρνησή του στις προτάσεις της, η απογοήτευσή του που την πληγώνει. Της ζητά να του στείλει το Λ. για να εξιγηθεί μαζί του σαν άντρας με άντρα.

Φεύγει η Ε. - Δώρος, Κλέων, Ραφαήλ - Ο Δώρος εκθέτει την κατάσταση. Η αντίδραση των τριών χαρακτήρων. Ο Ρ. αρχίζει να λυγίζει.

Έρχεται ο Λ. Εξήγηση με ανοιχτά χαρτιά. Τους ζητά να προσχωρήσουν στην Α.Α. ή να αποκηρύξουν τη Ν.Δ. Να ομολογήσουν την ιδεολογική τους πλάνη. Είναι ο μόνος τρόπος να απαλλαγούν από την κατηγορία της προδοσίας που τους βαρβαίνει. Σύγκρουση Λ. και Δ. Φεύγει ο Λ. Ο Ρ. ξεσπά: «Δε θέλω να πεθάνω! Δε θέλω να πεθάνω!»

Τρίτη πράξη

Στο σκηνικό της πρώτης πράξης - Συζήτηση ανάμεσα στο Σέργιο και το Μάρκο. Έρχεται ο Λ. με αντάρτες. Ο Λ. και ο Μ. και τρεις αντάρτες αποτελούν το λαϊκό δικαστήριο. Ο Σ. εκτελεί χρέη κατηγορού. Φέρνουν τους κατηγορούμενους. Άλλοι αντάρτες και χωρικοί παρακολουθούν τη διαδικασία, ανάμεσά τους και η Ειρήνη.

Κατηγορητήριο.

Μαρτυρικές καταθέσεις (ψευδομάρτυρες)

Απολογίες

Σύγκρουση Λ. και Δ.

Υστερική ομολογία Ρ.

Σύγκρουση Ε. και Λ.

Απόφαση καταδικαστική -

Ειρ. και Λ. - Τέλος

Η υπόθεση των ανταρτών διαδραματίζεται σε καιρό πολέμου σε μια χώρα της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, που έχει κατακτηθεί από τον εχθρικό στρατό. Γίνεται αντάρτικος αγώνας, στα βουνά, εναντίον των κατακτητών. Η σκηνή είναι τοποθετημένη σ' ένα ορεινό χωριό, που το κατέχουν αντάρτες της Άκρας Αριστεράς, η δράση διαρκεί λιγότερο από ένα μερόνυχτο.

Το κεντρικό πρόσωπο του δράματος είναι ο αρχηγός των ανταρτών της περιοχής, που φέρει το πολεμικό ψευδώνυμο «καπετάν Λεωνίδα». Είναι ένας νέος φιλόλογος που έχει εξελιχτεί, μέσα στον πόλεμο, σε φανατικό και συγκροτημένο αγωνιστή. Συνδέεται με μια κοπέλα, την Ειρήνη, που πιστεύει σ' αυτόν, τον έχει ακολουθήσει στο βουνό. Παράλληλα προς το κίνημα που υπηρετεί ο Λεωνίδα, έχει αναδειχτεί κι ένα άλλο αντάρτικο, της λεγόμενης Νέας Δημοκρατίας, που συγκεντρώνει δυνάμεις αντίθετες προς τις επιδιώξεις της Άκρας Αριστεράς. Ανάμεσα στα δυο κινήματα υπάρχει συμφωνία και τυπική συνεργασία εναντίον των κατακτητών, υποβόσκει όμως η αντίθεσή τους. Το μεγάλο ζήτημα είναι ποιος θα προλάβει να πάρει την εξουσία την ημέρα της Απελευθέρωσης. Ο Λεωνίδα έχει μυστικές οδηγίες να σέβεται τη μυστική συμφωνία των αντάρτικων ομάδων, να προσπαθεί όμως στα κρυφά, όσο μπορεί, να εμποδίζει το άπλωμα της Νέας Δημοκρατίας, χωρίς να εκθέτει την Οργάνωσή του.

Το σφάλμα αρχίζει την ώρα όπου μια περιπολία του Λεωνίδα συλλαμβάνει τυχαία τρεις άγνωστους νέους οδοιπόρους, που ισχυρίζονται ότι κάνουν εμπόριο τροφίμων. Τους φέρνουν στον αρχηγό και αποκαλύπτεται ότι είναι τρεις παλιοί φίλοι και συμφοιτητές, ο Δώρος, ο Κλέων, ο Ραφαήλ, με τους οποίους συ-

νεργαζότανε ιδεολογικά προτού προσχωρήσει στην Άκρα Αριστερά. Όλοι αυτοί οι νέοι αποτελούσαν άλλοτε μια φιλική συντροφιά, της οποίας η Ειρήνη ήταν η εμπνέουσα Μούσα. Λίγο πολύ όλοι είχαν ερωτευμένοι μαζί της. Κατόπι χώρισαν οι δρόμοι τους και οι τρεις νεοφερμένοι δεν ήξεραν ότι ο περιβόητος καπετάν Λεωνίδας ήταν ο παλιός τους σύντροφος. Του ομολογούν ότι πηγαίνουν να ενωθούν με τις δυνάμεις της Νέας Δημοκρατία.

Από το σημείο αυτό ο Λεωνίδας αντιμετωπίζει το ακόλουθο δίλημμα: παρά την παλιά τους φιλία, πρέπει να εμποδίσει τους τρεις νέους να φτάσουν στον προορισμό τους, γιατί η συμβολή τους στο κίνημα της Νέας Δημοκρατίας θα είναι σημαντική - κυρίως η συμβολή του Δώρου, που είναι άνθρωπος με πνευματική αξία ή με ηγετικά προσόντα. Η συμφωνία όμως των ομάδων δεσμεύει το Λεωνίδα και όχι μόνο δεν μπορεί να τους θέσει υπό περιορισμό αλλά θα έπρεπε να τους προφέρει και βοήθεια. Πά να τους εμποδίσει τελικά ένας μόνο τρόπος υπάρχει: να αγνοήσει την ιδιότητά τους ως μελών της Ν.Δ. και να τους περάσει από λαϊκό δικαστήριο ως προδότες ή κατασκόπους του εχθρού προτού γίνει γνωστή η σύλληψή τους - δηλαδή να θυσιάσει όχι μόνο τη ζωή τους αλλά και την τιμή τους.

Αυτό είναι το θέμα γύρω στο οποίο αναπτύσσονται οι δραματικές καταστάσεις και οι συγκρούσεις. Ο συγγραφέας δεν παίρνει θέση υπέρ της μιας ή της άλλης ιδεολογίας, αλλά θέτει ένα πρόβλημα συνείδησης, ανεξάρτητο από τις ιδεολογίες που είναι, άλλωστε, ένα από τα μεγάλα προβλήματα του καιρού μας: ως ποιο σημείο μπορεί κανείς να δεχτεί ότι ο ιδεολογικός σκοπός αγιάζει τα μέσα.⁶⁷ Πατί ο Λεωνίδας πιστεύει ειλικρινά και τίμια σ' ένα μεγάλο σκοπό. Υπηρετεί την ανθρωπότητα και θέλει να τη σώσει. Ο χαρακτήρας του δεν έχει τίποτα το ευτελές ή το ύποπτο. Είναι έντιμος και συνεπής με σπαρτιάτικη αλυγισιά. Το ζήτημα είναι αν είναι δυνατό να σωθεί η ανθρωπότητα με οποιαδήποτε μέσα και τι είναι αυτό που σώζεται τελικά. Η γυναίκα διαμαρτύρεται: «Σώξεις, λέει, ένα φάντασμα και ξεσκίζεις τα ανθρώπινα πλάσματα. Η ανθρωπότητα είναι αυτά τα πλάσματα που πονούν· δεν είναι τίποτα άλλο.» Σκοπός τους συγγραφέα είναι να κάμει το θεατή να τα βασανίσει αυτά μέσα του όσο μπορεί.

Ξέρω πώς ένα τέτοιο έργο είναι πιθανό να παρεξηγηθεί, να θίξει ισχυρές προκαταλήψεις, να αδικηθεί και από τη δεξιά και από την αριστερά για λόγους ξένους προς την τέχνη. Όταν όμως αποφασίσει κανείς να καταπιαστεί χωρίς περιστροφές με τα καυτερά προβλήματα που ταλανίζουν το σύγχρονο κόσμο, έχει να αντιμετωπίσει κινδύνους. Τα πράγματα αυτά είναι, από τη φύση τους, επικίνδυνα: δεν μπορεί ο συγγραφέας να τα βρίσκει όλα βολικά. Φτάνει να έχει τη συνείδησή του ήσυχη πως δεν πρόδωσε το πνεύμα.

⁶⁷ Υπογραμμισμένο στο χειρόγραφο. Μεταφέροντας τον δραματουργικό άξονα του διλήμματος αυτού στον μακεδονικό αγώνα στο δράμα

Σκληρές ρίζες (1957, έκδ. 1959), δίνει μια ανοιχτή απάντηση.

Αντίλο Πρώτη πράξη

1. Μητέρα - Μαρκέλα⁶⁸
2. Μητέρα – Μαρκέλα. Θανάσης.
3. Μητέρα - Θανάσης.
4. Θανάσης - Μοίραρχος.
5. Θανάσης.
6. Θανάσης - Παιδί - Γέρος.
7. Θανάσης - Μητέρα.

Θανάσης	Μητέρα
Μοίραρχος	Μαρκέλα
Χαρίλαος	
Γέρος	
Παιδί	

Η δράση σ' ένα νησί του Αιγαίου το καλοκαίρι του 1949.

Πρώτη πράξη: Σπίτι караβοκυρναίων με κάποια παράδοση λαϊκής αρχοντιάς. Αίθουσα με τζάκι χρησιμεύει για τραπεζαρία και για δωμάτιο υποδοχής. Η εξώπορτα στο βάθος. Πρωί.

Δεύτερη πράξη: Ίδιο σκηνικό το ίδιο βράδι.

Τρίτη πράξη: Μια έρημη ακρογιαλιά. Την ίδια νύχτα.

Σχέδιο

Καλοκαίρι σ' ένα νησί του Αιγαίου. Η θάλασσα αστράφτει στον ήλιο. Ακούεται μια καντάδα που τη συνοδεύει κιθάρα. Περνούνε στην οθόνη τοπία νησιώτικα και εικόνες της νησιωτικής ζωής: καΐκια στο πέλαγος ή αραγμένα, βάρκες τραβηγμένες την αμμουδιά, δίχτυα απλωμένα, ψαράδες που καταγίνονται με τα σύνεργά τους, ένα πρωτόγονο ναυπηγείο, ανεμόμυλοι, ένα παρεκκλήσι, ένας παπάς που περιδιαβάζει μόνος του στην εξοχή, γεωργοί που πηγαίνουνε στη δουλειά τους με το μουλάρι ή με τα πόδια. Ένας όμιλος κορίτσια πλένουνε και γελούνε στην ακρογιαλιά, ενώ ο κανταδόρος συνεχίζει ολοένα το τραγούδι του, μισοξαπλωμένος στον ίσκιο μιας βάρκας, και παρακαλεί, με το βλέμμα, τα κορίτσια να τον προσέξουν.

Ξεδιπλώνεται το πανόραμα μιας μικρής νησιώτικης πολιτείας: το λιμάνι με τα καΐκια, τ' ανηφορικά πλακόστρωτα, οι βυζαντινοί τρούλοι, το μεσαιωνικό κάστρο, τα ερείπια ενός αρχαίου ναού. Η εισαγωγική διαδοχή των εικόνων γεννά

⁶⁸ Κατά τη συνήθειά του ο Θεοτοκάς γράφει δίχως τόνους, αλλά ευτυχώς στον κατάλογο των δραματικών προσώπων γράφει «Μαρκέλα» (υπάρχει

και ο τύπος Μάρκελλα, που χρησιμοποίησε λ.χ. ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος στην ομότιπη τραγωδία του τού 1895, με ρωμαϊκή υπόθεση).

εντύπωση από φως, ομορφιά, δροσιά και γαλήνη, δημιουργεί μια ατμόσφαιρα γνήσια αιγαιοπελαγίτικη που πρέπει να είναι ακατάπαυστα αισθητή σ' όλο το έργο.

Πλησιάζει στο λιμάνι ένα βαπόρι της γραμμής, που έρχεται από τον Πειραιά. Σφυρίζει. Το λιμάνι ξυπνά. Στην προκυμαία μαζεύεται κόσμος: χωροφύλακες, ναύτες, επιβάτες με αποσκευές, βαρκάρηδες, εργάτες, περιεργοί. Ξεκινούν βάρκες, φορτωμένες επιβάτες, και πάνε προς το βαπόρι που αράζει σε αρκετήν απόσταση από τη στεριά.

Από μιαν από αυτές τις βάρκες, ο φακός ζυγώνει το βαπόρι. Βλέπουμε την κίνηση στο κατάστρωμα. Κατόπι βλέπουμε την ίδια κίνηση από κοντά. Παραθεριστές, άνθρωποι του λαού, στρατιώτες ή ναύτες αδειούχοι ετοιμάζονται να κατεβούν ή σεργιανίζουν αμέριμοι. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο Δημήτρης Μαρκής, ένας άντρας τριάντα πέντε χρονών, με μορφή ηλιοκαμένη, βασανισμένη, πικρή και θεληματική. Φαίνεται σαν απομονωμένος μες στο πλήθος, χωρίς κανέναν τριγύρω του. Κοιτάζει νοσταλγικά το γενέθλιο νησί του, που έχει χρόνια να το δει, και, σιγά-σιγά, επηρεασμένη από τις αναμνήσεις που ξυπνούν μέσα του, η μορφή του γλυκαίνει κάπως και χαμογελά λυπητερά.

Οι βάρκες πλεύρισαν το βαπόρι, οι βαρκάρηδες πηδούν στην κρεμαστή του σκάλα κι' αρχίζει η συνηθισμένη κίνηση του ανεβοκατεβάσματος των επιβατών και των αποσκευών. Ο Δημήτρης σηκώνει τη βαλίτζα του και κατεβαίνει κι' αυτός. Κάθεται σε μια βάρκα, στριμωγμένος ανάμεσα σε επιβάτες από κάθε τάξη και ηλικία. Η βάρκα ξεκινά προς την πόλη.

Το βαπόρι στο λιμάνι του νησιού.

Αποβίβαση με τη βάρκα.

Στο λιμάνι. Διασχίζει σιγά-σιγά το πλήθος. Τον αναγνωρίζουν. Δεν του μιλούν.

Στην πλατεία. Αναδρομή στο παρελθόν: ο Α.⁶⁹ που μιλεί από ένα μπαλκόνι μες στην ατμόσφαιρα του 1944. Εμφάνιση του Γέρου που τον παρακολουθεί με το βλέμμα από μακριά.

Προχωρεί σ' ένα δρόμο με μαγαζιά. Μια κοπέλα αγριεύεται. Νέα αναδρομή: οι εκτελέσεις.

Το σπίτι του. Η συνάντηση με τη μητέρα.

Η Μαρκέλα εργάζεται κάπου έξω από την πόλη. Την ειδοποιούν. Τρέχει, μαζεύει μερικά δώρα, τα φέρνει στον Α.

Οι τρεις μαζί: ο Α., η μητέρα, η Μαρκέλα. Η σοβαρότητα και η συγκράτηση της συνάντησης.

«Είναι καλή κοπέλα. Ρωτούσε πάντα για σένα». Διάλογος.

Εμφάνιση του χωροφύλακα που φέρνει μήνυμα του διοικητή να παρουσιαστεί ο Α. Αποχαιρετά τις γυναίκες. Αυτές μένουν μόνες, μιλούν γι' αυτόν. Διαγράφεται το σχέδιο της μητέρας να τον κατευθύνει προς ένα καινούριο ιδανικό ζωής, χρησιμοποιώντας τη Μ. ως το όργανο της ευτυχίας του.

⁶⁹ Το γράμμα «Α.» είναι σαφές και επαναλαμβάνεται στο κείμενο. Έπρεπε μάλλον να είναι

«Δ.». Προφανώς ο Θεοτοκάς δεν είχε αποφασίσει τι όνομα να δώσει στον ήρωά του.

Η συνάντηση του Α. και του διοικητή στο τμήμα. Διάλογος.

Ο Α. και η μητέρα. Νέα αναδρομή: η μάχη στο βουνό - η παράδοσή του στο στρατό -

Ο Α. μόνος σ' ένα καφενείο. Τον πλησιάζει ο βουλευτής του τόπου. Διάλογος.
«Να ξεχάσουμε τα παλιά, να ξαναρχίσουμε μια νέα ζωή». Ψηφοθηρία.

Τον πλησιάζουν τώρα κι άλλοι. Πραγματικά η εντύπωση μιας νέας ζωής.

Η μαγεμένη πόλη (Θέμα κινηματογραφικής ταινίας)

Ένα επιβατικό πλοίο ταξιδεύει από τον Πειραιά στην Κωνσταντινούπολη. Μεταφέρει έναν ελληνικό θίασο που πηγαίνει να δώσει εκεί μια σειρά παραστάσεις. Μεταξύ άλλων θα παίξει και την οπερέτα «Ο Λεμπλεπιτζής Χορχόρ αγάς». Στο σενάριο θα γίνει κάποια συσχέτιση ανάμεσα στην υπόθεση της οπερέτας και στην πλοκή της ταινίας, όπως διαγράφεται παρακάτω. Επίσης θα γίνει χρήση της μουσική της οπερέτας που θα δώσει, σε ορισμένα σημεία της ταινίας, το απαιτούμενο ανατολίτικο χρώμα.

Ανάμεσα στα μέλη του θιάσου ξεχωρίζουν οι ακόλουθοι καλλιτέχνες:

1) Ο κ. Άριστος. Είναι ο θιασάρχης και ο πρωταγωνιστής, αυτός που πρόκειται να παίξει το ρόλο του «Λεμπλεπιτζή». Είναι ηθοποιός παλαιός και επιφανής, με μεγάλη πείρα ζωής και τέχνης, μοναχικός, νηφάλιος, θυμόσοφος και κατά βάθος ρομαντικός.

2) Η Δήμητρα. Είναι η πρωταγωνίστρια του θιάσου. Γυναίκα ωραία, φανταχτερή, με μεγάλες αξιώσεις και τάσεις προς νευρικές κρίσεις.

3) Η Μαριέτα. Είναι μια πολύ νέα ηθοποιός, αδοκίμαστη ακόμα. Ο πατέρας της, παλαιός ηθοποιός που πέθανε πριν από χρόνια, ήταν πολύ φίλος με τον κ. Άριστο. Για τούτο ο κ. Άριστος έχει γι' αυτήν ένα είδος συγκρατημένης πατρικής αγάπης. Θέλει να την υποστηρίξει στο στάδιό της και ταυτόχρονα να την προστατέψει από τους κινδύνους της ζωής.

4) Ο Ευγένιος, ο ξεν-πρεμέ του θιάσου.

5) Ο Δεληβοριάς, ο κωμικός.

Όλοι αυτοί οι ηθοποιοί, καθώς και άλλοι που αποτελούν το θίασο, ξεκινούν το ταξίδι τους με φροντίδες καθαρά επαγγελματικές και χωρίς καθόλου αισθηματικές διαστάσεις. Το μόνο πράγμα που τους ενδιαφέρει είναι η εργασία τους. Ωστόσο, στο κατάστρωμα, ενώ ταξιδεύουν, ο κ. Άριστος τους προειδοποιεί ότι η Κωνσταντινούπολη είναι μια μαγεμένη πολιτεία και ότι πρέπει να προσέχουν να μη μαγευθούν και αυτοί από την ατμόσφαιρά της κι' αρχίσουν να κάνουν τρέλες. Το τοπίο της Πόλης, λέει, είναι τοπίο παραμυθιού, ο αέρας της είναι γεμάτος γοητεία και όποιος τον αναπνέει για πρώτη φορά μπορεί να χάσει το νου όπως τον έχασε αυτός πριν από είκοσι χρόνια. Διηγείται ότι και τότε είχε πάει στην Πόλη με ένα θίασο και είχε γνωρίσει μια κοπέλα υπέροχη που ζούσε στην Πρίγκιπο και λεγότανε Ελεονώρα. Αναπολεί περιπάτους και βαρκάδες που έκανε μαζί της στο ειδυλλιακό νησί και η ταινία δείχνει μερικές σκηνές από αυτό το παρελθόν μες στα τοπία της Πρίγκιπου. Κατόπιν ο Άριστος αναγκάστηκε να φύγει, αλλά δεν μπόρεσε να ξεχάσει ποτέ την Ελεονώρα. Η Πόλη τον είχε μαγέψει για πάντα και το όραμα της ιδανικής νέας τον καταδίωκε σ' όλη του τη ζωή. Γι' αυτό, λέει, έζησε πάντα μοναχικός. Ομολογεί πως τώρα, που πλησιάζει πάλι στην Πόλη, η ανάμνηση αυτή ξυπνά εξίσου έντονη και τον καταχτά ξανά.

Μέσα στις συζητήσεις που γίνονται στο κατάστρωμα, ο Δεληβοριάς ζητά συνεχώς πληροφορίες για την Τουρκία και τους Τούρκους. Οι άλλοι ηθοποιοί του

εξηγούν πως το καλύτερο που έχει να κάμει, όταν του μιλούν Τούρκοι, είναι να λέει: «Εϊβαλά! Μασαλά!». Αυτήν τη συμβουλή ο Δεληβοριάς θα την εφαρμόσει πιστά και θα δημιουργήσει έτσι διάφορα κωμικά επεισόδια όταν αποβιβαστούν και ύστερα.

Το βαπόρι φθάνει στην Πόλη. Η ταινία δείχνει το μεγαλοπρεπέστατο θέαμα της εισόδου στον λιμένα και τις διάφορες αντιδράσεις των ηθοποιών εμπρός στο πανόραμα αυτό που είναι μοναδικό στον κόσμο.

Στην προκυμαία του Γαλατά, περιμένει τους Έλληνες ηθοποιούς αντιπροσωπεύει Τούρκων καλλιτεχνών με λουλούδια και μουσική. Η συνάντηση και η συναδέλφωση των δύο θιάσων συμβολίζει, κατά κάποιον τρόπο, την ελληνοτουρκική φιλία. Τούτο όμως δεν πρέπει να εκφρασθεί με τρόπο τυπικό, αλλά με τρόπο εύθυμο, με μουσικές, τραγούδια και γέλοια.

Οι ηθοποιοί κυκλοφορούν στην Πόλη και, σύμφωνα με τις προβλέψεις του Αρίστου, αρχίζουν και μαγεύονται. Το αποτέλεσμα είναι ότι ερωτεύονται αναμεταξύ τους. Ο Δεληβοριάς ερωτεύεται τη Δήμητρα. Η Δήμητρα ερωτεύεται τον Ευγένιο. Ο Ευγένιος ερωτεύεται τη Μαριέτα. Εκδηλώνουν τον έρωτά τους με τρόπο παθητικό και καταδιώκουν ο ένας τον άλλον, αλλά κανείς τους δεν δέχεται τον έρωτα που του προσφέρεται επειδή τα αισθήματά τους δεν συμπίπτουν.

Έρχεται η μέρα όπου θα ανεβαστεί ο «Λεμπλεπιτζής Χορχόρ Αγάς». Η παράσταση έχει επίσημο χαρακτήρα επειδή πρόκειται να την παρακολουθήσει ένας Ασιάτης πρίγκιπας, ο γιος του Βασιλιά του Αραμαϊζάν, που ταξιδεύει στην Πόλη μαζί με τον παιδαγωγό του. Μεγάλη συγκίνηση κατέχει τον κ. Άριστο και τους ηθοποιούς ενώ προετοιμάζουν την πρεμιέρα. Μέσα σ' αυτή τη γενική νευρική κατάσταση, η Δήμητρα παθαίνει μια νευρική κρίση που οφείλεται κυρίως στην ερωτική της ζήλεια, επειδή ο Ευγένιος αποκρούει τον έρωτά της και δείχνει ότι είναι ερωτευμένος με τη Μαριέτα. Το αποτέλεσμα είναι πως η Δήμητρα δηλώνει πως δε θα παίξει και εγκαταλείπει το θίασο πριν σηκωθεί η αυλαία.

Το θέατρο είναι γεμάτο. Ο πρίγκιπας του Αραμαϊζάν, με την ακολουθία του, βρίσκεται στο τιμητικό θεωρείο. Στα παρασκήνια επικρατεί πανικός. Ξαφνικά ο κ. Άριστος έχει μια σωτήρια ιδέα. Καλεί τη Μαριέτα να παίξει το ρόλο της Δήμητρας. Η Μαριέτα φοβάται, λέει πως δεν ξέρει το ρόλο αρκετά. Πέφτουν όλοι απάνω της, τη ντύνουν με το στανιό και την αναγκάζουν να παίξει. Το αποτέλεσμα είναι θριαμβευτικό. Η Μαριέτα παίζει θαυμάσια και ενθουσιάζει το κοινό. Ο πρίγκιπας, μαγεμένος κι' αυτός από την ατμόσφαιρα της Πόλης, ερωτεύεται τη Μαριέτα και δηλώνει στον παιδαγωγό του ότι θα την παντρευτεί με κάθε θυσία και θα την κάμει Βασίλισσα του Αραμαϊζάν.

Από εδώ και πέρα ο πρίγκιπας αρχίζει και πολιορκεί τη Μαριέτα και της προσφέρει τη ζωή του, τα πλούτη του και το στέμμα του Αραμαϊζάν. Αυτή αρνείται, αλλά αρχίζει να συγκινείται από την παραμυθένια τροπή που παίρνει η υπόθεση. Ο παιδαγωγός ανησυχεί και ειδοποιεί στο Αραμαϊζάν να στείλουν αεροπορικώς στην Πόλη τις ωραιότερες γυναίκες από το χαρέμι του πρίγκιπα για να τον αποσπάσουν από τον έρωτα της Ελληνίδας ηθοποιού. Ανησυχεί όμως και ο κ. Άριστος για τη νεαρή προστατευομένη του, καλεί το Δεληβοριά και του

αναθέτει να την παρακολουθεί παντού μεταμφιεσμένος και να αποτρέπει κάθε απευκταίο.

Ο πρίγκιπας κατορθώνει να πείσει τη Μαριέτα να βγει μια μέρα μαζί του για να της δείξει την Πόλη. Την πηγαίνει στα πιο χαρακτηριστικά μέρη της Πόλης και, κάθε φορά, υπό την επίδραση της μαγείας του περιβάλλοντος, δοκιμάζει να κερδίσει τον έρωτά της. Αλλά κάθε φορά πετιέται στη μέση ο Δεληβοριάς, με μια διαφορετική μεταμφίεση, τους διακόπτει και διαλύει τη γοητεία. Δημιουργείται έτσι μια σειρά κωμικών επεισοδίων με αποτέλεσμα ότι ο πρίγκιπας δεν κατορθώνει να κατακτήσει τη Μαριέτα.

Την ίδια μέρα ο κ. Άριστος, μαγεμένος και αυτός και νοσταλγικός, ξεκινά να πάει στην Πρίγκιπο για να ξαναβρεί την Ελεονώρα. Αναγνωρίζει το τοπίο, βρίσκει το σπίτι της και χτυπά την πόρτα. Αλλά η Ελεονώρα είναι τώρα μια πελώρια, πολύ παχιά γυναίκα μ' ένα τσούρμο παιδιά όλων των ηλικιών. Ο κ. Άριστος μελαγχολεί στην αρχή και αποκαρδιώνεται, βλέποντας πώς κατάντησε το υπέροχο όραμα που γοήτηψε τη ζωή του. Αλλά είναι λίγο φιλόσοφος, καταλαβαίνει την ανθρώπινη μοίρα και προσαρμόζεται σ' αυτήν. Στο τέλος φέρεται στην Ελεονώρα σαν παλαιός οικογενειακός φίλος και παίζει με τα παιδιά της.

Ο πρίγκιπας αποφασίζει να απαγάγει τη Μαριέτα, την παρασύρει σ' ένα ταξί και την πηγαίνει στο αεροδρόμιο. Την ώρα εκείνη όμως φτάνει τ' αεροπλάνο που φέρνει από το Αραμαϊζάν τις γυναίκες του χαρμελιού του. Αυτές, μόλις τον βλέπουν, πέφτουν απάνω του και τον αρχίζουν στα χάρδια και στα φιλιάρια. Ο πρίγκιπας συγκινείται. Η Μαριέτα ανανήφει και φεύγει τρέχοντας.

Στο τέλος όλος ο κόσμος αναπροσαρμόζεται και συμφιλιώνεται. Ο κ. Άριστος θα εξακολουθήσει να αγαπά το όραμα της νέας Ελεονώρας όπως τη γνώρισε πριν από είκοσι χρόνια. Καταλαβαίνει πως αυτό το όραμα, που του έδωσε η μαγεμένη Πόλη, είναι ο μεγάλος πλούτος της ζωής του. Βλέπει τώρα τα πάθη των ανθρώπων με κάποιαν ανωτερότητα και είναι πρόθυμος να συγχωρέσει όλα τα λάθη τους και να τους βοηθήσει να συμφιλιωθούν. Η Μαριέτα καταλαβαίνει ότι ο άντρας που της χρειάζεται είναι ο Ευγένιος και του χαρίζει την καρδιά της. Η Δήμητρα επιστρέφει και ζητεί συγγνώμη από το θίασο για τον τρόπο που φέρθηκε, εγκαταλείποντας το θέατρο, την ώρα που θα άνοιγε η αυλαία. Αυτά όλα έγιναν χωρίς να τα σκεφθεί, υπό το κράτος της μαγείας. Κι' αυτή βρήκε τον άντρα που της χρειάζεται. Είναι ο Δεληβοριάς και θα τον παντρευτεί.

Γίνεται μια πανηγυρική αποχαιρετιστήρια παράσταση, την οποία παρακολουθούν ο πρίγκιπας με όλο του το χαρέμι και η Ελεονώρα με όλα τα παιδιά της.

Η ταινία τελειώνει όπως άρχισε, στο κατάστρωμα του βαποριού που μεταφέρει τους ηθοποιούς από την Πόλη στον Πειραιά. Ο Ευγένιος είναι ζευγαρωμένος με τη Μαριέτα, ο Δεληβοριάς με τη Δήμητρα και ο κ. Άριστος μόνος με το όραμα της νέας Ελεονώρας. Όλοι αποκομίζουν τη μαγεία της Πόλης που τους γέμισε με ποίηση, με συγκίνηση και με ομορφιά.

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟ ΚΛΕΙΔΙ ΤΗΣ ΕΥΤΥΧΙΑΣ, ΜΙΑ ΚΕΦΑΛΟΝΙΤΙΚΗ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ
ΤΗΣ ΠΑΥΛΙΝΑΣ ΠΕΤΡΟΒΑΤΟΥ

Η Μητιώ Σακελλαρίου, από τις πρώτες Ελληνίδες θεατρικές συγγραφείς, το 1818, στον πρόλογο της μετάφρασης δύο κωμωδιών του Γκολντόνι, παραθέτοντας μια επιστολή του ιερέα πατέρα της και την απαντητική δική της, επιχειρεί να δικαιολογήσει το «παράπτωμά της» να δημοσιεύει –μολονότι γυναίκα– κωμωδίες.¹ Ο «αποκλεισμός» αυτός του γυναικείου φύλου από το κωμικό είδος, αν και ξεπεράστηκε με το πέρασμα του χρόνου, ωστόσο φαίνεται να ίσχυσε ολοκληρωτικά στον τομέα της σάτιρας, αφού περισσότερο από έναν αιώνα αργότερα, το 1939, ο Παύλος Παλαιολόγος με αφορμή τα «Γυναικεία ευθυμογραφήματα» που δημοσιεύει η Π. Πετροβάτου, διαπιστώνει ότι αυτά «αποτελούν την πρώτη εμφάνιση Ελληνίδος στο γελαστό βασίλειο της σατύρας» (sic).² Ο χρονογράφος επιχειρηματολογεί υπέρ των δυσκολιών του σατιρικού είδους και ως εκ τούτου της σπανιότητας ενασχόλησης με αυτό και ειδικά των γυναικών. Μάλιστα υποστηρίζει ότι όσον αφορά την αποχή των τελευταίων το φαινόμενο είναι διεθνές. Στη συνέχεια, εκθέτει τις ερμηνείες που προτάθηκαν κατά καιρούς, χωρίς όμως τελικά να μένει ικανοποιημένος. Ο αρθρογράφος θαυμάζει την γενναιότητα των γυναικών σε όλους τους τομείς σχολιάζοντας ότι συχνά υπερβαίνει αυτή των ανδρών, και αντικρούει το επιχείρημα ότι η δειλία τις οδηγεί στην αποφυγή της σάτιρας. Τελειώνει με την διαπίστωση ότι το θέμα είναι «άξιο σοβαράς ερεύνης».

Η παραπάνω τοποθέτηση σχετικά με την γυναικεία «πρωτιά» της Πετροβάτου στο σατιρικό είδος απηχεί το γενικότερο πνεύμα υποδοχής της επανήσιας συγγραφείας από τους πνευματικούς κύκλους της πρωτεύουσας με αφορμή το βιβλίο της *Για γέλια και για κλάματα*, το 1939. Επί πλέον τονίζεται η καταγωγή της από τους επτανήσιους σατιρικούς³ και εντυπωσιάζει η φιλοσοφική διάθεση

¹ Β. Πούχγερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της επανάστασης*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 2001, σ. 37.

² Π. Παλαιολόγος, «Εις το περιθώριον της ζωής. Γυναίκες και σάτυρα», *Ελεύθερον Βήμα*, 7.3.1939. Σημειώνουμε ότι κωμωδίες με σατιρικά στοιχεία έχουν γράψει γυναίκες ήδη από τον 19ο αιώνα, όπως η Ελισάβετ Μαρτινέγκου τον *Φιλάργυρο* το 1823 (Φ. Κ. Μπουμπουλίδης, *Ελισάβετ Μοντζά-Μαρτινέγκου*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Φιλελευθερικής Εταιρείας, Αθήνα 1965, σ. 59-112) και η Μαρία Μηχανίδου την *Νέα εφεύρεση γάμου* το 1881 (Μαρία Μηχανίδου, *Νέα εφεύρεσις γάμου, κωμωδία*,

Πρόγραμμα, (όπου και δημοσιεύεται το κείμενο του έργου), Δημοτικό Θέατρο Καλλιθέας, Νοέμβριος 1994, σ. 19-41. Για την συγγραφέα βλ. Σοφία Ντενίση, *Ανιχνεύοντας την αόρατη γραφή*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2014, σ. 283-289, 370-378 και *passim*. Ωστόσο η αποκλειστική και συστηματική ενασχόληση με το σατιρικό είδος ανήκει στην Πετροβάτου.

³ Στην Κεφαλονιά η σάτιρα παρουσίασε ιδιαίτερη ανάπτυξη. Αναφέρουμε την τρίτομη μελέτη του Ανδ. Καλογηρά, *Η σάτυρα στην Κεφαλονιά*, τύποις Τρυφ. Ε. Γεωργαλλίδου, Αθήνα 1939 (Α' τόμος), 1946 (Β' τόμος), 1952 (Γ' τόμος). (Η ορθογραφία της λέξης σάτυρα είναι του συγ-

που οδηγεί στην κριτική και ο τραγικός τόνος που υποκρύπτεται στο βάθος της σάτιρας.⁴

Η συγγραφέας καταγόταν από την επιφανή κεφαλονίτικη οικογένεια των Μεταξάδων και το όνομά της ήταν Βικτωρία Μεταξά. Γεννήθηκε στο χωριό Ασπρογέρακας της Κεφαλονιάς το 1904 και πέθανε το 1990 στην Αθήνα. Ο πατέρας της ήταν γιατρός, διαθέτοντας παράλληλα ισχυρή ανθρωπιστική παιδεία, την οποία και αποδεικνυε έμπρακτα προσφέροντας δωρεάν τις ιατρικές του υπηρεσίες στους συντοπίτες του. Η πλούσια βιβλιοθήκη του τροφοδότησε αποτελεσματικά το πάθος της μικρής Βικτωρίας για γνώση και της εξασφάλισε την πρώτη αλλά καιρίαια ύλη του έργου της. Νωρίς εκδηλώθηκε η σατιρική της φλέβα, ενώ ο γάμος της με τον ειρηνοδίκη Γεώργιο Ζαργιά, της έδωσε εκτός των άλλων την ευκαιρία να ταξιδέψει, διευρύνοντας τους ορίζοντές της και πραγματοποιώντας το όνειρο της συγγραφικής έκφρασης.⁵

Το 1939 η μετάθεση του άντρα της στην πρωτεύουσα της δίνει την ευκαιρία να αρχίσει συνεργασία με την εφημερίδα *Τα Νέα*, ενώ συγχρόνως γράφει το θεατρικό έργο *Το κλειδί της εντυχίας*, το οποίο, λόγω της άρνησης των θιάσων να το ανεβάσουν, το μετέτρεψε σε νουβέλα με τον ίδιο τίτλο.⁶ Ο Γρ. Ξενόπουλος ανήκει στους θερμούς υποστηρικτές της Πετροβάτου από την πρώτη εμφάνισή της. Με χαρακτηριστικές αναφορές στο κείμενο, ο ζακυνθινός λόγιος αναδεικνύει την ηθογραφική ζωντάνια, την δύναμη του διαλόγου, αλλά κυρίως την ιδιορρυθμία και πρωτοτυπία της συγγραφέως, σπάνιο αλλά απαραίτητο χάρισμα για έναν λογοτέχνη.⁷ Ο Μιχ. Ροδάς δηλώνει ότι είχε συμβουλευσει την συγγραφέα να κάνει ορισμένες αλλαγές κυρίως στους διαλόγους, την έκταση και την δομή.⁸ Η Πετροβάτου πρέπει να ακολούθησε τις οδηγίες του, αφού στη νέα τελική θεατρική μορφή οι χαρακτήρες παρουσιάζονται περισσότερο επεξεργασμένοι. Κυρίως ο κεντρικός χαρακτήρας του Παγή είναι ολοκληρωμένος και φωτίζονται περισσότερο τα κίνητρα της συμπεριφοράς του.

Εκτός από το προαναφερθέν στο αρχείο της Πετροβάτου βρέθηκαν και τέσσερα ακόμη άγνωστα δακτυλογραφημένα θεατρικά έργα.⁹ Τα έργα αυτά είναι:

γραφεία). Το υλικό εμπλουτίζεται διαρκώς, όπως δείχνουν οι πρόσφατες μελέτες της Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «*Ανθμιοσ Μαζαράκης Διακωμωδοίμενος*. Ένα άγνωστο Ληξουριώτικο θεατρικό χειρόγραφο», *Κεφαλλονιακά Χρονικά* 9 (Αργοστόλι 2003), σ. 191-241· «Άγνωστα κεφαλονίτικα θεατρικά κείμενα», *Πόρφυρας*, τόμ. 25, τχ. 111-114 (= Αφιέρωμα στο επτανησιακό θέατρο), Κέρκυρα 2005, σ. 699-710.

⁴ Μ. Μυλωνογιάννης, «Π. Πετροβάτου, *Για γέλια και για κλάματα*. Ευθυμογραφήματα», Λάρισα 1939», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 6.5.1939, σ. 14-15.

⁵ Για τις γενικότερες πνευματικές επιδόσεις της Πετροβάτου βλ. Ανδρέας Τραυλού-Μεσσάρη,

«Παυλίνα Πετροβάτου και Πέλλη Κεφαλά Καρκατσάνη: δύο κυρίες των γραμμάτων και του στοχασμού», στα *Πρακτικά* του συνεδρίου με θέμα «Τα Γράμματα, η Ιστορία και η Λαογραφία της Περιοχής Πρόννων», Κεφαλονιά 2007, σ. 109-126.

⁶ Παυλίνα Πετροβάτου, *Το κλειδί της εντυχίας* (νουβέλλα), Αθήνα 1942.

⁷ Γρ. Ξενόπουλος, «*Το κλειδί της εντυχίας*», *Αθηναϊκά Νέα*, 2.1.1942.

⁸ Μιχ. Ροδάς, «*Το κλειδί της εντυχίας*. Θίασος Κ. Ανδρεάδη», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.8.1942.

⁹ Τα έργα μου παραχώρησε η εγγονή της συγγραφέως, κυρία Ολυμπία Τραυλού, την οποία και ευχαριστώ.

Έρωτας και συμφέρον, Τα φίδια της αγάπης του, Αξιοπρέπεια στον έρωτα, Μια κομμική οικογένεια. Από καθαρά δραματουργική άποψη, τα καλύτερα κατά την γνώμη μας είναι οι δύο κεφαλονίτικες ηθογραφίες, *Το κλειδί της ευτυχίας* και *Τα φίδια της αγάπης του*. Και στα πέντε προαναφερθέντα έργα δεσπόζει μια γυναικεία μορφή, η οποία παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με κυρίαρχο την αξιοπρέπεια χάριν της οποίας αρνείται να υποταχθεί ακόμη και στο ισχυρότερο συναίσθημα, τον έρωτα.

Το κλειδί της ευτυχίας αποτελείται από τρεις πράξεις που καλύπτουν 76 δακτυλογραφημένες σελίδες.¹⁰ Η γλώσσα του έργου είναι η κεφαλονίτικη διάλεκτος, ενώ είναι εμφανής η πρόθεση της συγγραφέως να δημιουργεί ιδιοματικούς τύπους ή εκφράσεις. Ο δραματικός χώρος είναι το χωριό Ασπρογέρακας, γενέθλιος τόπος της συγγραφέως. Το κεντρικό πρόσωπο η Φρόσω, νεαρή αλαφροϊσκωτη, έξυπνη, ζωηρή, παιγνιδιάρρα, ετοιμόλογη, μελετηρή, κάνει διαρκώς «χωρατά». Όπως λέει χαρακτηριστικά η μάνα της: *Μοιάζει τον μακαρίτη του πατέρα της που εξουρλόφερνε, αν και δάσκαλος άνθρωπος, έτσι κι εκείνος, όλο με βιβλία, χάζενε με το φεγγάρι, κι έχανε τον καιρό του να γράφει ρίμες, στίχους, ένα μπουλού μ' άφηγε, τσίκα από δαύτα!* (σ. 5). Με τέτοια αλλόκοτη συμπεριφορά προκαλεί τα ειρωνικά σχόλια των συγχωριανών της που την αποκαλούν *βλαμμένη*. Η διαφορετικότητα στις μικρές κοινωνίες έχει πάντοτε βαρύ τίμημα. Ωστόσο αυτή έχει θέσει με σαφήνεια τους στόχους της: *θέλει να βρει τον άνθρωπό της, το ταίρι της, το ταίρι της ψυχής της και τότε θα γίνει ...θεός* (σ. 7). Ο καπετάν-Νικόλας, που *ψοφάει για διαβολοθήλυκα* (σ. 10), έρχεται στο σπίτι γεμάτος λουλούδια για την Φρόσω και δώρα για το σπίτι και με προξενήτρα την Αγγελική επιχειρεί –χωρίς όμως αποτέλεσμα– να κερδίσει την καρδιά της Φρόσως. Παρά τις γενναιόδωρες υποσχέσεις του καπετάνιου και τα δελεαστικά υπονοούμενα της προξενήτρας για τις γυναίκες των καπεταναίων, *τις Λειβαθινές, με τα λούσα τους, ούλες του κουτιού, Ευρωπαϊές, κατεβαίνουνε και στολίζουνε την πλατεία τ' Αργοστολιού* (σ. 13), η Φρόσω με πείσμα διεκδικεί τον Παγή, τον γιο του αφεντικού, γόνου της αρχοντικής οικογένειας των ντε λα Φρέπα. Ο τελευταίος την απογοητεύει αναβάλλοντας διαρκώς τη συζήτηση για το φλέγον θέμα της σχέσης τους και μιλώντας για ένα μυστικό που αρνείται να αποκαλύψει. Η Φρόσω θα ακυρώσει την τελευταία στιγμή το γάμο με τον καπετάνιο. Ωστόσο δεν υποτάσσεται στον αριστοκράτη, «γραμματιζούμενο», εκκολαπτόμενο δικηγόρο Παγή. Εναντιώνεται φανερά στην εξάρτησή του από την θεία του, την καταπιεστική αρχόντισσα σιόρα-Μαριέττα, γιατί δεν θέλει να χάσει την ανθρωπιά της. Και όπως πάντοτε συμβαίνει στις περιπτώσεις αυτές, πληρώνει το τίμημα: ο γά-

¹⁰ Π. Πετροβάτου, *Το κλειδί της ευτυχίας, κεφαλονίτικη ηθογραφία*, δακτυλογραφημένο κείμενο, αρχείο Παυλίνας Πετροβάτου, από όπου και οι σελίδες που αναγράφονται στο κείμενο. Στο σημείο αυτό ευχαριστώ την φοιτήτρια

του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου Μαρία Μπινίκου για την μεταγραφή του κειμένου σε ηλεκτρονική μορφή.

μος δεν γίνεται ποτέ. Όταν επιτέλους ο Παγής θα καταλάβει την πλεκτάνη της θείας του η Φρόσω έχει δώσει το λόγο της στον καπετάνιο και δεν τον παίρνει πίσω για δεύτερη φορά. Επιλέγει το άσυλο «για τα απροστάτευτα κορίτσια», που για χάρη της έκτισε ο Καπετάνιος στο Αργοστόλι, μένοντας μέχρι τέλος απόλυτα συνεπής στις απόψεις της.¹¹

Γύρω από τον κεντρικό αυτό γυναικείο χαρακτήρα η συγγραφέας σκιτσάρει τους υπόλοιπους, δημιουργώντας έναν ολοζώντανο ηθογραφικό πίνακα της ιδιαίτερης πατρίδας της.

Ο ληξουριώτης Γερασιμάκης, πατέρας του Παγή, ο συγγραφέας της *ευτυχίας* (σ. 39), ατάραχος παρατηρητής της ζωής, διαρκώς σημειώνει στο τεφτέρι του, αναζητώντας επίμονα το μυστικό τη ευτυχίας. Στο τέλος θα είναι αυτός που θα αποκαλύψει στο γιο του την αλήθεια, εκφράζοντας συγχρόνως μια από τις κύριες επισημάνσεις του έργου και πιθανόν το κλειδί της ευτυχίας: *η διέξοδος υπάρχει μέσα στη δράση, όταν την αναπτύξουμε νέοι. Έτσι μόνο μπορούμε να ξεφύγουμε από την απελπισία* (σ. 49). Αντίθετα τον αργοστολιώτη Βασιλάκη η παλέτα της συγγραφέως σκιτσάρει με σκιερές αποχρώσεις: *υπερβολικά τσιγγούνης, γκρινιάρης, δύστροπος προβλέπει διαρκώς την καταστροφή, του κόσμου* (σ. 14).

Η θεία Μαριέττα, υποκρίτρια και ύπουλη είναι αποφασισμένη να εμποδίσει το γάμο του κληρονόμου της με κάθε μέσο υπενθυμίζοντας διαρκώς την κοινωνική ανισότητα ανάμεσα στους ερωτευμένους: *ένας Παγής Λακρετάτος με αίμα ντε-λα-φρεπέικο δεν θα καταλήξει ποτέ σε μια ψυχοπαίδα* (σ. 62). Το ταξικό στοιχείο ισχυρό στα Επτάνησα από την περίοδο της Ενετοκρατίας μας παραπέμπει στον *Ποπολάρο* του Γρ. Ξενοπούλου με φανερή βέβαια την αντιστροφή των ρόλων.

Ο Παγής εκπροσωπεί τον αναποφάσιστο, χαοτικό διανοούμενο, που διαρκώς αναβάλλει, διστάζει, πισωγυρίζει. Αδυνατώντας μόνος του να λάβει αποφάσεις, χειραγωγείται από την δυναμική θεία του.

Στον αντίποδα, ο χειμαρρώδης καπετάν-Νικόλας από την αρχή διατείνεται ότι κατέχει το κλειδί της ευτυχίας και επαναλαμβάνει το χαρακτηριστικό «το γοργός και χάριν έχει», προκαλώντας την ευθυμία και συχνά την ειρωνεία του περιγύρου με το προκλητικό γλωσσικό ατόπημα. Μετά την καταφατική απάντηση της Φρόσως στην πρόταση γάμου, ισχυρίζεται ότι τώρα ο ίδιος είναι *το παν*.

Η μάνα της Φρόσως είναι ο συνηθισμένος λαϊκός τύπος μητέρας που πασχίζει να συνετίσει την κόρη της και να την παντρέψει με τον πολλά υποσχόμενο

¹¹ Εδώ αξίζει να σημειώσουμε ότι στο δακτυλογραφημένο κείμενο υπάρχουν δύο σελίδες με την ίδια αρίθμηση (76) που σηματοδοτούν και δύο διαφορετικούς τρόπους τέλους του έργου, ανταποκρινόμενοι πιθανόν σε ανάλογο προβληματισμό της συγγραφέως. Στην μία σελίδα, η οποία όμως φαίνεται να έχει διαγραφεί, αναγράφεται το τέλος που αναφέραμε, στην άλλη όμως η Φρόσω συγκινημένη από την καλοσύνη και αθωότητα του καπετάνιου αποφασίζει να

μείνει για πάντα μαζί του, ενώ ο Γερασιμάκης αναγνωρίζει ότι ο καπετάνιος κατέχει το κλειδί της ευτυχίας. Στην παράσταση του έργου, το 1942, ακολουθήθηκε η πρώτη εκδοχή, σύμφωνα με την οποία η Φρόσω κατέφυγε στο άσυλο-δωρεά του καπετάνιου, όπως φαίνεται στο κριτικό κείμενο του Άλκη Θρύλου, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. 3, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978, σ. 119.

γαμπρό, καθόσον, εκτός των άλλων, θα τους απαλλάξει από την καταπιεστική συμπεριφορά των ντε λα Φρέπα.

Ο Τρελλογιάννης, που η Φρόσω αγαπά και φροντίζει και το σημαντικότερο: είναι ο μόνος με τον οποίο επικοινωνεί, αποτελεί ουσιώδη μοχλό του έργου, αφού επεμβαίνοντας σε κρίσιμες στιγμές, λέει αυτό που οι άλλοι δεν τολμούν. Έχοντας καταργήσει τα όρια των δύο κόσμων, πάει στον παράδεισο, επικοινωνεί με τα πνεύματα, επιθυμεί την ανατροπή του σύμπαντος, ενώ πιστεύει ότι είναι το παν. Στο τέλος ο Γερασιμάκης παραδέχεται ότι μόνο αυτός κατέχει το μυστικό της ευτυχίας. Δεν είναι τυχαίο ότι είναι καλλιτέχνης, αφού είναι κοινός τόπος τόσο στη λαϊκή σοφία όσο και στην επιστήμη η σχέση της τρέλας με τις καλλιτεχνικές επιδόσεις.¹² Και στις δύο περιπτώσεις η κυριαρχία του υποσυνείδητου οδηγεί στην υπέρβαση της πραγματικότητας και τη λειτουργία της φαντασίας με τη διαφορά ότι στην περίπτωση του καλλιτέχνη διατηρείται η επαφή με την απτή πραγματικότητα και η υπέρβαση οδηγεί στην δημιουργία.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι η τρέλα στη λογοτεχνία, με αφητηρία τον *Αϊάντα* του Σοφοκλή, συνιστά οικείο μοτίβο με ιδιαίτερη τόσο αισθητική όσο και ιδεολογική δυναμική. Ωστόσο ο τρελός στο έργο της Πετροβάτου δεν εκφράζει ατομική ή κοινωνική παθολογία, όπως συνήθως στην λογοτεχνία¹³ και –παρότι σπανιότερα– στο θέατρο.¹⁴ Αντίθετα πρόκειται για ένα από τα κεντρικά πρόσωπα, τα οποία προωθούν τη δράση, χρησιμεύει ως φερέφωνο των ιδεών της συγγραφέως και συνδέεται στενά με τον πυρήνα του έργου, αφού είναι αυτός που τελικά κατέχει το κλειδί της ευτυχίας.

Το σατιρικό στοιχείο είναι διάχυτο. Τα καμώματα του Τρελλογιάννη, η ταυγουνιά του Βασιλάκη που μεγαθύνεται με τις διαρκείς προκλήσεις της Φρόσως, οι συνεχείς αυτοέπαινοι και η «άξεστη» –δείγμα της λαϊκής του καταγωγής– συμπεριφορά του καπετάν Νικόλα μαζί με τις στερεότυπες φράσεις που επαναλαμβάνει και την υπερβολική γενναιοδωρία του που έχει σαν αποτέλεσμα να φέρει δώδεκα βέρες αντί για δύο, είναι ανεξάντλητες πηγές γέλιου.

Ωστόσο σε πολλά σημεία το σατιρικό στοιχείο συνοδεύεται από μια νότα μελαγχολική, θλιβερή ή και τραγική, που δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό του «κλαυσίγελου». Αναφέρουμε χαρακτηριστικά την επίσκεψη της Φρόσως στο νεκροταφείο, βρίσκοντας τους νεκρούς πιο πρόθυμους συνομιλητές από τον Παγή, και την σύνθεση του δικού της επιτύμβιου: *Ενθάδε κείται η φτωχή Φροσώνη, που*

¹² Στο θέμα αναφέρεται ο Μισέλ Φουκώ στην μελέτη του, *Η ιστορία της τρέλας*, μετ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Ηριδανός, Αθήνα χ.χ., σ. 269-278 κ.ά. Αλλά και πρακτικά η πολυσυζητημένη αυτή σχέση απασχολεί τους αρμόδιους φορείς που συχνά την εντάσσουν και στις μεθόδους θεραπείας των ασθενών. Αναφέρουμε ενδεικτικά τον κύκλο εκδηλώσεων με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Τέχνη και τρέλα», που διοργανώνει η Εταιρεία Μελέτης Πολιτισμικής Ετερότητας (Ε.Μ.Π.Ε.)

και ο Δήμος της Αθήνας (Ο.Π.Α.Ν.Δ.Α) από τις 6 έως τις 25 Οκτωβρίου 2014.

¹³ Πέτρος Χαροκόλλης, «Η τρέλα στη νεοελληνική λογοτεχνία», στο *Λογοτεχνία και Ψυχολογία*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999, σ. 87-107.

¹⁴ Μια πρώτη προσέγγιση του φαινομένου επιχειρεί ο Γ. Πεφάνης, «Ασθένειες και θεραπείες στο νεοελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα» στο *Κείμενα και νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Σοκόλης, Αθήνα 2005, σ. 115-128.

στα πλούτη επνίγη και στην καλωσύνη (σ. 30). Επίσης στο τέλος του έργου, όταν ο καπετάν-Νικόλας εκφράζοντας την χαρά του για την ανείπωτη ευτυχία του γάμου τους της ανακοινώνει τα δώρα του: *Παπόρο, καπετάνιος, άσνλο, η Φρόσω, αν και εξουθενωμένη, βρίσκει το κουράγιο να αστείευτεί: Νικόλα πρέπει να τα πάρω και τα τρία...δεν γίνεται να κρατήσω μόνο το ένα;...(σ. 75).*

Το έργο της Πετροβάτου, υπερβαίνοντας τα στενά ηθογραφικά όρια, επιχειρεί να διαλεχθεί με καιρία θέματα της ανθρωπίνης ύπαρξης, τα οποία συχνά διατυπώνει με μορφή γνωμικών: *όπου πολλοί έξυπνοι, εκεί και πολλοί τρελλοί,¹⁵ η μόρφωση όταν δεν ξανοίγει την ψυχή σας, δεν είναι παρά θολούρα του μυαλού, όποιος έχει τον παρά, ορίζει τον κόσμο.* Οι αναφορές αυτές ασφυκτιούν μέσα σε ένα ισχυρό ηθογραφικό πλαίσιο, που δεν αφήνει πολλά περιθώρια μετουσίωσης σε ανώτερες βαθμίδες στοχασμού και κυρίως ενσωμάτωσης στους κανόνες του δραματουργικού είδους. Ωστόσο σίγουρα πρόκειται για μια ηθογραφία που διεκδικεί ιδεολογική δυναμική ανταποκρινόμενη απόλυτα στις απαιτήσεις του είδους.

Η συνισταμένη των επί μέρους ποικίλων ιδεολογικών αξόνων του συγκεκριμένου έργου, αλλά και της συνολικής συγγραφικής παραγωγής της Πετροβάτου, είναι ο θεμέλιος λίθος της ζωής, της επιστήμης, και της τέχνης: η αναζήτηση της ανθρωπίνης ευτυχίας. Από το αριστοτελικό ευ ζην μέχρι την πρόσφατη καθιέρωση από τον ΟΗΕ (στις 28 Ιουνίου 2012) της 20ής Μαρτίου ως διεθνούς ημέρα ευτυχίας, το θέμα αυτό παραμένει εξ ίσου επίκαιρο όσο και άλτο. Οι απαντήσεις που δόθηκαν κατά καιρούς αντικατοπτρίζουν τις εκάστοτε ιστορικές και ιδεολογικές συντεταγμένες, αλλά κυρίαρχος άξονας παραμένει η σχέση με τον εαυτό και με τον άλλον, η δυνατότητα υπέρβασης του εγώ και η διαθεσιμότητα. Την τελευταία αυτή στάση φαίνεται να υιοθετεί και η ηρωίδα της Πετροβάτου. Αν τελικά η αναζήτηση της ευτυχίας είναι ένα διαρκές κυνήγι της υλικής ευημερίας σε ατομικό επίπεδο –επιδίωξη που κατά κανόνα χαρακτηρίζει τον σύγχρονο άνθρωπο της Δύσης– θα πρέπει τελικά να συμφωνήσουμε με τον Γάλλο διανοητή Pascal Bruckner: «Η ευτυχία είναι ένα καθήκον που μας καθιστά δυστυχείς».¹⁶

Εντασσόμενο στα πλαίσια της γενικότερης συγγραφικής παραγωγής της περιόδου, αξίζει να σημειώσουμε ότι *Το κλειδί της ευτυχίας*, εμπλουτίζει την ελληνική δραματουργία, η οποία λόγω των γενικότερων ιστορικών συνθηκών του πολέμου και της κατοχής παρουσιάζει αισθητή μείωση στη γραφή πρωτότυπων έργων.¹⁷ Ειδικότερα στον τομέα της γυναικείας συγγραφικής δραστηριότητας, η

¹⁵ Η σχέση τρέλας και ευφυΐας, κοινός τόπος της ανθρωπίνης σκέψης ήδη από τον Αριστοτέλη, και αριθμώντας πολλά παραδείγματα, απασχολεί διαρκώς την πνευματική κοινότητα σε παγκόσμιο επίπεδο. Αναφέρουμε ενδεικτικά έρευνα που διεξήχθη το 2010 σε διάφορα πανεπιστήμια και οργανισμούς (Ινστιτούτο Ψυχιατρικής, King's College του Λονδίνου και Ινστιτούτο Karolinska στη Στοκχόλμη), που

επιβεβαιώνει το γεγονός, βλ. Σοφία Στυλιανού, «Πρόκειται για παράνοια ή για υψηλότερη ευφυΐα;», *Έθνος*, 4.2.2010.

¹⁶ Pascal Bruckner, *Η αέναη ευφορία - δοξίμιο για το καθήκον της ευτυχίας*, μετ. Λόισκα Αβραγιανού, Αστάρτη, Αθήνα 2001.

¹⁷ Ως δείγμα αξιόλογου έργου με σκηνική σταδιοδρομία αναφέρουμε το *Κωνσταντίνου και Ελένης*, του Γ. Σεβαστιόγλου, που παρουσίασε

έλλειψη δημιουργικής παραγωγής είναι εντυπωσιακή. Σημειώνουμε ότι την ίδια περίοδο συναντάμε μόνο ένα θεατρικό έργο, την κομεντί *Αγγελίνα*¹⁸ της ποιήτριας Λιλής Πατρικίου–Ιακωβίδη.¹⁹ Αλλά και μέχρι το τέλος της δεκαετίας, η γυναίκα δραματουργική παραγωγή εξακολουθεί να κινείται σε πολύ χαμηλά επίπεδα τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά, ενταγμένη στα πλαίσια διαγωνισμών²⁰ είτε στο ρεπερτόριο εκτάκτων συνοικιακών θιάσων.²¹

Καταλήγουμε λοιπόν ότι το έργο της Πετροβάτου ευνοημένο από το γενικότερο κλίμα της κατοχικής ένδειας, διεκδικεί δραματουργική υπεροχή, η οποία ενισχύθηκε σημαντικά από την σκηνική του μεταφορά. Είχε την τύχη να παρουσιαστεί από έναν από τους καλύτερους θιάσους της κατοχικής Αθήνας, τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη, τον Αύγουστο του 1942. Το γεγονός αυτό οφείλεται κατά μέγα μέρος –σύμφωνα με μαρτυρία της ίδιας της συγγραφέως–²² στον «έρωτα» του Αιμίλιου Βεάκη για τον ρόλο του καπετάνιου. Εκτός όμως από τους κύριους ρόλους και οι δευτερεύοντες αποδόθηκαν με μαεστρία από καταξιωμένους ηθοποιούς της αθηναϊκής σκηνής: η κεφαλονίτισσα Τζόλυ Γαρμπή ερμήνευσε τον επεισοδιακό ρόλο της ερωμένης του Παγή Θεανώς, ο Δήμος Σταρένιος τον καίριο και χαρακτηριστικό ρόλο του Τρελλογιάννη, ο Ε. Μαμίας απόλυτα δημιουργικός στο ρόλο του σπαγοραμμένου γεροντοπαλίκαρου Βασιλάκη ντε λα Φρέπα, ο Νίκος Χατζίσκος στο ρόλο του άβουλου Παγή.

Η συγγραφέας τις παραμονές της παράστασης συνεχίζει την σατιρική της πορεία. Παραλληλίζοντας το θέατρο με πολιτικό βήμα και αυτοσαρκαζόμενη, παρουσιάζει τον εαυτό της ως «υποψήφιο βουλευτή» που επιθυμεί να κερδίσει την εμπιστοσύνη «των αγαπητών συμπολιτών της», στους οποίους δίνει ραντεβού στο θέατρο πρόθυμη να ακούσει «κρίσεις, επικρίσεις και κατακρίσεις».²³ Δηλώνει την πρόθεσή της να χαρίσει στους ανθρώπους «το κλειδί της ευτυχίας», σκοπός που την οδήγησε στην περιπλάνηση σε ποικίλους τόπους. Ωστόσο επέ-

το Θέατρο Τέχνης του Κ. Κουν τον Απρίλη του 1943, βλ. Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. 3, σ. 213-220.

¹⁸ Παρουσιάστηκε από τον θίασο της Μιράντας τον Νοέμβριο του 1942, βλ. Θρύλος, *ό.π.*, σ. 140-144.

¹⁹ Το θεατρικό της έργο *Τα εύκολα θύματα* συνιστά ένα από τα σπάνια δείγματα αστικού δράματος την μεσοπολεμική περίοδο με θέμα την γυναίκα χειραφέτηση στον εργασιακό τομέα. Το παρουσίασε τον Οκτώβρη του 1937 ο θίασος «Εταιρεία Καλλιτεχνών» του Περικλή Γαβριηλίδη, βλ. Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα τον Μεσοπόλεμο*, τόμ. 1, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 349.

²⁰ Τον Φεβρουάριο του 1946, στην αίθουσα του «Παρνασσού», παρουσιάστηκε το βραβευμένο στον Καλοκαιρινό διαγωνισμό αλλά μη αποδεκτό από τους θιάσους της εποχής, έργο

της Ροδοπούλου *Ο ψηγοπατέρας*, Θρύλος, τόμ. 4, σ. 164-165. Επίσης τον Απρίλιο του ίδιου χρόνου, στα πλαίσια του προαναφερθέντος διαγωνισμού και στον ίδιο χώρο ανέβηκε η κωμωδία της Φανής Μιχαλοπούλου *Ενοικιάζεται σύζυγος*, Θρύλος, *ό.π.*, σ. 180-181.

²¹ Το 1949 παρουσιάστηκε από τον θίασο Αδαμάντιου Λεμού στην Καλλιθέα το αγροτικό δράμα *Το υποστατικό*, της γνωστής θεατρικής συγγραφέως, Γ. Καζαντζάκη, το οποίο όμως δεν είχε επιτυχία, βλ. Β. Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές. Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011, σ. 72-79.

²² Πετροβάτου Παυλίνα, «Αυτοβιογραφία», στο *Έρωτας και συμφέρον* (νουβέλλα), Αθήνα 1970, σ. 69.

²³ Παυλίνα Πετροβάτου, «Το κλειδί της ευτυχίας», *Ελεύθερον Βήμα*, 28.8.1942.

στρεψε «στο πολυθρύλητο νησί» της «με την μεγαλύτερη ποικιλία των τύπων, τις πιο φανταχτερές αντιδράσεις χαρακτήρων».²⁴ Ένα ζωηρό μωσαϊκό αντιθέσεων, υπερβολικών αντιδράσεων στα όρια του παραλόγου –η συγγραφέας παραδέχεται ότι ούτε η ίδια δεν εξαιρείται από την χαρακτηριστική τρέλα των κατοίκων του νησιού–, συνιστά ιδανικό υλικό για ηθογραφία, τόσο ώστε η συγγραφέας προβληματίζεται πώς μέχρι τότε δεν είχε γραφτεί.²⁵ Ως κομβικό άξονα του έργου η ίδια προβάλλει τη σύγκρουση χαρακτήρων και κοινωνικών τάξεων, υπόσχεται ότι μέσω της παράστασης θα προσφέρει στους θεατές το κλειδί της ευτυχίας με τέτοιο τρόπο ώστε πιθανόν να μη το δεχτούν και να το επιστρέψουν στη συγγραφέα του.

Εν τούτοις έγινε δεκτό με ενθουσιασμό από τους κριτικούς και τους πνευματικούς κύκλους της πρωτεύουσας, που επαίνεσαν την ζωντανή και πετυχημένη ηθογραφική του ατμόσφαιρα: «Η συγγραφέας κατάφερε με ζωγραφική δεξιοτεχνία να μεταφέρει στη σκηνή τις συνήθειες της Κεφαλονιάς και τους περιεργούς τύπους της και να διατηρήσει ανέπαφο το γραφικόν χρώμα του ενδιαφέροντος αυτού τόπου».²⁶ Ωστόσο η συγγραφέας συνειδητά δεν επιδιώκει μόνο την απλή παρουσίαση της κεφαλονίτικης ιδιορρυθμίας και την πιστή απόδοση του τοπικού χρώματος, αλλά –όπως λέει η ίδια απαντώντας στους κριτικούς της μετά την παράσταση του έργου– «η ηθογραφία μου χρησιμεύει μόνο για πλαίσιο, αφού υπάρχουν ευρύτερες ιδέες και ουσία».²⁷

Στο σημείο αυτό της απόπειρας της συγγραφέως να ξεπεράσει τα στενά όρια της ηθογραφίας και να αναδείξει ιδεολογικές συνιστώσες και διαχρονικά ζητήματα καθώς και να δημιουργήσει ολοκληρωμένους χαρακτήρες, οι γνώμες των κριτικών διχάζονται.²⁸ Κύριος εκπρόσωπος της αρνητικής αποτίμησης ο Άλκης Θρύλος, αρνείται ακόμη και την γενικά αποδεκτή γραφικότητα του έργου.²⁹ Ο Λέων Κουκούλας αποδίδει στη γυναικεία φύση της συγγραφέως την εμμόνη στον συναισθηματισμό, που σε ορισμένα σημεία παραπαίει προς το μελόδραμα, μομφή που είχε αποδοθεί στην γυναικεία γραφή ήδη από την πρώτη εμφάνιση των «γραφουσών Ελληνίδων».³⁰ Για τον λόγο αυτόν ο προαναφερθείς κριτικός,

²⁴ Παυλίνα Πετροβάτου, «Το κλειδί της ευτυχίας», *Η Βραδυνή*, 27.8.1942.

²⁵ Εδώ πρέπει να πούμε ότι τύπος του Κεφαλονίτη, λόγω της ιδιορρυθμίας του, συναντάται ήδη από τα πρώτα βήματα του νεοελληνικού θεάτρου: τον 17ο αιώνα, στην κριτική κωμωδία *Φορτωνάτος* του Μάρκου Αντωνίου Φώσκολου. Αλλά και στη συνέχεια η παρουσία του είναι εντυπωσιακή φτάνοντας μέχρι και την σύγχρονη δραματουργία, βλ. Β. Γεωργοπούλου, *Ο Διόνυσος στο Ιόνιο. Το θέατρο στην Κεφαλονιά. 1900-1953*, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αθήνα 2010, σ. 20-21. Ωστόσο αποκλειστικά κεφαλονίτικη ηθογραφία, δεν είχε γραφτεί.

²⁶ Αθ. Σαράφης, «Το κλειδί της ευτυχίας. Στο θέατρον “Ανδρεάδη”», *Πρωινός Τύπος*, 30.8.1942.

²⁷ Παυλίνα Πετροβάτου, «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 3.9.1942.

²⁸ Η θεώρηση της ηθογραφίας ως κατώτερου είδους συνιστά ένα διαρκές σημείο τριβής μεταξύ των κριτικών, βλ. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. 1, σ. 326-328.

²⁹ Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. 3, σ. 117-120. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε την γενικότερη επιφυλακτική στάση της κριτικού απέναντι στο ηθογραφικό είδος.

³⁰ Τον όρο χρησιμοποίησε πρώτος ο Εμμανουήλ

αν και αναγνωρίζει ότι κάτω από το χιούμορ και το εντυπωσιακό φολκλόρ υπάρχει ανθρώπινη και καλλιτεχνική ποιότητα, ωστόσο αρκείται να την κρίνει ως απλή ηθογραφία. Την εντυπωσιακή ανταπόκριση του κοινού και την εισπρακτική επιτυχία αποδίδει στην σκηνική ερμηνεία και κυρίως στην υποκριτική. Η Κ. Ανδρεάδη κάλυψε τις αψυχολόγητες συχνά αντιδράσεις της κύριας ηρωίδας του έργου, της Φρόσως, ενώ ο Αιμ. Βεάκης ήταν εξαιρετικός στο ρόλο του καπετάν-Νικόλα, «ενός τύπου αληθινού στο βάθος, μα τόσο εξιδανικευμένου στην περιγραφή του, ώστε να χάνει στο τέλος την επαφή του με την πραγματικότητα».³¹

Ατεχνία στη σύνθεση του έργου αλλά σαφείς ενδείξεις μελλοντικής βελτίωσης εντοπίζει στο έργο ο Αχ. Μαμάκης.³² Ο Άγγ. Δόξας, μετά από έναν απόλυτο και αρκετά ανιστόρητο αφορισμό σύμφωνα με τον οποίο κρίνει εντελώς υποτυπώδη την γυναικεία προσφορά στο χώρο του θεάτρου και γενικότερα της λογοτεχνίας,³³ εξαιρεί το έργο της Πετροβάτου τονίζοντας ότι μια πρωτοεμφανιζόμενη στο θέατρο κυρία κατόρθωσε να δώσει κάτι εντελώς πρωτότυπο και ευρηματικό, αναγνωρίζοντας εύστοχη ακόμη και την σκηνική οικονομία –στοιχείο γενικώς αμφισβητούμενο– και κάνοντας λόγο για «σκηνικά ευρήματα, πνευματικούς σπινθηρισμούς».³⁴

Θεομοί υποστηρικτές του έργου υπήρξαν ο Μιχ. Ροδάς και ο Γρ. Ξερόπουλος. Ο πρώτος, αν και εντοπίζει βασικά ελαττώματα στην σκιαγράφηση κύριων χαρακτήρων, ωστόσο αναγνωρίζει στο έργο φιλοσοφικό υπόστρωμα και κυρίως επαινεί τον σατιρικό του χαρακτήρα «που αναβρύζει αυθόρμητα από την παράδοση του Ανδρέα Λασκαράτου, του Μικέλη Άβλιχου, και του Μολφέτα».³⁵ Ο Γρ. Ξερόπουλος, από τους πρώτους που εντόπισε και αποδέχθηκε το ταλέντο της Πετροβάτου, αναγνωρίζει στο έργο προτερήματα που ξεπερνούν τα στενά όρια της ηθογραφίας και ειδικότερα εστιάζει στην τοιχογραφία των χαρακτηριστικών τύπων του νησιού της συγγραφέως. Κρίνει ότι «το έργο σαφώς ανώτερο από τα

Ροΐδης, «Αι γράφουσαι Ελληνίδες», *Ακρόπολις*, 28.4.1896.

³¹ Λέων Κουκούλας, «Τα θέατρα. Το κλειδί της εντυχίας. Ένα νέο ελληνικό έργο», *Η Πρωία*, 30.8.1942.

³² Αχ. Μαμάκης, *Το κλειδί της εντυχίας*. Τρίπρακτος κεφαλονίτικη ηθογραφία της κ. Π. Πετροβάτου στο θέατρον Ανδρεάδη», *Αθηναϊκά Νέα*, 29.8.1942.

³³ Ήδη από τον 19ο αιώνα αλλά κυρίως τον 20ό, η γυναικεία παρουσία στη λογοτεχνία και το θέατρο είναι ιδιαίτερα σημαντική. Το γεγονός αυτό καταγράφεται τόσο σε παλιότερες όσο και σύγχρονες σχετικές μελέτες. Αναφέρουμε ενδεικτικά: Καίτη Κ. Ζέγγελη, «Οι Ελληνίδες και η λογοτεχνία από το έτος 1880-σήμερα», *Ελληνική Επιθεώρησης* (Απριλίου 1930), σ. 84· Ν. Λάσκαρης, «Αι Ελληνίδες και το θέατρο», *Ελληνική Επιθεώρησης* (Οκτ. 1932), σ. 206-207· Β.

Πούχνης, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της επανάστασης*, ό.π.· Σοφία Ντενίση, «Οι γυναίκες στα περιοδικά Λόγου και Τέχνης 1900-1940», *Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά Λόγου και Τέχνης 1900-1949. Πρακτικά Ημερίδας*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 29-68· Κυριακή Πετρούκου, «Η εμφάνιση του φεμινισμού στο νεοελληνικό θέατρο», *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 51-98· Βαρθάρα Γεωργοπούλου, *Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011· Ντενίση, *Ανιχνεύοντας την αόρατη γραφή*, 2014.

³⁴ Άγγ. Δόξας, «Το κλειδί της εντυχίας», *Ακρόπολις*, 30.8.1942.

³⁵ Ροδάς, «Το κλειδί της εντυχίας». Θίασος Κ. Ανδρεάδη».

καλοκαιρινά θεατρογραφήματα, «εγγίζει τα όρια της μεγαλοφυΐας»³⁶ και προβλέπει ότι η συγγραφέας θα επιλέξει στο μέλλον την σιωπή από την έκπτωση σε κατώτερη δημιουργία.

Αρκετά πρωτότυπη και πρωτοποριακή για τα δεδομένα της εποχής –και όχι μόνο– ήταν η στάση της Πετροβάτου να απαντήσει στους κριτικούς της αποτιμώντας η ίδια την κριτική πρόσληψη του έργου και χωρίζοντας –ανάλογα με τη στάση τους– σε κατηγορίες τους κριτικούς της. Στο τέλος «καταθέτει τα όπλα», τους σφίγγει το χέρι και τους ευχαριστεί θερμά.³⁷ Σε έναν χώρο όπου οι σχέσεις μεταξύ των διαλεγόμενων εξακολουθούν να είναι μέχρι τέλος τεταμένες και οι παρασηνιακές ενέργειες αφθονούν, η στάση της Πετροβάτου είναι υποδειγματική. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ως βασική παράλειψη της κριτικής αποτίμησής του έργου την καθαρά γυναικεία οπτική της συγγραφέως.

Η σκηνική ιστορία του *Κλειδιού* συνεχίζεται με επιτυχία στην περιοδεία του θιάσου της Ανδρεάδη στην Αίγυπτο και την Κύπρο κατά την θεατρική περίοδο 1946–1947. Επίσης συγκαταλέγεται στα ελληνικά έργα που παρουσίασε ο θίασος του Αδαμ. Λεμού³⁸ στο θέατρο «Διονύσια» στην Καλλιθέα την θερινή περίοδο του 1949. Σε επιστολή της η συγγραφέας προς τον κριτικό του *Έθνους*, Αχ. Μάμακη, η οποία αναδημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης, αναφέρεται στην ηθογραφική διάσταση του έργου δηλώνοντας ότι στόχος της είναι να παρουσιάσει τις ακρότητες των χαρακτήρων των συμπατριωτών της.³⁹ Η παράσταση δεν απασχόλησε ιδιαίτερα την κριτική και επειδή επρόκειτο για επανάληψη αλλά και γιατί ο θίασος ήταν δυσπρόσιτος.

Το έργο ανέδειξε και η σχετικά νέα για την εποχή τέχνη του κινηματογράφου. Η ομότιτλη ταινία, εκτός των άλλων συνιστά και πολύτιμη μαρτυρία της προσεισμικής Κεφαλονιάς, αφού γυρίστηκε λίγο πριν το μεγάλο σεισμό του 1953. Είναι μαυρόασπρη, ομιλούσα, σε σκηνοθεσία Θανάση Μεριτζή, μουσική Αργύρη Κουνάδη και συμμετείχαν οι ηθοποιοί Έφη Πόλυ (Φρόσω), Τίτος Βανδής (καπετάνιος), Νότης Περγιάλης (Τρελλογιάννης), κ.ά. Οι διάλογοι γράφτηκαν από τη συγγραφέα στην κεφαλονίτικη διάλεκτο, ενώ το γραφικό χρώμα ενίσχυσαν οι τοπικές καντάδες. Η ταινία –σε αντίθεση με το θεατρικό έργο– έχει happy end, αφού η Φρόσω παντρεύεται τον καπετάνιο

³⁶ Γρ. Ξερόπουλος, «Ο ακαδημαϊκός κ. Ξερόπουλος διά το *Κλειδί της εντυχίας* της κ. Πετροβάτου», *Ακρόπολις*, 20.9.1942.

³⁷ Παυλίνα Πετροβάτου, «Θεατρικά Νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 3.9.1942.

³⁸ Ο θίασος συνιστά ιδιαίτερα σημαντική απόπειρα ανάδειξης νέων ελλήνων συγγραφέων και

θεατρικής αποκέντρωσης στην Αθήνα την περίοδο του εμφύλιου. Για την δράση του βλ. Αδαμ. Λεμός, *Η οντοπία του Θέσπη*, Φιλίπποτης, Αθήνα 1989, σ. 191-271.

³⁹ Παυλίνα Πετροβάτου, *Το κλειδί της εντυχίας. Πρόγραμμα*, θίασος Αδαμ. Λεμού, θέατρο «Διονύσια», θερινή περίοδος 1949.

Συνοψίζοντας:

Η Παυλίνα Πετροβάτου ανήκει στις γυναικείες μορφές των επτανησιακών γραμμάτων, που το αθησαύριστο μέχρι τώρα θεατρικό της έργο, εμπλουτίζει τον γυναικείο λόγο και το γυναικείο κίνημα της εποχής, προβάλλοντας ιδέες τολμηρές και συχνά ριζοσπαστικές. Η κοινωνική κριτική και η γυναικεία οπτική της με όχημα τον θεατρικό λόγο συνεχίζει την παράδοση της Ζακυνθίας Ελισάβετ-Μουτζάν Μαρτινέγκου,⁴⁰ εντασσόμενες και οι δύο στον ευρύ κύκλο των λογίων γυναικών της Επτανήσου. Η δραματολογία ήταν ο τομέας που ταίριαζε απόλυτα στην ιδιοσυγκρασία της Πετροβάτου, καθόσον η απόδοση του ηθογραφικού χρώματος, η δημιουργία ιδιότυπων χαρακτήρων και οι έντονες συγκρούσεις χαρακτήριζαν ιδιαίτερα την γραφή της. Επιλέγοντας ως δραστικό όπλο την σάτιρα συνεχίζει επάξια το έργο των συμπατριωτών της Ανδρέα Λασκαράτου, Γεώργιου Μολφέτα και Μπάμπη Άννινου και το σημαντικότερο: διεκδικεί την πρωτοπορία του σατιρικού είδους στο χώρο της γυναικείας γραφής. Η Κεφαλονίτισσα συγγραφέας μας άφησε εκτός των άλλων ως κληρονομιά και δύο σημαντικά ερωτήματα: το ένα, υπαρξιακό, αφορά την απόκτηση της ευτυχίας, το άλλο αισθητικό και κοινωνιολογικό, την αποχή των γυναικών από το σατιρικό είδος.

Στην παρούσα δημοσίευση τηρήθηκε η ιδιωματική γραφή και ορθογραφία του πρωτότυπου κειμένου, με μόνη διαφορά ότι χρησιμοποιήθηκε το μονοτονικό σύστημα. Διορθώθηκαν επίσης σιωπηρά ορισμένα λάθη εμφανώς οφειλόμενα σε αβλεψίες.

⁴⁰ Βλ. Πούχνης, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της επανάστασης*, σ. 75-158 και Άννα Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.)-*

Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Δίανλος, Αθήνα 2005, σ. 219-257.

ΠΑΥΛΙΝΑΣ ΠΕΤΡΟΒΑΤΟΥ

ΤΟ ΚΛΕΙΔΙ ΤΗΣ ΕΥΤΥΧΙΑΣ

Κεφαλλονίτικη Ηθογραφία

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Κατερίνα	ΦΡΟΣΩ:.....(Νέα, τσαχπίνα, ζωηρή)
Καλογερίκου	ΚΑΤΙΝΑ:..... Μητέρα της.....(Χωρική, απλοϊκή)
Ντόρα Μπαστιέ	ΑΓΓΕΛΙΚΗ:.....Θεία της
Βεάκης	ΝΙΚΟΛΑΣ: ...Καπετάνιος...(Ζωηρός, απλοϊκός, γουστόζος)
Χατζίσκος	ΠΑΓΗΣ:.....(Αρχοντόπαιδο)
Ν. Ζωγράφος	ΓΕΡΑΣΙΜΑΚΗΣ: ...Πατέρας του....(Συγγραφέας με λόξεις)
Μαμίας(Σταρένιος)	ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ:.....Θείος του.....(Τσιγκούνης, γκρινιάρης)
Στάσα Ιατρούδου	ΜΑΡΙΕΤΤΑ:.....Θεία του.....(Αρχόντισσα υπεροπτική)
Φαρμάκης	ΤΡΕΛΛΟΓΙΑΝΝΗΣ:.....Θείος του.....(Τρελός γουστόζος)
Γαρμπή	ΘΕΑΝΩ:.....(Χωρική σακαφιόρα)

ΤΟ ΚΛΕΙΔΙ ΤΗΣ ΕΥΤΥΧΙΑΣ

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

Σκηνικό

Ημέρα Πρωτομαγιάς ολοφώτινη, στην αυλή του αρχοντικού των Ντε-Λα-Φρέπα. Αριστερά στο θεατή (γωνία) ο τοίχος δίπατου σπιτιού με μεγάλη πόρτα και παράθυρα. Δέντρα ανθισμένα. Στο βάθος (κέντρο) η καγκελόπορτα της αυλής. Κληματαριά και κάτωθι της ψάθινο τραπεζάκι με καρέκλες (άκρο δεξιά). Γούρνα στέρνα, πεζούλια με γλάστρες. Σκοινί που απάνω του κρέμονται δύο γυναικείες κάλτσες. Ακούγεται πάντοτε Κεφαλλονίτικη καντάδα. Μπαίνει η Κατίνα μ' ένα ποτιστήρι και ποτίζει τις γλάστρες. Σε λίγο μπαίνει και ο Βασιλάκης μ' ένα αδειανό βάζο στα χέρια.

ΒΑΣΙΛ. – *(Πριν μπη και καθώς μπαίνει).* Κυρά Κώσταινα; Πού στο διάολο επέης;

ΚΑΤΙΝΑ – Στις προσταγές σου σιορ Βασιλάκη μου. Τι ορίζεις;

ΒΑΣΙΛ. – Πότε κιόλας τελείωσε τ' αλάτι;

ΚΑΤΙΝΑ – Ένα μήνα μαγειρεύω τσ' αργάτες;

ΒΑΣΙΛ. – *(Βάνει το χέρι στ' αυτή).* Πώς; Πώς;

ΚΑΤΙΝΑ – Ένα μήνα μαγειρεύω τσ' αργάτες.

ΒΑΣΙΛ. – Θα τσ' λύσσαξες τσ' ανθρώπους! Άσωτες! Σπάταλες! Το σαπούνη πάλι το ρήμαξες. Κακό στο σπίτι μου! Θα χαλάση ο κόσμος!

ΚΑΤΙΝΑ – *(Σταυροκοπιέται).* Μην κακομελετάς, σιορ Βασιλάκη...

ΒΑΣΙΛ. – Θα χαλάση σου λέω. Έλα κουνήσου. Πού είναι η θυγατέρα σου; Ακόμα δε γύρισε; Να μου συγγυρίσετε το σπίτι. Έλαβα τηλέφωνο και περιμένω τσου δικούς μου από το Αργοστόλι. Όπου νάνε θάρτουμε.

ΚΑΤΙΝΑ – Καλώς να ορίσουνε! Για την Πρωτομαγιά, αι;

ΒΑΣΙΛ. – Ναίσκες. Να μου συγγυρίσετε το σπίτι.

ΚΑΤΙΝΑ – Έννοια σου και σου το κρατάμε πάντα συγγυρισμένο. Μόνο που τι θα ταΐσουμε τσ' ανθρώπους; Σεσκοσέλινα;

ΒΑΣΙΛ. – Όρσε θα χαλάση ο κόσμος! Και τι σε νοιάζει εσένα; Αν δε τσου κόψει να κρατάνε δικό τσου φαί, ας απομείνουμε νηστικοί. Εγώ θα τσου θρέφω; Εφύλαξα του Παγή ένα αυγό. *(Κάνει να μπει στο σπίτι, μα ξαναγυρίζει νευριασμένα.)* Τουλόου σου θα κάνης καλά να μου βρης τσι δύο χιλιάδες που μου χρωστάς και ν' αφίκης τσ' ορμήνιεσ! *(Φεύγει και πάλι ξανάρχεται.)* Τσι δύο χιλιάδες τσι θέλω.–

ΚΑΤΙΝΑ – Κάνε υπομονή, σιορ Βασιλάκη μου. *(Παίρνει μία παληά σκούπα και σκονπίζει).*

ΒΑΣΙΛ. – *(Γκρινιάρικα.)* Υπομονή έ; Όλο υπομονή! Θα χαλάση ο κόσμος. *(Ενώ βαδίζει προς τη θύρα σκονντάει το κεφάλι του στις απλωμένες κάλτσες και τις περιεργάζεται.)*

ΚΑΤΙΝΑ – *(Που το βλέπει εξηγεί.)* Είναι τση θυγατέρας μου...

ΒΑΣΙΛ. – *(Ψαύει με το χέρι και κουνάει διαδοχικά τις κάλτσες.)* Χμ! Διαόλου κάλτσα! Για να σου πω! Να συμμαζέψεις τη τσουρδέλα τη κόρη σου. Πολύ μου μπαίνει στη μύτη. Πολύ με πειράζει...

- ΚΑΤΙΝΑ – Παιδί είναι, σιορ Βασιλάκη μου, ανέμυαλη, ζωηρή. Τι να τση κάνω;...
- ΒΑΣΙΛ. – Είναι πειραχτήριο, είναι δαμόνιο, είναι αχάριστη. Σας περιμάζεψα από τσου δρόμους, πάμπτωχες, έρμες...
- ΚΑΤΙΝΑ – Άτυχες σιορ Βασιλάκη μου. Αν ζούσε ο μακαρίτης ο άντρας μου τέτοιος λεβέντης και δάσκαλος, δεν θα καταντέναμε έτσι. Τόνε πήρε βλέπεις ο Θεός νέο. Ούτε σύνταξις δεν επρόφτασε να ξεδουλέψει. *(Εκείνη τη στιγμή η καντάδα που ως τώρα ακουγότανε μακρυνά δυναμώνει απότομα και η Κατίνα τσιπώνει χαρούμενη τ' αντί της.)*
- ΒΑΣΙΛ. – Τι μου τεντώνεις τ' αυτί;
- ΚΑΤΙΝΑ – Νιάτα, νιάτα σιορ Βασιλάκη! Έρχεται η θυγατέρα μου. Τραγουδάνε...
- ΒΑΣΙΛ. – *(Με το χέρι στο αυτί.)* Χμ! Θα χαλάση ο κόσμος! *(Το τραγούδι διακόπτεται. Ακολουθούν γέλια και φωνές. Η Φρόσω φαίνεται πως χαιρετάει τη παρέα της.)* Το Μάη βγήκε να πιάσει! *(Η Φρόσω παρουσιάζεται στην αυλόθυρα. Φορεί στο κεφάλι της ένα λουλουδένιο στεφάνι και μπαίνει πηδαριζώντας και τραγουδώντας.)*
- ΦΡΟΣΩ – *(Τραγουδάει:)* Καλώς τονε το Μάη το χρυσό - Μάη, καλώς τονε το Μάη με τα λουλούδια! *(Υποκλίνεται στο Βασιλάκη βγάζοντας το στεφάνι της σαν καπέλλο:)* Καλώς τον σιορ Βασίλη το σφιχτοχέρη, καλώς το Βασιλάκη με τσου παράδες!
- ΒΑΣΙΛ. – *(Με θυμό:)* Όρσε! Τι σου 'λεγα, κυρά-Κώσταινα; Θα χαλάση ο κόσμος!
- ΦΡΟΣΩ – *(Παιχνιδιάρικα:)* Τι τρέχει, σιορ Βασιλάκη;
- ΒΑΣΙΛ. – Ν' αφίκες, λέω ευκειές τσι σβιάδες⁴¹ που ξέρεις και να συμμαζέψης το σπίτι...
- ΚΑΤΙΝΑ – Έρχονται κ' οι άλλοι αφεντάδες από στιγμή σε στιγμή, θυγατέρα. Του στείλανε τηλέφωνο από τ' Αργουσόλι.
- ΦΡΟΣΩ *(Αυθόρμητα:)* Αλήθεια; Κι ο Παγής;
- ΒΑΣΙΛ. – Μπα; Και τι σε κόφτει τουλόου σου ο Παγής;
- ΦΡΟΣΩ – Εμένα; Τίποτε. Έτσι ρώτησα.
- ΒΑΣΙΛ. – Θα χαλάση ο κόσμος.
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Στανροκοπιέται.)* Κουνήσου από τη θέση σου. Θάρτη κόρη μου κι ο Παγής κι ο σιορ Γερασιμάκης κι η σίώρα Μαριέττα...
- ΦΡΟΣΩ – Ωχ! Κι η σίώρα Μαριέττα;
- ΒΑΣΙΛ. – Πώς; Πώς;
- ΦΡΟΣΩ – *(Στ' αντί του.)* Ε κ ά η κ α!
- ΒΑΣΙΛ. – Να μάσης τη γλώσσα σου. Δεν τη χωνεύεις, αι; Δεν έρχεται, μωρή στο σπίτι σου. Στο δικό της έρχεται. Μα δε φταις ελόου σου. Φταίω εγώ που σας περιμάζεψα...
- ΦΡΟΣΩ – *(Στ' αντί του.)* Δεν εύρισκες καλλίτερες!
- ΒΑΣΙΛ. – Μπα!

⁴¹ Ανοησίες, βλακείες.

- ΦΡΟΣΩ – Σαν εμάς σου χρειάζονται! Να δουλεύουνε πολύ και να τρώνε λίγο!
- ΒΑΣΙΛ. – Εσύ μωρή και πολύ τρωσ και λίγο δουλεύεις! Αν πησ για τη μάννα σου, κάτι καλλίτερη, μα δε σε κουμαντάρει... και ...και...*(Στη Φρόσω.)* Εκείό το πουκάμισο, μωρή το 'πλυνες; *(Η Φρόσω πάει στην σκούρα, παίρνει το πουκάμισο.)*
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Τρέχει και πιάνει το πουκάμισο από τη μιαν άκρη.)* Άφισε το. Εγώ θα το πλύνω...
- ΦΡΟΣΩ – *(Τραβώντας το πουκάμισο:)* Όχι, εσύ εσκούπισες την αυλή...
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Τραβώντας.)* Και συ εκουράστηκες τόσο δρόμο...
- ΒΑΣΙΛ. – *(Με πανικό:)* Εεε! Μηρη! Θα μου το σκίσετε! Μηρη! Ούτε η μια ούτε η άλλη. Εγώ θα το πλύνω, εγώ...
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Ρίχνοντας το πουκάμισο στη γούρα:)* Όχι, αφέντη μου, δεν κάνει, η ευγένεια σου... Εγώ θα το πλύνω... *(Παίρνει το σαπούνι και πλένει.)*
- ΒΑΣΙΛ. – *(Πον παρακολουθεί ανήσυχος.)* Μηρη! Φτάνει! Το ρήμαξες το σαπούνι! Εγώ θα το πλύνω... Μα πώς πλένουνε...*(Τη σπρώχνει και πλένει αυτός χωρίς να ακουμπάη σχεδόν στο ρούχο το σαπούνι:)* Απαλά... οικονομικά...
- ΦΡΟΣΩ – *(Με έμπνευσι:)* Α, έτσι είσαι; Τώρα θα πλύνης και τα δικά μας άπλυτα. *(Τον φωνάζει:)* Σιορ Βασιλάκη, δική σου είναι εκείν' η δραχμή; *(Τον δείχνει κάτι χάμω. Εκείνος αλαφιάζεται και παρατάει το πλύσιμο για να ψάξη ενώ η Φρόσω, επωφελούμενη ρίχνει στη σκάφη εν άπλυτο πουκάμισο της μάννας της που είν' απάνου στη γούρα.)*–
- ΒΑΣΙΛ. – *(Ψάχνοντας με τα γυαλιά:)* Πού; Πού; Δική μου θα 'ναι βέβαια, πού;
- ΦΡΟΣΩ – Όχι, όχι. Λάθος. Δεν είναι δραχμή, είναι κοτσιλιά...
- ΒΑΣΙΛ. – *(Γυρίζοντας στο πλύσιμο.)* Κοτσιλιά; Τότες τι μούκοψες τη χολή; Θα χαλάση ο κόσμος... Ακούς; Κοτσιλιά!... *(Σκύβει και τρίβει τα ρούχα νευριασμένα στη γούρα.)*
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Ιδιαίτερα στη Φρόσω:)* Τι έκανες, μωρή θεότρελη;... *(Ο Βασιλάκης σηκώνει το πουκάμισο της Κατίνας και το περιεργάζεται σαστισμένος και βάζοντας τα γυαλιά του.)*
- ΦΡΟΣΩ – *(Πειραχτικά.)* Έτσι! Πλένεις και γυναικεία πουκαμισάκια! Γι' αυτό δε μας αφίνεις... Ποιανής είναι...
- ΒΑΣΙΛ. – *(Με αναβρασμό, αφού μπαίνει στο νόημα!)* Τι;... Πώς;! Ποιανής;! Θα...θα χαλάση ο κόσμος! *(Ενώ πετάει στη γούρα το πουκαμισάκι με μανία:)* Διαβολοθήλυκο! Κρίμα στο σαπούνι *(Μαζεύει το πουκάμισο του και το σαπούνι και κινάει για το σπίτι:)* Θα πάω μέσα! Θα το πλύνω στη λεκάνη! Να τη μαζέψεις, το Θεό της δεν έχει! Ακούς να με κογιονάρει! Άσωτες! Αχάριστες! Δεν σας υποφέρω *(Από τη θύρα:)* Να τσακιστείτε να μου βρήτε τσι δύο χιλιάδες γιατί... γιατί... γιατί... θα θα χαλάση ο κόσμος! *(Βγαίνει.)*
- ΚΑΤΙΝΑ – Τι φουρτούνες πας και μ' ανάβεις, μωρή ανέμυαλη; Τι τόνε κεντράς;
- ΦΡΟΣΩ – Τέτοιος που είναι, θα τονε πειράζω.
- ΚΑΤΙΝΑ – Τον έχουμε ανάγκη...
- ΦΡΟΣΩ – Αυτός μας έχει περισσότερο. Αν του λείψω ποιος θα νταντεύη τον τρελλό; Δε μου λες, τι σουδωκε να μαγερέψης;

ΚΑΤΙΝΑ – Σεσκοσέλινα.

ΦΡΟΣΩ – Ορίστε! Χτές κολοκύθια νερόβραστα, προχτές κοκκινογούλια νερόβραστα. Για πες μου, σεσκοσέλινα θα φάη και ο Παγής; *(Καθώς μιλάει, συγυρίζει δραστήρια την αυλή, μαζεύει τις απλωμένες κάλτσες κ.λ.π.)*

ΚΑΤΙΝΑ – Ας απομείνουμε, λέει νηστικοί, αν δε βαστούνε δικό τσου φαΐ.

ΦΡΟΣΩ – Τα βλέπεις; Βρε το σπαγγοραμένο! Βαρέθηκα, συχάθηκα όλα! *(Παίρνει ένα βιβλίο στο χέρι της και προχωρεί στην αυλόθυρα διαβάζοντας.)*

ΚΑΤΙΝΑ – Πού πας πάλι;

ΦΡΟΣΩ – *(Γυρνώντας στη θέση της:)* Παντού και πουθενά... *(Αναστενάζει και ξεφυλλίζει το βιβλίο αφαιρεμένη.)* Μ' αρέσει να χαζεύω με τα λουλούδια... με τη θάλασσα. Με βιβλία...

ΚΑΤΙΝΑ – Δεν έχεις μυαλό θυγατέρα. Τούμασες του μακαρίτη του πατέρα σου που εξουρλόφερνε, αν και δάσκαλος άνθρωπος! Έτσι και κείνος, όλο με βιβλία, χάζευε με το φεγγάρι, κι έχανε τον καιρό του να γράφει ρίμες. Στίχους. Ένα μπαούλο μ' άφικε, τσίκα⁴² από δαύτα!

ΦΡΟΣΩ – Αλήθεια; Και τι τάκανες μάννα;

ΚΑΤΙΝΑ – Μπουγάδα! Ίσα και με δικήσανε ν' αναβράσω μια μεγάλη πινιάτα.⁴³ Τέτοιες κληρονομίες και που κακού μου θέλει!⁴⁴ Π' αυτό και συ, έλα στα λογικά σου. Όλο το χωριό σε κατηγορά. Σε λέει βλαμμένη. Εδώ κανένας δε σε παίρνει. *(Εκφραστικά)* Αν θέλεις όμως Βασίλισσα γένεσαι!

ΦΡΟΣΩ – Πώς γίνονται οι βασίλισσες μάννα;

ΚΑΤΙΝΑ – *(Θερμά)* Αν τα κατάφερες, μπορούσε να σε στεφανωθή κι ο καπετάν Νικόλας από τη Λειβαθώ, ο εφοπλιστής, που γύρισε προχτές από το ταξίδι. Τόπε και το ξανάπε στην εξαδέλφη μας την Αγγελική πώς τ' αρέσεις. *(Από την αυλόθυρα μπαίνει έξαλλος ο Τρελλογιάννης με κρεμασμένη την κιθάρα στο στήθος του από λουρί.)*

ΤΡΕΛΛΟΓΙΑΝΝΗΣ – Πανταχού παρών και τα πάντα πληρών! *(Παίζει ένα ακόρντο, ύστερα τρέχει παίρνει τα χέρια της Φρόσως, την κνττάει με περιπάθεια και στο τέλος γονατίζει μπροστά της και της τραγουδάει με πάθος, κοιπανιάροντας:)*

Έλα να φύγουμε κι έλα να πάμε εκεί που πάνε

Όσοι πονούνε κι όσοι αγαπάνε.

Στη χώρα τη χρυσή μ' άνθη γιομάτη,

Έλα για νάβρουμε το μονοπάτι...

ΦΡΟΣΩ – Μπράβο σιορ Παννάκη! Θα με καταφέρης να σ' ερωτευθώ...

ΤΡΕΛΛΟΓΙΑΝΝΗΣ Ναι, ναι! *(Έξαλλα)* Εγώ Θεός, εσύ Θεά! Την κόλασι, το μίσος θα γκρεμίσουμε. Παράδεισο στη θέση τους θα χτίσουμε...

ΦΡΟΣΩ – Και όλους τσου στριμένους θα ξορίσουμε...

ΚΑΤΙΝΑ – Το ίδιο μυαλό έχετε!

⁴² Γεμάτο.

⁴⁴ Τέτοιες κληρονομίες δεν είναι για καλό.

⁴³ Της έφτασαν μόλις για να βράσει κάτι σε ένα μεγάλο τσουκάλι.

- ΦΡΟΣΩ – Έλα τώρα να κρεμάσουμε το Μάη... *(Προχωρούνε προς τη θύρα. Τον δίνει το στεφάνι που είχε πριν στα μαλλιά της.)* Κρέμασε το.
- ΤΡΕΛΛΟΓΙΑΝΝΗΣ – *(Ενώ εκτελεί.)* Αμέσως! Μεταβολή στο σύμπαν! *(Στην αυλόθυρα παρουσιάζεται η Αγγελική.)*
- ΑΓΓΕΛΙΚΗ – *(Εύθυμα)* Ε, καλό Μάη, ξαδέρφη, και του χρόνου! *(Ο Γιάννης, αφού εκρέμασε το στεφάνι, αποσύρεται στο σπίτι τραγουδώντας και κομπανιάροντας όπως πρώτα.)* Τι όμορφα που το λέει! Κρίμας ναυαι τρελός!...
- ΚΑΤΙΝΑ – Αυτά έχει ο κόσμος. Καλώς ώρισες. Εδώ και λίγο είχαμε το όνομα σου...
- ΦΡΟΣΩ – Καλώς ώρισες, θεια Έμαθα λέει πως θέλεις να με κάνης βασίλισσα...
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Στη Φρόσω)* Έλα; Έλα; *(Στην Αγγελική)* Και πώς ήταν αυτό να μας θυμηθείς;...
- ΑΓΓΕΛΙΚΗ – Ήστα με μία παρέα Λειβαθινούς να την περάσουμε στο Στενό του Πόρου... Μαζί μας είναι και ο...
- ΦΡΟΣΩ – *(Τσαχπίνικα)*... καπετάν Νικόλας!
- ΑΓΓΕΛΙΚΗ – *(Κατάπληκτη)* Πώς το κατάλαβες;
- ΦΡΟΣΩ – Ε, μυρίζομαι!...
- ΑΓΓΕΛΙΚΗ – *(Στην Κατίνα)* Είδες; Ζωή νάχη, τίποτις δεν της ξεφεύγει!
- ΦΡΟΣΩ – *(Περιογεραζόμενη μία χρυσή καρφίτσα που φορεί η Αγγελική:)* Χμ! Με γιες με χαρές! Τι ωραία καρφίτσα όλο μάλαμα!
- ΑΓΓΕΛΙΚΗ – *(Καμαρωτά)* Σ' αρέσει; Μου την έφερε ο ...
- ΦΡΟΣΩ – *(Συμπληρώνει)* Ο καπετάνιος, ψέμματα;
- ΑΓΓΕΛΙΚΗ – *(Κατάπληκτη)* Πώς το κατάλαβες;
- ΦΡΟΣΩ – Ε, μα δεν είπαμε; Σε λίγο, μάλιστα θα φουντάρη κι εδώ στην αυλή μας ο ίδιος ο καπετάν Νικόλας. Ψέμματα;
- ΑΓΓΕΛΙΚΗ – *(Στανροκοπιέται.)* Πώς το κατάλαβες;
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Επεμβαίνοντας)* Δεν κυττάς, μωρή, την κατάντια μας, άπροικη, πάμφτωχες, παραδαρμένες, κ' οι δύο; Δεν αντέχω άλλο το Βασιλάκη το ντέλα – Φρέπα. Τον άκουσες και μοναχή σου εδώ και λίγο πώς έκανε για κείνες τσι δύο χιλιάδες που μας εδάνεισε...
- ΑΓΓΕΛΙΚΗ – Ο καπετάν Νικόλας έχει εκατομμύρια! Και θα τον καταφέρω.
- ΦΡΟΣΩ – Σ' ευχαριστώ, θεια, μα δεν είναι ο τύπος μου.
- ΚΑΤΙΝΑ – Σαν το τύπο σου θυγατέρα, μόνο τσο τρελλοκομείο θα εύρης!
- ΦΡΟΣΩ – Κάλλιο ένας τρελλός και του γούστου μου, παρά ένας γνωστικός και του δικού σας.
- ΚΑΤΙΝΑ – Ο καπετάνιος θα 'ναι ο σωτήρας μας.
- ΦΡΟΣΩ – Εγώ έχω ανάγκη από σωτήρα της ψυχής μου.
- ΚΑΤΙΝΑ. Σε βαραίνουν πολλές αμαρτίες;
- ΦΡΟΣΩ –Όχι. Μα θέλω να βρω τον άνθρωπο μου, το ταίρι μου, το ταίρι της ψυχής μου! Και τότε... τότε... Ω τότες θα γίνω Θεός...
- ΚΑΤΙΝΑ – Ω κακό που μου 'ρτε, Θεός σαν το τρελλό Γιάννη! Νάτα μας! Τα καλά του πατέρα της! Τα βιβλία τη χαλάσανε κ' εφκεινής το κεφάλι!
- ΦΡΟΣΩ – *(Απότομα)* Ο Παγής δε σ'αρέσει μητέρα;

- ΚΑΤΙΝΑ – (Σαστισμένη) Ο...ο...ο σιορ Παγής;... Καλός νέος φαίνεται. Μοιάζει του πατέρα του... Μα... μα... Όχι... όχι! Δεν είναι για τα μούτρα σου...
- ΦΡΟΣΩ – Δεν είμαι και τόσο άσχημη...
- ΚΑΤΙΝΑ – Ξέρεις πώς μας βλέπουνε οι ντε-λα Φρεπέοι; Σα μνίγες... Άκουσε που πήε ο νούς της! Και τη σιόρα Μαριέττα, μωρή, τήνε ξεχνάς; Είναι βλέπεις ο κληρονόμος της κι λέει πως σ' ούλο τα Άργουστόλι δε βρίσκεται νύφη για την αφεντιά του! Άκου που πήε ο νούς της!
- ΦΡΟΣΩ – Όστε μάννα, λες πως δεν υπάρχει άλλη σωτηρία παρά να βουλιάξω με τον καπετάνιο; (Από το βάθος ακούγεται η εύθυμη φωνή του καπετάνιου:) Ε, συμπεθέρα! Εδώ είσαι; (Κ' ενθύς βλέπουμε τον καπετάν Νικόλα να παρουσιάζεται στη θύρα της αυλής φορτωμένος με πελώρια μπουνκέτα λουλούδια και με δύο καλάθια γιομάτα πακέτα).
- ΑΓΓΕΛΙΚΗ – (Σαστισμένη.) Σουτ! Νάτος! (Προχωρεί) Καλόστονε.
- ΚΑΤΙΝΑ – (Σαστισμένη στην κόρη της.) Τα βλέπεις ανέμυαλη που δεν επρόφταξες να ρίξεις απάνω σου ούτε λίγη πούρβερη;! (Στον καπετάνιο τρέχοντας.) Αφέντη μου! Καλώς ώρισες! Καλώς εκόπιασες!...
- ΝΙΚΟΛ. – (Εγκάρδια) Καλώς σας εύρηκα... Όλοι, όλοι μια χαρά είσαστε!
- ΚΑΤΙΝΑ – Και του λόγου σου είσαι πολύ καλοστεκούμενος! Σαν παληκάρι!
- ΝΙΚΟΛ. – (Χαρούμενα) Και βέβαια! Σαν παληκάρι! Όλοι μου το λένε! Όλοι!
- ΚΑΤΙΝΑ – Είσαι πολύ φορτωμένος, λεβέντη μου. (Κάνει να του πάρη τα λουλούδια).
- ΝΙΚΟΛ. – Άσε τα λουλούδια! Τα καλάθια πάρε! Πιάσε και συ σιορ Αγγελική. (Προχωρεί ντροπαλά και καλόκαρδα προς την Φρόσω) Δεσποινίς Φρόσω... Κοπέλλα μου... Όλα τα φιόρα του κήπου μου τα μάζεψα για να σου τα φέρω!
- ΦΡΟΣΩ – (Τα φορτώνεται με χαρά.) Ευχαριστώ καπετάν Νικόλα! Τι όμορφα που είναι! Και πολλά!
- ΝΙΚΟΛ. – Τι έκανε λέει; Λίγα ήθελες να σου φέρω; Εφοπλιστάδες δεν είμαστε; Οικονομία θα κάνουμε; Α, όλα κι όλα!... Εγώ τα θέλω όλα μπόλικά!
- ΑΓΓΕΛΙΚΗ – Να δης τα μπαούλα του! Να δης πράγματα που 'φερε!... Θα σα-στίσης! Να δης το μάλαμα! Το ασήμι, το μετάξι!
- ΝΙΚΟΛ. – (Την διακόπτει.) Έλα... Έλα... άστα αυτά... Εγώ χαίρουμε που σας βλέπω.
- ΚΑΤΙΝΑ – Και μεις αφέντη μου, πολύ! Κάτσε μάτια μου! Σε ευχαριστούμε πολύ για ετούτα τα πράγματα που έφερες!!
- ΝΙΚΟΛ. – Εγώ μέσα στην καρδιά μου σας έχω! (Χτυπάει το χέρι του στο στήθος του.) Και στην κόρη σου που ξέρω πώς τση αρέσουνε τα φίνα και τα ωραία, τση έφερα λουλούδια.
- ΦΡΟΣΩ – (Που μοιάζει ευτυχισμένη μέσα στα λουλούδια.) μα ... είναι τρέλλα καπετάνιο! Σε ευχαριστώ... Σε ευχαριστώ που επήε ο νούς σου να μου φέρης λουλούδια!
- ΝΙΚΟΛ. – (Περήφανα.) Και βέβαια επήε! Εμένα ο νούς μου τρέχει πάντα εκεί που πρέπει! Είμαι σβέρτος εγώ, γρήγορος!
- ΦΡΟΣΩ – Είσαι! Είσαι καπετάνιο! (Στην Κατίνα.) Έλα πάμε μια στιγμή μέσα να

στολίσουμε το σπίτι! Προτομαγιά σήμερα! Όμορφη μέρα! Έλα μάννα! Πάρε τα καλάθια σου και πάμε! *(Μπαίνει στο σπίτι τραγουδώντας το Μάη.)*

ΚΑΤΙΝΑ – *(Στανροκοπιέται καθώς την ακολουθεί)* Άγιε Γεράσιμε μου, κάνε το θαύμα σου!

ΝΙΚΟΛ. – *(Με θαναασμό προς τη θύρα που βγήκε η Φρόσω.)* Τραγουδά! Εγώ τση 'φερα το κέφι! Μπράβο μου! Μπράβο μου! *(Γυρίζοντας προς την Αγγελική, με δραστηριότητα.)* Λοιπόν; Λοιπόν; Τι γίνεται; Έφερες την κουβέντα; Τσιμπάει; Τσιμπάει;

ΑΓΓΕΛΙΚΗ – Παράξενο θηλυκό, καπετάνιο μου! Δεν ξέρεις πώς να του το φέρης με τρόπο. Ούλα τα προλαβαίνει πριν ανοίξεις το στόμα σου.

ΝΙΚΟΛ. – Έτσι μ' αρέσει! Να τα προλαβαίνει. Τέτοια τη θέλω!

ΑΓΓΕΛΙΚΗ – Δεν μπορείς να τήνε ξεγελάσης εύκολα...

ΝΙΚΟΛ. – Να τηνε ξεγελάσεις; Μπα σε καλό σου, σιορ Αγγελική! Εγώ δεν θέλω τέτοια! Εγώ σούπα να ιδής αν τσ' αρέσω κι αν με θέλει. Εφτούνο είν' ούλο. Πώς είν' ανοιχτομάτα και τετραπέρατη το ξέρω. Λέγε λοιπόν, πώς το κρίνεις, με θέλει ή δε με θέλει;

ΑΓΓΕΛΙΚΗ – *(Μ' αφέλεια.)* Η μάννα της σε θέλει, μα το Άγιο Γεράσιμο!

ΝΙΚΟΛ. – Δε θα πάρω τη μάννα της. Η Φρόσω τι λέει; Τι;

ΑΓΓΕΛ. – Η Φρόσω τι να λέει; Καλός άνθρωπος είσαι λέει, δε μοιάζεις με τσου τυράνους τους Ντελαφρέπα που τις βασανίζουνε για δυο χιλιάδες που χρωστάνε!

ΝΙΚΟΛ. – *(Μ' έξαφι και απορία.)* Τις βασανίζουνε; Θα τσου πάρη ο διάολος τον πατέρα και την μάννα! Δεν την αφήνω στα χέρια τους... Τέτοιο κορίτσι, δεν το βρίσκεις εύκολα! Όλο τον κόσμο γύρισα μα ... σαν την Φρόσω!... Δεν υπάρχει!... Θα τα κανονίσω τώρα όλα! Το γοργός και χάρι έχει.–

ΑΓΓΕΛ. – Και βέβαια γλήγορα!...

ΝΙΚΟΛ. – Ναι μα τον Άγιο Γεράσιμο, θέλω να την σώσω! Πολύ ταιριάζουμε οι δυο μας! Εκείνη τα βιβλία της, την σπιρτάδα της! Εγώ πάλι την καλοσύνη μου, τους παράδες μου... Και την λεβεντιά μου έ; Είμαι λεβέντης!

ΒΑΣΙΛ. – *(Παρουσιάζεται στη θύρα ανασκουμπωμένος, συγχισμένος, κρατεί στο χέρι του μια μπουνκάλα.)* Σπάταλες! Θα με ρημάξουνε! Θα... θα *(Βλέπει τον Νικόλα, προχωρεί.)* Καλώς ώρισες, καπετάνιο!

ΝΙΚΟΛ. – Καλώς σας βρήγα! Αλλά σε βλέπω συγχισμένο! Τι τρέχει;

ΒΑΣΙΛ. – Σπάταλες! Μάννα και κόρη!

ΝΙΚΟΛ. – *(Κρυφογελάει.)* Έχεις δίκηο σιορ Βασιλάκη! Πρέπει να τις ξεφορτωθής.

ΒΑΣΙΛ. – Πώς; Πώς;

ΝΙΚΟΛ. – Θα βρούμε ένα τρόπο για το χατήρι σου! Μη συγχίζεσαι!

ΒΑΣΙΛ. – Σε ευχαριστώ! Είσαι καλός εσύ... Θα δης σε λίγο και τους δικούς μου που θα 'ρτουνε από το Αργοστόλι! Αλλά και εκείνοι σπάταλοι! Ο γαμπρός μου ο Γερασιμάκης γέρασε και μυαλό δεν έβαλε. –

ΝΙΚΟΛ. – Έλα... μη γκρινιάζεις...

ΒΑΣΙΛ. – Δεν έβαλε μυαλό! Κύττα, ρούχα! Τάβαλε για να τα πετάξει! *(Γυρίζει*

γύρω-γύρω και δείχνει τα ρούχα που φοράει και που του έρχονται εντελώς αντίθετα από το κορμί του. Στη θύρα έχει φανεί η Φρόσω που γελάει καθώς τον βλέπει να επιδεικνύει τ' αποφόρι του Γερασιμάκη.)

ΦΡΟΣΩ – (Μπαίνει στ' αντί του Βασιλάκη.) Γι' αυτό σε παίρνουν από πίσω και σε κογιονάρουν τα παιδιά του χωριού!

ΒΑΣΙΛ. – (Πού μνυγιάζεται.) Νάτηνε; Ήρθε πάλι ο ξαποδός! (Κάνει να τη χτυπήσει μα εκείνη του ξεφεύγει γελώντας.) Θα χαλάσει ο κόσμος! Αυτά μου κάνει ούλη μέρα! Έχει το διάολο μέσα στη!

ΝΙΚΟΛ. – Ψοφάω για διαβολοθήλυκα!

ΒΑΣΙΛ. Πώς; Πώς;

ΝΙΚΟΛ. – (Στ' αντί του Βασιλάκη.) Ψοφάω για διαβολοθήλυκα. (Ακούγεται κορνάρισμα αυτοκινήτου. Στη θύρα του σπιτιού παρουσιάζεται η Κατίνα.)

ΚΑΤΙΝΑ – (Τρέχοντας προς τη θύρα της αυλής.) Έρχονται, έρχονται!

ΝΙΚΟΛ. – (Ξαφνιασμένος.) Ποιοι έρχονται;

ΦΡΟΣΩ – (Ταραγμένη.) Ο Παγής!

ΝΙΚΟΛ. – Α!...

ΒΑΣΙΛ. – Θα χαλάσει ο κόσμος! (Στην καγκελόπορτα της αυλής παρουσιάζονται ο ΓΕΡΑΣΙΜΑΚΗΣ, η ΜΑΡΙΕΤΤΑ και ο ΠΑΓΗΣ. Ο τελευταίος κρατά μια βαλιτσούλα στο χέρι και το παλτό του. – Η Μαριέττα φοράει ένα γεροντοκορίστικο πανωφόρι και βαστάει τ' αχώριστα φασαμέν της στο χέρι.)

ΚΑΤΙΝΑ – (Υποδεχόμενη.) Καλώς τ' αφεντάδες μου. Καλώς ωρίσατε!

ΝΙΚΟΛ. – Χμ! Πλάκωσε τ' αρχοντίκι!

ΓΕΡΑΣ. – Καλώς σ' ηύραμε κυρα Κώσταινα. Καλή πρωτομαγιά! (Χειραψία.)

ΚΑΤΙΝΑ – Καλά νάσαι σιορ Γερασιμάκη μου. Καλώς ώρισες σίορα Μαριέττα...

ΜΑΡΙΕΤ. – (Αποφεύγοντας το χέρι της Κατίνας.) Καλημέρα Κυρά Κώσταινα.

Είναι συγυρισμένο το σπίτι;

ΚΑΤΙΝΑ – Έτοιμο σίορα Μαριέττα μου και στ' ορισμούς τσ' ευγενείας σου.

ΓΕΡΑΣ. – (Εγκάρδια) Καπετάνιο!

ΝΙΚΟΛ. – Καλώς το Ληξούρι! (Χειραψία.)

ΜΑΡΙΕΤ. – (Με τα φασαμέν.) Καημένε Βασιλάκη, τ' είναι τα χάλια σου!

ΒΑΣΙΛ. – Πώς; Πώς;... Άσε με και σύ... Τι μου κάνεις Παγή μου;

ΠΑΓΗΣ – Καλά είμαι μπάρμπα! Μα γιατί είσαι ανασκουμπωμένος;

ΦΡΟΣΩ – Μπουγάδα έκανε!

ΒΑΣΙΛ. Πώς; Πώς;

ΜΑΡΙΕΤ. – (Στη Φρόσω.) Παρακαλώ λιγότερο θάρρος.

ΦΡΟΣΩ – Την αλήθεια λέω. Έπλυνε το πουκάμισο του.

ΒΑΣΙΛ. Πώς; Πώς; Το λέει εκείός ο διάολος πάλι;

ΦΡΟΣΩ – Κανείς δεν του φταίει. Μας το πήρε από τα χέρια για να το πλύνη οικονομικά...

ΓΕΡΑΣ. – Δεν τότε ξέρεις τώρα; Ίδιος του πάντα!

ΚΑΤΙΝΑ – Μα για δεν κάθεστε αφεντάδες μου; Περάστε, περάστε κάτω από την κληματαριά να ξαποστάσετε. (Τους δίνει καρέκλες.)

ΠΑΓΗΣ – (Προς τη Φρόσω, σε μιαν άκρη της σκηνής.) Τι γίνεσαι Φρόσω;

- ΦΡΟΣΩ – Ζω... Υπάρχω... (Συνεχίζουν χαμηλόφωνα ενώ η Μαριέττα τους παρακολουθεί με τα φασαμέν.)
- ΓΕΡΑΣ. – (Στ' αυτή τον Βασιλάκη) Σε πιθυμήσαμε. Πατί δεν κατεβαίνεις στ' Αργοστόλι;
- ΒΑΣΙΛ. – (Κλαψιάρικα.) Δεν τα ξέρεις; Αν τα παρατήσω, τα ρημάξανε!
- ΓΕΡΑΣ. Μάξενε, μάξενε, ο γιόκας μου θα τα χαρή!
- ΒΑΣΙΛ. – Φτάνει να μη σου μοιάσει στην ασωτεία! (Δείχνοντας τον Παγή. Ετούτος είναι ο ήλιος μου και το φως μου!)
- ΜΑΡΙΕΤ. – (Υπεροπτικά.) Παγή! Τι στέκεις παιδί μου με τη βαλίτσα στο χέρι; Φρόσω, πάρε τη βαλίτσα του κυρίου Παγή, δε βλέπεις;
- ΠΑΓΗΣ – (Σοκαρισμένος.) Μα όχι θεία...
- ΚΑΤΙΝΑ – (Τρέχοντας.) Δος τηνε εμένα παιδί μου... (Την παίρνει από τα χέρια του και πάει να πάρη και το παλτό του.)
- ΜΑΡΙΕΤ. – Όχι, όχι! Κράτα το παλτό σου. Εδώ φυσάει. Σε λίγο μπορεί να το χρειαστής. (Εκείνος υπακούει...) Η Κατίνα βγαίνει με τη βαλίτσα κι αμέσως ξανάρχεται.)
- ΠΑΓΗΣ – (Πλησιάζοντας τους άλλους.) Και τι αέρας σ' έφερε ως δω καπετάνιο;
- ΝΙΚΟΛ. Θηλυκός αγέρας!
- ΠΑΓΗΣ – Δηλαδή;
- ΝΙΚΟΛ. – (Με νόημα.) Να, όστρια... τραμουντάνα κάτι τέτοιο!
- ΠΑΓΗΣ – (Σαν απογοητευμένος!) Ά, έτσι; (Με πείσμα.) Με παλιόκαιρους έμπλεξες φουρτούνες θάχεις!
- ΝΙΚΟΛ. – Δε βαριέσαι! Ο καλός καραβοκύρης στη φουρτούνα φαίνεται!
- ΑΓΓΕΛ. – Χαρά στη νύφη που θα τότε πάρη!
- ΓΕΡΑΣ. – Ωστε έχουμε και τέτοια λοιπόν;
- ΑΓΓΕΛ. – Και βέβαια! Εφέραμε κάτι γούνες και κάτι μετάξια από την Ευρώπη!
- ΒΑΣΙΛ. – (Στο Γερασιμάκη.) Τι λέει αυτή;
- ΝΙΚΟΛ. (Αποφασιστικά, ενώ ρίχνει ματιές προς τη Φρόσω.) Να σας πω; Εγώ όποτε παντρευτώ αν παντρευτώ, θα 'χω την γυναίκα μου κούκλα. Στην τιμή μου! (Βάνει χαρακτηριστικά το χέρι στο στήθος.) Έτσ' είμαστε εμείς οι καπετανέοι, η σιορ Αγγελική είναι καπετανίσσα και ας μιλήσει.
- ΚΑΤΙΝΑ – Κ' είν' ανάγκη μαθές να μιλήσει; Ζωή χαρισάμενη περνάτε σεις οι καπετανίσσες! Με τ' αφεντόσπιτα σας, με τα λούσα σας! Ούλεις του κουτιού! Ευρωπαϊές! Κατεβαίνετε οι Λειβαθινές και στολίζετε την πλατεία τ' Αργοστολιού!
- ΒΑΣΙΛ. – (Στο Γερασιμάκη, ύστερ' από μεγάλη εξέταση των παπουτσιών του.) Ακόμα θα τα φοράς αυτά τα παπούτσια – Ίσα και θα με δικήσουνε να βγάλω το καλοκαίρι, μα τον άγιο. (Όλοι γελούν.) Πώς; Πώς;...
- ΜΑΡΙΕΤ. – (Σηκώνεται νευριασμένη.) Εδώ φυσάει! Πάω μέσα να ρίξω και μια ματιά. (Βγαίνει. Η Κατίνα κάνει να την ακολουθήσει.) Όχι, μείνε. Δεν σε χρειάζομαι. (Μπαίνει στο σπίτι.)
- ΓΕΡΑΣ. – Το 'βαλες πλώρη να παντρευτής λοιπόν, καπετάνιο.
- ΝΙΚΟΛ. – Φτάνει να βρω γυναίκα του γούστου μου.

ΓΕΡΑΣ. Και πώς είναι τα γούστα σου;

ΝΙΚΟΛ. – *(Ρίχνοντας ματιές στη Φρόσω.)* Α, όλα κι όλα! Τη θέλω όμορφη! Μαυρομάτα!... Κατσαρομάλλα!... *(δίνει τα χαρακτηριστικά της Φρόσως.)* Μα πριν απ' όλα η γυναίκα η δική μου πρέπει να 'ναι και μυαλωμένη! Τετραπέρατη! Και τέτοια, δε θα τη βρω πουθενά αλλού παρά στην Κεφαλλονιά!

ΠΑΓΗΣ – Παπούτσι από τον τόπο σου, λοιπόν!

ΑΓΓΕΛ. – Χαράς τηνε. Χαράς τηνε που θα τονε πάρη!

ΠΑΓΗΣ – *(Στην Αγγελική, κάπως νευρικά.)* Δε μου λες, σίορα Αγγελική, πόσον καιρό έχεις να ιδής τον άντρα σου τον καπετάν Μεμά;

ΑΓΓΕΛ. – *(Μ' αφέλεια, ενώ η κυρά Κατίνα δαγκώνεται.)* Αχ, γιε μου. Δυο χρόνια σωστά έχω να τότε ιδώ το Μεμά μου! *(Με καιμό.)* Αχ... Άχ... Πέρισυ είχανε και ένα ναυάγιο. Αχ... τι τρομάρες! Καλά λέει το τραγούδι: θάλασσα θαλασσοπνίχτρα, θάλασσα φαρμακερή! *(Η Φρόσω χαμογελάει κνττάει την μάννα της, μορφάζει.)*

ΝΙΚΟΛ. – *(Μ' έξαψη.)* Τι; Πώς τα λες; Λάθος κάνεις! Η ξηρά έχει περισσότερους κινδύνους με τα αυτοκίνητα! Ναι! Και να προσέχης. Τι λες;

ΑΓΓΕΛ. – Ναι! Δίκη έχεις. *(Δαγκώνεται για τη γκάφα της.)*

ΝΙΚΟΛ. – *(Στη Φρόσω που έχει ξεσπάσει σε γέλια.)* Δεσποσύνη! Μη γελάτε! *(Ο Γερασιμάκης βγάνει το τεφτέρι του και σημειώνει κουνώντας το κεφάλι.)* Ε λοιπόν σας το λέω για να το ξέρετε πως εγώ όταν παντρευτώ, αν παντρευτώ, δεν θα αφίνω τη γυναικούλα μου. Πρώτα η γυναίκα μου κ' ύστερα τα παπόρια μου. Στην τιμή μου! *(Χτυπάει με το χέρι το στήθος του.)*

ΦΡΟΣΩ – Μα σε πιστεύουμε καπετάν Νικόλα, σε πιστεύουμε.

ΝΙΚΟΛ. – *(Ξαναβρίσκοντας το ηθικό του από τα λόγια της.)* Με πιστεύεις κοπέλλα μου; Μπράβο! Καλά κάνεις! Εμένα πρέπει να πιστεύης! Ψέμματα δεν ξέρω να λέω. Στην τιμή μου! *(Χτυπάει το στήθος του κι ύστερα ενθουσιασμένος.)* Όμορφη Πρωτομαγιά, μα τον άη-Νικόλα! Γερασιμάκη; Τι κάνεις αυτού;

ΓΕΡΑΣ. – Γράφω. Ακούω, μαθαίνω τη ζωή και τη γράφω!

ΦΡΟΣΩ – Γυρεύεις πάντα να βρης το κλειδί της ευτυχίας;

ΓΕΡΑΣ. – *(Απαγγέλει.):*

Ω εντυχία πανέμορφη και μαγεμένη λέξη!

Πότε στο Φως σου το γλυκό ο κόσμος μας θα φέξη!

ΒΑΣΙΛ. – *(Σαρκαστικά.)* Λόξες! Λόξες! Είκοσι χρόνια τώρα γράφει! Θα χαλάση ο κόσμος!

ΓΕΡΑΣ. – Κι όμως, θα το βρω το κλειδί της ευτυχίας. Οι άνθρωποι πρέπει να 'ναι πάντα χαρούμενοι!

ΝΙΚΟΛ. – Να μου ζήσης Ληξούρι! Του λόγου του από δω *(Δείχνει το Βασιλάκη.)* Σα βέρος Αργοστολιώτης που είναι, ούλο φέρνει την καταστροφή! Ούλο «θα χαλάση ο κόσμος!» Ούλα μαύρα τα βλέπει!

ΓΕΡΑΣ. – Το είπε κι ο ποιητής μας ο Μορφέτας⁴⁵:

Ληξούρι κι Αργοστόλι είναι δυο τόποι

⁴⁵ «_ορφέτας» στο πρωτότυπο κείμενο. Δεν είναι καθαρά τυπωμένο το πρώτο γράμμα.

*Και ζούνε οι ευδαίμονες αθρώποι...
 Βαρύς και σοβαρός ο Αργοστολιώτης
 Στο δρόμο περπατεί και συλλογίζεται,
 Γλεντζές και φαφλατάς ο Ληξουριώτης
 Τραγούδια μέσ τον ύπνο του σαρκφίζεται!*

ΟΛΟΙ – Μπράβο! Μπράβο! (Ακούεται τραγούδι μακροιά:)

ΒΑΣΙΛ. – Θα χαλάση ο κόσμος!

ΝΙΚΟΛ. – Το βιολί σου εσύ! Ελάτε, ακούγω τραγούδι στο κενό. (Προτείνει.) Να κάνουμ' ένα γύρο ως εκεί. Μ' αρέσει η τοποθεσία... Εμπρός πάμε!

ΓΕΡΑΣ. Καλή ιδέα. Πάμε να περπατήσουμε λίγο, μούδιασα μες στ' αυτοκίνητο.

ΒΑΣΙΛ. – Πα πού το βάλατε;

ΝΙΚΟΛ. – Περίπατο, στο στενό.

ΒΑΣΙΛ. – Έχει πέτρες στο στενό. Δε θ' αφίσετε παπούτσι!

ΦΡΟΣΩ – (Στ' αντί του.) Θα τα βγάλουμε να τα κρατάμε στα χέρια! (Γέλια.)

ΒΑΣΙΛ. Θα χαλάση ο κόσμος! Ετούτο...ετούτο το θηλυκό...

ΝΙΚΟΛ. – (Στ' αντί του.) Έχει τι διάολο μέσα του. Εν τάξει! Πάμε! (Προπορεύεται και βγαίνει από την πόρτα του βάθους. Τον ακολουθούν ο Γερασιμάκης κι η Αγγελική:)

ΒΑΣΙΛ. – (Φωνάζει.) Γερασιμάκη! Φύλαε τα παπούτσια! Μή πατάς χαλίκια!

ΚΑΤΙΝΑ – (Ιδιαίτερα στην κόρη της, που χασομεράει, όπως κι ο Παγής, ν' ακολουθήση τους άλλους που έφυγαν.) Σύρε και συ κόρη μου μαζί τους! Τι κάθουσαι;...

ΒΑΣΙΛ. – (Στην Κατίνα). Τι στέκεις του λόγου σου και χαζεύεις; Έχουμε δουλειά μέσα! Έλα ν' ανοίξουμε τα καλάθια σου να φτιάξουμε κανένα μεζέ τσ' αθρώπους, μέρα που 'ναι! (Μπαίνει στο σπίτι.).

ΚΑΤΙΝΑ – (Τον ακολουθεί ενώ κάνει νόημα στην κόρη της να πάη με τους άλλους.) Έρχομαι, έρχομαι, αφέντη μου... (Μπαίνει κι αυτή σπίτι.)

ΠΑΓΗΣ – Δεν θα πάω στο Στενό... Ούτε και συ θα πας! Θέλω να μείνης εδώ να κουβεντιάσουμε να τα πούμε. Έχω οκτώ μήνες να σε δω.

ΦΡΟΣΩ – (Με λύπη.) Οκτώ μήνες και δέκα μέρες!

ΠΑΓΗΣ – (Συγκινημένος.) Ώστε μετράς και τις μέρες!

ΦΡΟΣΩ – Και συ; Δηλαδή; Πατί μετράς τους μήνες... (Σιγή, κνιτάζονται.)

ΠΑΓΗΣ – (Κάθεται κοντά στη Φρόσω.) Πηγαίνεις συχνά κάτω στο περιγάλι;

ΦΡΟΣΩ – Πηγαίνω... γιατί ρωτάς; (Μικρή παύσις.)

ΠΑΓΗΣ – (Μελαγχολικά.) Ρωτάω... Έχω τόσες ωραίες αναμνήσεις! Εσύ θυμάσαι;

ΦΡΟΣΩ – (Μελαγχολικά.) Θυμάμαι.

ΠΑΓΗΣ – (Μελαγχολικά.) Πηγαίναμε μαζί στην αμμουδιά, θαυμάζαμε ώρα πολύ την δύση, την απέραντη θάλασσα, νοιώθαμε...

ΦΡΟΣΩ – (Με λύπη.) Τι νοιώθαμε;

ΠΑΓΗΣ – Νοιώθαμε την μαγεία της απεραντοσύνης! Νοιώθαμε την μαγεία της αγάπης μας.

ΦΡΟΣΩ – (Με λύπη.) Νοιώθαμε... Νοιώθαμε...

- ΠΑΓΗΣ – Και μια μέρα που ένα μεγάλο κύμα ήλθε απειλητικά καταπάνου σου, παραπάτησες και έπεσες στην αγκαλιά μου...*(παύση)* Και σου έδωσα το πρώτο μου φιλί!
- ΦΡΟΣΩ – *(Με πόνο)*. Ήτανε και το τελευταίο!
- ΠΑΓΗΣ – Τι ωραίοι καιροί!
- ΦΡΟΣΩ – *(Με πόνο και έξαψη.)* Γιατί μου τα θυμίζεις; Γιατί αυτό το «Τι ωραίοι καιροί!» Τώρα δηλαδή είναι άσχημοι οι καιροί; Γιατί αυτή η μελαγχολία; Γιατί μιλάς μόνο για το παρελθόν; ...γιατί... γιατί... *(Την συνεπαίρνονν λυγμοί, μα τους συγκρατεί.)*
- ΠΑΓΗΣ – *(Αυθόρμητα την αγκαλιάζει, πάνε να φιληθούνε μα ο Παγής συγκρατείται την τελευταία στιγμή.)* Όχι δεν πρέπει. *(Την αφήνει, τραβιέται μεγχολικός.)*
- ΦΡΟΣΩ – Παγή! *(Πάει κοντά του.)* Τι είν' αυτά; Πες μου τι έχεις; Μίλησε.
- ΠΑΓΗΣ – Ουχ! Δεν έχω τίποτε... Άσε με...
- ΦΡΟΣΩ – Παγή, γιατί έκανες τόσον καιρό να 'ρθης στο χωριό; Γιατί δε μούγραψες τουλάχιστον δυο λέξεις; Γιατί αυτή η σιωπή; Γιατί αυτή η στάση τώρα δα...
- ΠΑΓΗΣ – *(Νευριασμένα.)* Ου! Γιατί και γιατί;
- ΦΡΟΣΩ – *(Υστερα από σιωπή.)* Μην είς' ερωτευμένος με καμμιάν Αργοστολιώτισσα;
- ΠΑΓΗΣ – *(Αυθόρμητα.)* Μακάρι νάμουν!
- ΦΡΟΣΩ – Μακάρι; Ωστε δεν είσαι. Τότες; Τι έχεις;
- ΠΑΓΗΣ – *(Απότομα.)* Μα επιτέλους! Τον ανακριτή θα μου κάνης;
- ΦΡΟΣΩ – *(Επιτιμητικά.)* Παγή!... Πώς έγινες έτσι; *(Κρύβει το πρόσωπο με τα χέρια σα να θέλη να κλάψη μα αμέσως τα κατεβάζει και στέκεται περηφάνα δαγκώνοντας τα χείλια.)*
- ΠΑΓΗΣ – *(Πηγαίνοντας κοντά της.)* Έλα, συγχώρεσέ με...
- ΦΡΟΣΩ – Άσε με!
- ΠΑΓΗΣ – Δεν είμαστε φίλοι;
- ΦΡΟΣΩ – Να τη βράσω τη φιλία σου! *(Σιγή.)*
- ΠΑΓΗΣ – Ο καπετάν Νικόλας σε τριγυρίζει. Δεν είν' έτσι;
- ΦΡΟΣΩ – Μπα;
- ΠΑΓΗΣ – Αυτό φαίνεται από δω ως εκεί κάτω!
- ΦΡΟΣΩ – Εμ' βέβαια, αλλοιώς δε θα το 'βλεπες!
- ΠΑΓΗΣ – Και τι σκέφτεσαι; Ε; Τι σκέφτεσαι; Λέγε...τι;
- ΦΡΟΣΩ – *(Μ' έξαψη.)* Σε παρακαλώ... Μη μου κάνεις τον ανακριτή.
- ΠΑΓΗΣ – Θύμωσες βλέπω... Όμως αν ήξερες!...
- ΦΡΟΣΩ – Αν ήξερα τι; Γιατί δεν απαντάς; Γιατί τόσα μυστήρια;
- ΠΑΓΗΣ – Άστα αυτά... Άστα. *(Σ' άλλο ύφος.)* Για πες μου γράφεις ακόμα στίχους;
- ΦΡΟΣΩ – *(Ψυχρά.)* Γράφω! Όλο γράφω...
- ΠΑΓΗΣ – Θα 'θελα ν'ακούω τους τελευταίους σου στίχους *(παύσις)*. Σε παρακαλώ Φρόσω... Θέλω να τους ακούσω *(σιγή)*.
- ΦΡΟΣΩ – *(Με πόνο.)* Θα τους ακούσης *(σιγή)*.
- ΠΑΓΗΣ – Λέγε.
- ΦΡΟΣΩ – *(Παίρνει βαθιά ανάσα σά να πονά.)*... Άκουσε τους:

*Το κορμί μου όλο στενεύει;
 Ή η ψυχή μου όλο φαρδαίνει;
 Γιατί εκείνο αγκομαχάει;
 Γιατί εκείνη παραδέρονει;*

(Ο Παγής κουνεί το κεφάλι μελαγχολικά, συλλογισμένα. Η Φρόσω τον κνττάει ως που ξεσπάει.)

ΦΡΟΣΩ – Τι σκέπτεσαι; Πατί δε μιλάς; (σιγή) Πια λέγε μου πόσες μέρες θα μείνης το χωριό;

ΠΑΓΗΣ – Αύριο φεύγω...

ΦΡΟΣΩ – Και πότε θα ξανάρθης; (Τον τραντάζει από τα μπράτσα.)

ΠΑΓΗΣ – Ω άφισε με!... Δεν ξέρω... Μπορεί και ποτέ...

ΦΡΟΣΩ – (Με μισή φωνή.): Μπορεί και ποτέ!... (Σιγή. Στη θύρα του σπιτιού παρουσιάζεται η Μαριέττα.)

ΜΑΡΙΕΤ. – (Βλέπει τους δύο νέους και μνγιάζεται. Βάνει τα φασαμέν και η φωνή της είναι γιομάτη υπεροψία.) Α, εδώ είσαι Παγή μου.

ΠΑΓΗΣ – Εδώ θεία.

ΜΑΡΙΕΤ. – Πατί παιδί μου δεν πήγες με τους άλλους ως το Στενό; Πατί έμεινες μόνος;

ΠΑΓΗΣ – Μα... δεν είμαι μόνος, θεία...

ΜΑΡΙΕΤ. – Α, βέβαια, δεν πρόσεξα. Είναι και το Φροσάκι εδώ. (Στη Φρόσω): Αλήθεια παιδάκι μου, τώρα που βροίσκω ευκαιρία θέλω να σου συστήσω να μην ξεχνάς πως μένεις στο σπίτι των ντε-λά-Φρέπα. Όλ' αυτά τα λουλούδια, τα καλάθια και τα έμπα-έβγα αυτού του νεόπλουτου μέσα στ' αρχοντικό μας δε μ' αρέσουν. Εσύ έχεις καθήκον να σεβαστής το σπίτι μας...

ΦΡΟΣΩ – (Που την άκουγε με ασυγκράτητη αγωνία, ξεσπάει σε φωνή.): Μα και εμένα, εμένα! Ποιός θα με σεβαστή, επί τέλους!

ΜΑΡΙΕΤ. – Πώς;

ΦΡΟΣΩ – Ω... συγχωρέστε με... Δεν ξέρω τι λέω... (Μπαίνει φουριόζος ο Βασιλάκης.)

ΒΑΣΙΛ. – Μωρή Φρόσω, επήες να ιδής αν εγέννησε η κότα; (Βλέπει τη Φρόσω με σκνιμένο κεφάλι, αντιλαμβάνεται την ατμόσφαιρα και τσιρτζίζει στη Μαριέττα.) Τση τάπες; Τση τάπες;

ΜΑΡΙΕΤ. – Ένοια σου Βασιλάκη. Η Φρόσω είναι φρόνιμο κορίτσι και ξέρει το χρέός της.–

ΒΑΣΙΛ. – Το ξέρουνε, μάτια μου, το χρέός τους και μάννα και κόρη, έλα ντε που δε μου ξοφλάνε και πάνε τώρα τρεις μήνες που τσου τα μέτρησα τα δυο χιλιάρικα. Εδώ σε θέλω!

ΠΑΓΗΣ – (Με ξέσπασμα.): Ω! μα φτάνει πια, θείε! Φτάνει!

ΒΑΣΙΛ. – Πώς; Πώς; Ώστε έχουμε και τέτοια; Θα χαλάση ο κόσμος! (Από το βάθος ακούγεται η ζωηρή φωνή του καπετάν Νικόλα κι αμέσως παρουσιάζεται κι ο ίδιος στη θύρα μαζί με τον Γερασιμάκη και τη κυρά Αγγελική).

ΝΙΚΟΛ. – Όμορφη τοποθεσία, μα τον άγιο, όμορφη! (Η Κατίνα παρουσιάζεται.)

ΚΑΤΙΝΑ – Καλώς εκοπιάσατε.

- ΝΙΚΟΛ. – *(Στη Φρόσω.)* Πατί δεν ήρθες μαζί μας δεσποσύνη;...
- ΦΡΟΣΩ – *(Αμήχανα)* Πατί...γιατί...
- ΚΑΤΙΝΑ – Πατί δεν έχει μυαλό, παιδί μου, γι' αυτό!
- ΝΙΚΟΛ. – *(Γελά.)* Η θυγατέρα σου; Τση λείπει μυαλό; Καλό και τούτο!
- ΒΑΣΙΛ. – *(Γκρινιάρικα.)* Καλά σου λέει, δεν έχει μυαλό! Ναι! Έχουνε πάρει αέρα τα μυαλά της!...
- ΝΙΚΟΛ. – *(Με ενθουσιασμό.)* Με το δίκηο της! Εδώ σε τούτο το ωραίο μέρος!... Και τα δικά μου μυαλά επήρανε αέρα! *(Κυττάει την Φρόσω.)* Αλήθεια σας λέω!... στην τιμή μου... Και ξέρετε τι σκέφτηκα!...
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Με ενδιαφέρον.)* Τι σκέφτηκες αφέντη μου; Τι;
- ΝΙΚΟΛ. – Θα κτίσω ένα σπίτι εδώ! Στο Στενό του Πόρου! Και θα αγοράσω ένα δικό σου οικόπεδο. Το είδα εκεί πέρα! Σου προσφέρω εξήντα χιλιάδες.
- ΚΑΤΙΝΑ – Μα δεν αξίζει μάτια μου ούτε δυο χιλιάδες.
- ΝΙΚΟΛ. – Αξίζει εξήντα χιλιάδες! Και τις προσφέρω *(Βγάζει από την τσέπη του τα λεφτά και τα μετράει πάνω στο τραπέζακι. Γενικό σουσουρο. Ο Βασιλάκης που είχε τσιτώσει το αντί αναπηδάει και κυττάει με μεγάλο ενδιαφέρον. Ο Γερασιμάκης ανοίγει το τεφτέρι και γράφει.)*
- ΒΑΣΙΛ. – *(Με κακία.)* Τσι τυχερός! Τσι τυχερός!
- ΜΑΡΙΕΤ. – Πφ... νεόπλουτοι *(Μπαίνει στο σπίτι.)*
- ΝΙΚΟΛ. – Τι έπαθε; Τι τση κάνανε; Μπας και είπα κανένα κακό λόγο;
- ΠΑΓΗΣ – Όχι, όχι...
- ΒΑΣΙΛ. – *(Στον Νικόλα.)* Έχω και εγώ ένα οικοπεδάκι εκεί δίπλα, το αγοράζεις στην ίδια τιμή;
- ΝΙΚΟΛ. – Εσένα; Ούτε διακόσιες δραχμές δε δίνω! Ούτε τη θέρμη μου.
- ΒΑΣΙΛ. – *(Με κακία.)* Θα χαλάση ο κόσμος!
- ΝΙΚΟΛ. – Εσύ κυρά Κατίνα πάρε τσι χιλιάδες! *(Της προσφέρει.)*
- ΚΑΤΙΝΑ – Μα όχι...όχι μάτια μου... Όχι να σε χαρώ, δεν αξίζει.
- ΝΙΚΟΛ. – *(Έντονα.)* Είπα αξίζει! Είναι υπέροχο τοπίο! Μη με χασομεράς! *(Της δίνει τα λεφτά στα χέρια της.)* Το γοργός και χάρη έχει. *(Κυττάει την Φρόσω τρυφερά. Ο Γερασιμάκης γράφει.)*
- ΚΑΤΙΝΑ – Πολύ ευχαριστώ!
- ΝΙΚΟΛ. – Να μην ευχαριστείς. Εγώ σ' ευχαριστώ... Ευκαιρία βρήκα.
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Σαστισμένα.)* Μά...μα...
- ΝΙΚΟΛ. – Άντε, πήγαινε τώρα να μου φτιάξης ένα καφέ...
- ΚΑΤΙΝΑ – Αμέσως αμέσως, ό,τι ...ό,τι θέλεις. *(Φεύγει στο σπίτι.)*
- ΝΙΚΟΛ. – *(Στον Γερασιμάκη.)* Όλο γράφεις, γράφεις... Τι γράφεις;
- ΓΕΡΑΣ. – Γράφω πως η καλοσύνη είναι όπλο δυνατό και ακαταμάχητο. *(Κλείνει το τεφτέρι τον. Σηκώνεται.)*
- ΦΡΟΣΩ – *(Μελαγχολικά.)* Πολύ φοβάμαι πως αυτό είναι αλήθεια...
- ΓΕΡΑΣ. – Πολύ φοβάσαι;
- ΦΡΟΣΩ – Από την κακία λευτερονόμαστε ευκολότερα. Τους κακούς τους μισούμε, ενώ η καλωσύνη μας σκλαβώνει. Πόσες και πόσοι πνίγονται στην καλωσύνη!
- ΝΙΚΟΛ. – Άκου πράγματα! *(Ο Γερασ. ανοίγει το τεφτέρι του και γράφει.)*

- ΠΑΓΗΣ. – Στη ζωή πάντα κάτι μας πνίγει, πάντοτε κάτι μας παρασύρει και μας ανατρέπει σχέδια κ' ελπίδες...
- ΦΡΟΣΩ – Κι όμως θα μπορούσαμε να παλαίβουμε και να καταφέρνουμε κείνο που θέλουμε, να νικήσουμε ακόμα και τη μοίρα μας.
- ΠΑΓΗΣ – Η μοίρα είναι πιο δυνατή και τόσο χαιρέκακη!
- ΝΙΚΟΛ. – Είναι δυνατή για τσ' αδύνατους! Το κορίτσι έχει δίκη! Ωστόσο, μα τον άγιο με ζαλίσατε. Φτάνει! (Στην θύρα του σπιτιού παρουσιάζεται ο Τρελλο-Γιάννης. Προχωρεί και, κνττάζοντας όλους χαρούμενα, βγαίνει από τη θύρα της αυλής.) Καημένο το παιδί...
- ΠΑΓΗΣ – Κρίμα στον άνθρωπο... κρίμα στον καλλιτέχνη.
- ΝΙΚΟΛ. – Εγώ λέω πως τόχει το κλίμα μας. Αφού κι ο άγιος μας είναι άγιος για τσου τρελλούς! Έχει πολλούς ζουρλούς η Κεφαλλονιά. Γιατί; Στο εξωτερικό με πειράζονε. Μου λένε πως ούλοι έχουμε λόξες και ζουρλοφέρνουμε. Τι πρέπει να τσου λέω Γερασιμάκη;
- ΓΕΡΑΣ. – Να τσου λες πως η μεγαλοφυΐα συγγενεύει με την τρέλλα. Όπου πολλοί έξυπνοι, εκεί και πολλοί τρελλοί.
- ΝΙΚΟΛ. – Ωραία! Μπράβο! Από δώ και μπρός όποιος του βαστάει ας μου παρασταίνει το φρόνιμο! (Ξεμοναχιάζει τη Φρόσω και της μιλά χαμηλόφωνα.) Έχω να σου μιλήσω δεσποσύνη...
- ΓΕΡΑΣ. – (Πον είδε και μπήκε στο νόημα.): Πάμε και μείς μέσα, Παγή, να ρίξουμε μια ματιά... (Ο Παγής τον ακολουθεί. Βγαίνουν.)
- ΝΙΚΟΛ. – Δόξα σοι ο Θεός... (Στην Φρόσω, ύστερα από πολλούς δισταγμούς.): Λοιπόν... λοιπόν δεσποινίς, έχετε ιδέα από τσι μανούβρες τση υπόθεσης μας;
- ΦΡΟΣΩ – Μανούβρες;
- ΝΙΚΟΛ. – Ναυτικό λεξιλόγιο...
- ΦΡΟΣΩ – Δηλαδή;
- ΝΙΚΟΛ. – Δηλαδή... Πώς να στο πω... Πώς να στο εξηγήσω... Θέλω να πω... Ε, να όταν είμαι στη στεριά τα θαλασσώνω!
- ΦΡΟΣΩ – Χάνεις τα νερά σου, καπετάνιο...
- ΝΙΚΟΛ. – Το ίδιο παθαίνω και στη θάλασσα όταν έχω να κάνω με γυναίκες.
- ΦΡΟΣΩ – Τίποτα δεν καταλαβαίνω.
- ΝΙΚΟΛ. – Θα καταλάβης... Θα σου πω κοπέλλα μου... Θα σου εξηγήσω... Εγώ φτωχός, απένταρος και σχεδόν αγράμματος ξεκίνησα... Και σήμερα είμαι εφοπλιστής! Άξιος, γρήγορος, σβέρτος στοσ' αποφάσεις μου! Τώρα, επήρα και την άλλη απόφαση.
- ΚΑΤΙΝΑ – (Προβαίνει στην θύρα φωνάζει.) Καπετάνιο, πώς θέλεις τον καφέ; Γλυκό; Βραστό;
- ΝΙΚΟΛ. – Να βράση, να βράση μερικές ώρες. (Η Κατίνα χαμογελά με αγαλλίαση, φεύγει. Ο Νικόλας συνεχίζει.) Λοιπόν επήρα την απόφαση! Σε διάλεξα γυναίκα μου! Η ζωή μου, η ψυχή μου, τα παπόρια μου δικά σου!... Στην τιμή μου!! (Χτυπά το στήθος του με το χέρι του.)
- ΦΡΟΣΩ – Σας ευχαριστώ... Μεγάλη τιμή! (Η Κατίνα προβάλλει το κεφάλι της από τη θύρα σα να παραμονεύη.)

- ΝΙΚΟΛ. – Ωραία! Το λοιπόν, ας κάνουμε την καλή αρχή! *(Βγάζει από την τσέπη του ένα κοντί και παρουσιάζει δώδεκα χρυσές βέρες που τις χορεύει στη φούχτα του.)* Τσι βλέπεις; Βέρες είναι!... Έφερα μπόλικες! Εφοπλιστάδες δεν είμαστε; Οικονομία θα κάνουμε; Και τσι βέρες με τη ντουζίνα. Όποια μας πάει τη φοράμε, τσ' άλλες σου τσι χαρίζω κι έτσι τελειώνουμε. Το γοργός και χάριν έχει: Έλα να προβάrouμε. *(Παίρνει το δάκτυλο της Φρόσως και τις δοκιμάζει.)* Α! Μπράβο! Αυτή είναι! Τσ' άλλες τσι χαρίζω! *(Της χώνει σε κάποιο τσεπάκι της τις υπόλοιπες βέρες.)* Να ζήσουμε κυρά μου. *(Της πιάνει το χέρι.)*
- ΦΡΟΣΩ – *(Τραβώντας απότομα το χέρι της.)* Μα, για σταθείτε! *(Σηκώνεται μ' αγωνία.)* Μα για περιμένετε! Αφίστε να ιδούμε...
- ΝΙΚΟΛ. – Τι να ιδούμε, μάτια μου; Εγώ είμ' εδώ! Θα σας λευτερώσω κι από τσου ντε-λα Φρεπέους κι από τσου ντε-λα-κολοκυθούς. Θα τσου πάρη ο διάολος τον πατέρα και τη μάννα! Βασίλισσα θα σε κάνω! Κυρά κι αφέντρα θα σ' έχω, αλήθεια σου λέω, στην τιμή μου! *(Χτυπάει το στήθος του.)*
- ΦΡΟΣΩ – *(Χαμηλόφωνα.)* Είστε πολύ καλός... *(Με αγωνία.)* Μα όχι... Πια περιμένετε... Αφίστε με λίγο μόνη... Πηγαίνετε μέσα όχι, πηγαίνετε καλύτερα ένα περίπατο... Θέλω να σκεφτώ...
- ΝΙΚΟΛ. – Καλά, κοπέλλα μου, μη χαλνάς την καρδιά σου! Αφίστε να ιδούμε... Θα περιμένω... Θα πάω να κάμω ένα περίπατο... να ξαναϊδώ το οικοπέδο, το οικοπεδάκι μας! Εκεί θα χτίσω ένα παλατάκι δίπατο, δικό σου κι αυτό! *(Βγαίνει από τη θύρα της αυλής. Την ίδια στιγμή από τη θύρα του σπιτιού εισβάλλει η Κατίνα κρατώντας τον δίσκο με τον καφέ που είναι φανερό πως δεν τον έφερε τόσην ώρα για να μη διακόψη την κουβέντα τους.)*
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Αφίνοντας πρόχειρα κάπον το δίσκο.)* Τι να σκεφτείς και τι να ιδούμε μωρή; Έλα στα λογικά σου, μωρή. Τέτοιος λεβεντάνθρωπος!
- ΦΡΟΣΩ – *(Νευριασμένα.)* : Δε μ' αρέσει! Δε μ' αρέσει!
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Τραγικά.)* Χριστέ μου και Παναγιά, άγνε Γεράσιμε μου λυπήσου με! Άνοιξε τα μάτια σου, κατάλαβε τη θέση μας! Δεν αντέχω άλλο τσου τυράννου! Κουράστηκα, αρρώστησα, θα σκάσω από το κακό μου!... *(Στη θύρα παρουσιάζεται ο Παγής. Η Κατίνα τον βλέπει κι αλλάζει ύφος.)* Ώστε έτσι... Πάει να ξαναειδή το χωραφάκι του... *(Παίρνοντας τον δίσκο στα χέρια.)* Ας βάλω το λοιπόν τον καφέ του στη χόβολη να μην κρυώσει... *(Καθώς βγαίνει μουρμουρίζει εξορκισμούς.)*
- ΠΑΓΗΣ – *(Ύστερα από σιγή, αφού ανάψει τσιγάρο.)* Ταραγμένη φαίνεσαι Φρόσω... Δεν πιστεύω να τάχης ακόμη με την θεία Μαριέττα. Είναι καλός άνθρωπος και σ' αγαπά. *(Η Φρόσω δεν απαντά. Απομακρύνεται από τον Παγή, κάθεται σ' ένα κάθισμα, βγάνει από το τσεπάκι της τις βέρες και τις παίζει στη φούχτα της. Εκείνος τη ρωτάει)* Τι είναι αυτά που παίζεις στη φούχτα σου.
- ΦΡΟΣΩ – *(Νευρικά.)* : Είδες πόσες απόχτησα;
- ΠΑΓΗΣ – Μα τι είναι;
- ΦΡΟΣΩ – Βέρες! Εφοπλιστάδες δεν είμαστε; Οικονομία θα κάνουμε; Και τις βέρες με τη ντουζίνα! Χα, χα, χα! *(Κρύβει το πρόσωπο με τα χέρια γελώντας νευρικά και παρατεταμένα.)*

- ΠΑΓΗΣ – Τρελλάθηκες; Μεγάλα κέφια έχεις!
- ΦΡΟΣΩ – Μά την αλήθεια, πολύ μεγάλα! Έτσι, κάποτε γελώντας σε βάρους του εαυτού μου, θα πεθάνω από τα πολλά γέλια!
- ΠΑΓΗΣ – (*Ενώ την πλησιάζει.*) Είσαι παράξενη φύση, πολύπλοκη, άγρια κάποτε.
- ΦΡΟΣΩ – Τόσο άγρια που σε τρομάζω, αι;
- ΠΑΓΗΣ – Όχι το ξέρεις πως μ' αρέσεις... Όμως η μοίρα είναι τόσο δυνατή!
- ΦΡΟΣΩ – Όταν εμείς είμαστε αδύνατοι. Σου τότε ο καπετάνιος.
- ΠΑΓΗΣ – Μά, επί τέλους, πες μου καθαρά τι τρέχει; Σε ζήτησε πρό ολίγου ο καπετάνιος;
- ΦΡΟΣΩ – Να μη σε νοιάζει! Εσύ είσαι ο πολύπλοκος! Ποτέ σου δε μου μίλησες καθαρά! Ούτε μπορώ να καταλάβω τι έχεις και τι επιθυμείς.
- ΠΑΓΗΣ – Πολλά μου δένουνε τη σκέψη και μου σφαλούν το στόμα...
- ΦΡΟΣΩ – Ποια είν' αυτά τα πολλά;
- ΠΑΓΗΣ – (*Υστερ' από σιγή*): Ω... δεν μπορώ...
- ΦΡΟΣΩ – Κρίμας! Ο καπετάν Νικόλας είναι άνθρωπος που εύκολα αποφασίζει και γρήγορα εκτελεί.
- ΠΑΓΗΣ – (*Δειλά, σαν να φοβάται την απόκριση που θα λάβη.*): Ποια απόφαση πήρε;
- ΦΡΟΣΩ – (*Σηκώνοντας και δείχνοντας το δάκτυλο με τη βέρα.*): Αυτή!
- ΠΑΓΗΣ – (*Δοκιμάζοντας αγωνία, ύστερ' από μικρή σιγή.*): Θα... θα αστείευεσαι.
- ΦΡΟΣΩ – Μιλώ σοβαρά, Παγή, είναι γεγονός πια.
- ΠΑΓΗΣ – (*Πιάνοντας το κεφάλι του.*) Ώστε έτσι...
- ΦΡΟΣΩ – Τι έχεις; Τι σου συμβαίνει; Μίλα επιτέλους. Αν μιλήσεις...
- ΠΑΓΗΣ – (*Τη διακόπτει προσπαθώντας να φανή ήρεμος.*): Όχι. Δεν έχω τίποτε... τίποτε...
- ΦΡΟΣΩ – Ώστε δεν έχεις να μου πης τίποτε...
- ΠΑΓΗΣ – (*Βλέποντας την Μαριέττα που παρουσιάζεται στη θύρα με τα φασαμέν.*) Πρόσεξε! Η θεία!
- ΜΑΡΙΕΤ. – (*Με ύφος ειρωνικό.*) Μπα; Εδώ βρόσκεσθε; (*Υστερ' από σιγή.*) Τι συμβαίνει Παγή;
- ΠΑΓΗΣ – (*Νευριασμένα.*) Τίποτε!
- ΜΑΡΙΕΤ. – Πάμε μέσα. Θα κρυώσης. Εδώ έχει ρεύματα.
- ΠΑΓΗΣ – (*Με θυμό.*) Ουχ, άσε με! (*Στη θύρα παρουσιάζεται η Κατίνα.*)
- ΜΑΡΙΕΤ. – Μπά; Τι τρόπος είν' αυτός; Βλέπω το κλίμα του χωριού σ' αγριεύει.
- ΚΑΤΙΝΑ – Πάρτονε στην πολιτεία, κυρά μου! Πάρτονε! (*Ο Παγής μπαίνει στο σπίτι νευριασμένος.*)
- ΜΑΡΙΕΤ. – Α, έτσι... Ώστε και σύ λοιπόν!... Έννοια σου και θα τον πάρω. (*Στην θύρα της αυλής έχει εμφανισθεί ο καπετάνιος ζωηρός και ανυπόμονος. Καθώς μπαίνει φουριόζος δε βλέπει μπροστά του παρά τη Φρόσω.*)
- ΝΙΚΟΛ. – (*Από μακριά, προς τη Φρόσω.*) Λοιπόν; Λοιπόν; (*Καθώς αντιλαμβάνεται και τους άλλους.*) Ωχ! Πολλοί μαζευτήκαμε!... Τι γίνεται τώρα; (*Με απόφαση.*) Δε βαριέσαι. Το γοργός και χάριν έχει! (*Ξεμοναχιάζοντας τη Φρόσω.*) Λοιπόν κοπέλλα μου, λέγε: τι αποφάσεις; Δέχεσαι;

ΦΡΟΣΩ – *(Υστερα από μικρή αγωνιώδη σιγή, ψιθυρίζει.)* Δέχομαι...

ΝΙΚΟΛ. – Μπράβο! Να ζήσουμε! Σου πάει για καπετάνισσα! *(Ξεσπάει σε φωνές.)* Ζήτω! Σιόρα Μαριέττα! Κυρά Κώσταινα! Γερασιμάκη! Βασιλάκη! Σιορ Παγή. Σιόρα Αγγελική! Ελάτε δω, μαζωχτήτε ούλοι. *(Η Κατίνα, που μπαίνει στο νόημα, αρχίζει να σταυροκοπιέται με αγαλλίαση. Μπαίνουν ο Γερασιμάκης, η Αγγελική, ο Βασιλάκης και τελευταίος ο Παγής.)*

ΓΕΡΑΣ. – Τι τρέχει; Τι συμβαίνει;

ΝΙΚΟΛ. – Ζήτω ο συγγραφέας τση ευτυχίας! Ζήτω η ευτυχία!

ΒΑΣΙΛ. – Πού στο διάολο είν' ευκείν' η ευτυχία!

ΝΙΚΟΛ. – Πού είναι. Πού είναι; Άκου λόγια! Βρε το στραβούλιακα!

ΓΕΡΑΣ. – Η ευτυχία έχει φάτσες παράξενες...

ΦΡΟΣΩ – Δύσκολα πιάνεται και εύκολα φεύγει...

ΝΙΚΟΛ. – Πρέπει νάμαστε σβέρτοι να την αρπάζουμε...

ΓΕΡΑΣ. – Στέκει κοντά μας κι' όμως δεν την βλέπουμε...

ΝΙΚΟΛ. – Μονάχα όταν είμαστε στραβοί!

ΓΕΡΑΣ. – Της αρέσει να την κυνηγούμε...

ΝΙΚΟΛ. – Γιατί όχι; Τσ' αξίζει!

ΓΕΡΑΣ. – Μας ξεφεύγει, διπλομανταλώνεται! Πρέπει να βρούμε το κατάλληλο κλειδί που θα μας ανοίξει τη θύρα της!

ΒΑΣΙΛ. – *(Σαρκαστικά.)* Λόξες! Θα χαλάση ο κόσμος!

ΓΕΡΑΣ. – *(Δυνατά)* Η ευτυχία είναι...

ΝΙΚΟΛ. – *(Τον διακόπτει με φωνή βροντερή.)* Η ευτυχία είναι γύρω μας! Η ευτυχία είναι μπροστά μας! Η ευτυχία είναι... *(Δείχνει τη Φρόσω.)* Ιδού η ευτυχία! Την άρπαξα! *(Πιάνει θριαμβεντικά το χέρι της Φρόσως και το σηκώνει ψηλά.)* Κυρίες και κύριοι, σας παρουσιάζω την υποψήφια καπετάνισσα!

ΟΛΟΙ – *(Με κατάπληξη.)*: Πώς; ! Τι;!...

ΚΑΤΙΝΑ – *(Ενώ τους αγκαλιάζει.)* Άγιε Γεράσιμ μου, μεγάλ' η χάρη σου! Να ζήσετε και να κατοχρονίσετε!

ΒΑΣΙΛ. – Μωρέ τύχη! Ούλα τα ζουρλοθήλυκα τυχερά είναι. Θα χαλάση ο κόσμος!

ΑΓΓΕΛ. – Είδες πώς τα κατάφερα, καπετάνιε;

ΝΙΚΟΛ. – Εμένα λες; Εγώ τα κατάφερα! Είμαι σβέρτος! Είμαι γρήγορος! *(Πιάνει τον Παγή από το χέρι και τον σέρνει στη μέση της σκηνής.)*: Να μου ζήσεις, κουμπάρε, θα μας στεφανώσης. Να ζήσουμε! *(Από την αυλόθυρα εισορμά μπριόζος ο Τρελλο-Γάννης και σαλτάρει στη μέση της σκηνής φωνάζοντας!)*

ΓΙΑΝ. – Πανταχού παρών και τα πάντα πληρών! Είμαι... Είμαι το παν!

ΝΙΚΟΛ. – *(Ενώ αγκαλιάζει τη Φρόσω, καγχάζει μ' ενθουσιασμό.)* Δεν είσαι του λόγου σου το παν! Σε γελάσανε! Σήμερα εγώ είμαι το παν! Εγώ είμαι το παν!...

ΑΥΛΑΙΑ

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Σκηνικό: Το ίδιο ή κάποια αλλαγή στην διακόσμηση.

Η Φρόσω κάθεται στην αυλή, κρατεί ένα ύφασμα ράβει δύο τρεις βελονιές και σταματάει. Κνττάει πέρα σαν αφηρημένα.

ΚΑΤΙΝΑ – *(Ερχεται από το σπίτι, στέκει, κνττάει την Φρόσω, στενάζει.)* Κούνησε τα χεράκια σου. Πότε θα φτιάσεις ευκαιρά τα ευλογημένα τα προικιά; Τόσο καιρό σε έστειλα στο Αργοστόλι, αλλά εσύ τίποτα!

ΦΡΟΣΩ – *(Μ' έξαψη.)* Ου... δεν έχω όρεξη για προικιά. *(Πετάει πέρα το ύφασμα. Βηματίζει νευρικά.)*

ΚΑΤΙΝΑ – *(Με πόνο.)* Τι να γένω; Τι να κάμω; *(Από μακρυνά ακούονται παιδιά που τραγουδούν τα κάλαντα «Άη Βασίλης έρχεται από την Καισαρεία» κ.λ.π. Η Κατίνα ακροάζεται.)* Άκου από τώρα αρχίσανε...

ΦΡΟΣΩ – *(Σα να μιλή με τον εαντό της.)* Τι λιακάδα. Ωραία Πρωτοχρονιά θάχουμε αύριο...

ΚΑΤΙΝΑ – Εψές όμως παλιόκαιρος. Αέρας. Γιόμισε την αυλή χώματα... Για δεσ... *(Δείχνει. Η Φρόσω προχωρεί παίρνει μια σκούπα παληά και σκονπίζει.)*

ΒΑΣΙΛ. – *(Παρουσιάζεται στη πόρτα. Βγάζει τα γυαλιά του και παρατηρεί τη Φρόσω. Παίρνει έκφρασι άγρια και προχωρεί μ' ορμή κατά πάνω της φωνάζοντας.)* Ε, τι κάνεις, τι κάνεις;

ΦΡΟΣΩ – *(Μ' απορία.)* Τι κάνω;

ΒΑΣΙΛ. – Την άλλη σκούπα, την παληά. Τέτοια χώματα.

ΦΡΟΣΩ – Την παληά πήρα. *(Τη δείχνει.)*

ΒΑΣΙΛ. – Την άλλη την πιο παληά;

ΦΡΟΣΩ – Καλά την πιο παληά πάω να τη φέρω. *(Φεύγει μορφάζοντας.)*

ΒΑΣΙΛ. – Σπάταλες, τίποτα δε θα μείνη...

ΑΓΓΕΛ. – *(Ερχεται από την αυλόθυρα.)* Καλή μέρα σας...

ΒΑΣΙΛ. – Καλή μέρα. *(Βγάζει τα γυαλιά του και την παρατηρεί καχύποπτα.)*

ΚΑΤΙΝΑ – Καλώς την ξαδέρφη. Κάτσε...

ΑΓΓΕΛ. – *(Κάθεται.)* Τι γίνεται η Φρόσω;

ΒΑΣΙΛ. – Πώς, πώς;...

ΦΡΟΣΩ – *(Παρουσιάζεται στην θύρα του σπιτιού. Κρατεί επιδεικτικά ψηλά στο χέρι της ένα κοτσάνι από σκούπα που έχει μόνο στο ένα πλάι μια μικρή φούντα. Προχωρεί στο μέσο της σκηνής και την δείχνει.)* Έχουμε κι άλλη πιο παληά.

ΒΑΣΙΛ. – Α, στο διάβολο. *(Καθώς φεύγει στο σπίτι συγχυσμένος μουρμουρίζει.)* Γιαλέπαρ τον που σε γεννόσπερνε. *(Φεύγει.)*

ΚΑΤΙΝΑ – *(Με λύπη.)* Τι τραβάμε. Ο Θεός να φωτίση τον αφέντη μας, τον καπετάνιο νάρτη γρήγορα...

ΦΡΟΣΩ – *(Με αγανάκτηση.)* Ο Θεός να τον φωτίση να μη ξαναγυρίση...

ΚΑΤΙΝΑ – Ανάθεμα στο στόμα σου... Μετατοπίσου από τον τόπο σου.

ΑΓΓΕΛ. – Μα γιατί Φρόσω μου;

ΦΡΟΣΩ – *(Μ' έξαψη.)* Δε... δε μ'αρέσει... Δε... δε μπορώ... Δε...δε θέλω...

ΑΓΓΕΛ. – Μα τι διάολο έπαθες; Τι θέλεις επί τέλους;

ΦΡΟΣΩ – (Στέκει λίγο συλλογισμένη.) Ήθελα... ήθελα... (Μ' άχτι και αργά.) Ήθελα ν' άρπαζα τη γη στη φούχτα μου να την κόψω, να την στίψω στη λεμονιέρα ως να ξεράση όλα τ' άχτια του ανθρώπου. Και πάλι να την ζύμωνα πιο άνετη, πιο ευρύχωρη... νάχω κι εγώ τη θέσι μου...

ΓΙΑΝ. – (Παρουσιάζεται με την κιθάρα κρεμασμένη στην πλάτη του. Με ύφος προστακτικόν.) Εμπρός μαρς η ανατροπή του κόσμου! Μεταβολή στο σύμπαν!

ΦΡΟΣΩ – Μπράβο Γιαννάκη μου. Εμπρός ανατροπή στο σύμπαν. Αυτό θέλω κι εγώ.

ΓΙΑΝ. – Κι εγώ! Τα μεγάλα πνεύματα συναντώνται...

ΚΑΤΙΝΑ – Ευρήκε ο Φίλιππας τον Ναθαναήλ...

ΓΙΑΝ. – (Γυρίζει στο στήθος του την κιθάρα του, στέκει εμπρός στην Φρόσω με περιπάθεια και της σιγοτραγουδάει ακκομπανιάροντας.)

*Για σένα θε να σβύσω και τον ήλιο
για να φωτίζης μόνη την Υφήλιο*

(Πετάει από πίσω την κιθάρα του και φεύγει απότομα.)

Αντίο. Πορεύομαι προς τους ουρανούς.

ΦΡΟΣΩ – (Τρέχει από πίσω του.) Γιάννη. Παντοδύναμε. Πάνσοφε. (Τον αρπάζει από το χέρι.) Έλα, έλα, πάμε να πιης το γάλα σου. (Βγαίνουν.)

ΑΓΓΕΛ. – Παράξενο μα καλότατο θηλυκό, ζωή νάχει.

ΚΑΤΙΝΑ – Ίδιος ο άχαρος ο πατέρας της.

ΑΓΓΕΛ. – Τον αγαπά πολύ το ζουρλό, αί;

ΚΑΤΙΝΑ – Περισσότερο κι από τσου δικούς του. Γι' αυτό και μας έχουνε εδωπά, τι θαρρείς. Αλλοιώς ο σιορ Βασιλάκης...

ΑΓΓΕΛ. – (Χαμηλόφωνα.) Μα δε μου λές, τι τσούπιασε πάλι τσου ντε-λα Φρεπέους και σου κουβαληθήκανε χεμιωνιάτικα στο χωριό;

ΚΑΤΙΝΑ – (Κι' αυτή χαμηλόφωνα.) Πες μου και μένα, μάτια μου. Τη μια μέρα ήρτε ο Παγής και την άλλη αριβάρισε η Μαριέττα με το Γερασιμάκη.

ΑΓΓΕΛ. – Αμ' ο Παγής πάλι, τι ήρτε να κάνη;

ΚΑΤΙΝΑ – Ήρτε, λέει να κυνηγήση.

ΑΓΓΕΛ. – Να κυνηγήση τι; (Μπαίνει η Φρόσω κρατώντας βιβλίο στα χέρια.)

ΦΡΟΣΩ – Ο σιορ Βασιλάκης κ' η σιορ Μαριέττα έχουνε μυστικό συμβούλιο! Ο σιορ Βασιλάκης φωνάζει: «Κάλλιο θα βάλω φωτιά να τα κάψω παρά να τση τα δώσω ευκείνης τση τσουρδέλας».

ΚΑΤΙΝΑ – (Στανροκοπιέται.) Άγιε Γεράσιμε μου! Για ποια τσουρδέλα λέει;

ΦΡΟΣΩ – (Αιωγματικά.) Χμ! Εδώ είν' ο κόμπος! Εσύ ποια λέει να 'ναι;

ΚΑΤΙΝΑ – (Φοβισμένη.) Εγώ;... Εγώ...εγώ πάω να ιδώ το φαΐ... (Βγαίνει βιαστική.)

ΦΡΟΣΩ – Λοιπόν θεια, πώς τα βλέπεις; (Ακούγονται τα κάλαντα.) Να και τα κάλαντα... (Μελαγχολεί. Κάθεται κοντά στο τραπέζι.)

ΑΓΓΕΛ. – Γιατί τυραννάς τη μάννα σου; Γιατί τώρα που σε κατέβασε στο Αργοστόλι, δεν εφρόντισες για τα προικιά σου; Τι έκανες εκεί τόσο καιρό.

ΦΡΟΣΩ – (Σηκώνεται και πετά το βιβλίο της στο τραπέζι.) Έκανα παρέα με τους πεθαμένους!

- ΑΓΓΕΛ. – *(Αναπληδώντας.)* Ο Χριστός κι η Παναγιά!
- ΦΡΟΣΩ – Αλήθεια σου λέω. Κάθε μέρα πήγαινα στο νεκροταφείο...
- ΑΓΓΕΛ. – *(Κατάπληκτη.)* Στο νεκροταφείο!...
- ΦΡΟΣΩ – Δε ξέρεις τι όμορφα που είναι θεια να μιλάς με τους πεθαμένους!
Τους λες ό,τι σκέφτεσαι και κείνοι ποτέ τους αντίρρησι...
- ΑΓΓΕΛ. – Μνήσθητι μου, Κύριε!
- ΦΡΟΣΩ – *(Σαν στον εαυτό της.)* Επλησίαζα έτσι τους πιο ωραιότερους νέους. Επήγαινα και στους πιο γέρους, τους πιο σοφούς. Τους αράδιαζα τις απορίες μου... Υπάρχουνε τόσες απορίες που γυρεύουν απόκριση! Οι πεθαμένοι δεν κουράζονται. Μπορείς να τους ρωτάς και να τους ξαναρωτάς λεύτερα, ώσπου να κουραστής εσύ, να γίνη το μυαλό σου κουρκοτύτι.
- ΑΓΓΕΛ. – Κύριε ελέησον!
- ΦΡΟΣΩ – Αμέ τα επιτύμβια! Τι ωραία που είναι να τα διαβάξεις!
- ΑΓΓΕΛ. – Τι ωραία;
- ΦΡΟΣΩ – Όλο ενθάδε κείται, ενθάδε κείται! Ένα απόγευμα έφτιασα και το δικό μου επιτύμβιο.
- ΑΓΓΕΛ. – Ο Χριστός κ' η Παναγιά!...
- ΦΡΟΣΩ – Θέλεις να τ' ακούσης; Νάτο:
«Ενθάδε κείται η φτωχή Φροσύνη
Πού στα πλούτη επνίγη και στην καλωσύνη!...»
- ΑΓΓΕΛ. – *(Σταυροκοπιέται.)* Ω κακό πόπαθα! Κουνήσ' από τη θέση σου...
- ΦΡΟΣΩ – Τι; Δε σ' αρέσει; Ο τάφος μου θάχη και μια μαρμαρίνη πλάκα!
- ΑΓΓΕΛ. – Άκου πάλι!...
- ΦΡΟΣΩ – Τι λέω; Μονάχα μια; Θάχη τουλάχιστον δώδεκα μαρμαρίνες πλάκες!!
- ΑΓΓΕΛ. – Δώδεκα!...
- ΦΡΟΣΩ – Αλλά;... Με τη ντουζίνα κι αυτές! Εφοπλιστάδες δεν είμαστε; Οικονομία θα κάνουμε;
- ΑΓΓΕΛ. – *(Ενώ σηκώνεται σαστισμένη.)* Ε, δεν είσαι καλά παιδάκι μου! Έχει δικιο η άμοιρη η μάννα σου. Πάω να τηνε βρω.. *(Κινά μα ξαναγυρίζει και μιλά χαμηλόφωνα.)* Αν θέλεις να μ' ακούσης, παντρέψου το γρηγορότερο να ησυχάσης! Μόλις έρτει ο Καπετάνιος, παντρέψου! *(Βγαίνει σταυροκοπούμενη. Στη θύρα του σπιτιού παρουσιάζεται ο Παγής. Η Φρόσω καθώς τον βλέπει, ξαφνιάζεται. Σηκωριέται ωστόσο και παίρνοντας το βιβλίο της το ανοίγει και κάθεται.)*
- ΠΑΓΗΣ – *(Με προσπάθεια ηρεμίας κι αντός.)* Καλημέρα Φρόσω...
- ΦΡΟΣΩ – Καλημέρα Παγή. *(Σιγή!)*
- ΠΑΓΗΣ – Ωραία λιακάδα.
- ΦΡΟΣΩ – Ναι, πολύ ωραία. *(Σιγή.)*
- ΠΑΓΗΣ – Αν δεν ήταν γυμνά τα κλαριά των δένδρων, θάλεγε κανείς πώς μπαίνουμε στην άνοιξη. *(Σιγή.)* Τι διαβάξεις;
- ΦΡΟΣΩ – Τον *Ερωτόκριτο*.
- ΠΑΓΗΣ – Ω!! *(Σιγή.)* Κάποτε τον διαβάζαμε μαζί. Θυμάσαι;
- ΦΡΟΣΩ – *(Χωρίς να σηκώσει κεφάλι.)* Ναι... Κάποτε.

- ΠΑΓΗΣ – (Υστερ' από σιγή.) Πότε έρχεται ο καπετάνιος;
- ΦΡΟΣΩ – Δεν ξέρω ακριβώς, μα τον μυρίζομαι στην ατμόσφαιρα. Θα έλθη γρήγορα (Σιγή.)
- ΠΑΓΗΣ – Σήμερα είναι η πρώτη μέρα που σε βλέπω ύστερ' από τους αρραβώνες σου.
- ΦΡΟΣΩ – Ε, όχι και πρώτη! Με βλέπεις τώρα και μια βδομάδα συνέχεια.
- ΠΑΓΗΣ – Θέλω να πώ, πρώτη φορά που σε βλέπω μόνη.
- ΦΡΟΣΩ – Μόνη; Και γιατί μόνη; Ύστερα γύρω μου έχω πάντα πρόσωπα που μ' αγαπούν! Ο Βασιλάκης, η σιόρα Μαριέττα!
- ΠΑΓΗΣ – Μην το λες γι' αστείο. Η θεία Μαριέττα σ' αγαπά, Φρόσω.
- ΦΡΟΣΩ – (Ειρωνικά.) Το ξέρω, με λατρεύει! Όλοι με λατρεύετε... Αλλά είναι πια μάταιο να μιλάμε για τωρινά και περασμένα.
- ΠΑΓΗΣ – (Θεωμά.) Όχι, δεν είναι μάταιο, Φρόσω! Για 'μένα τουλάχιστον δεν είναι. Σκέψου! Έχουμε πίσω μας μια ολάκερη ζωή ξέχειλη από αισθήματα και αναμνήσεις.
- ΦΡΟΣΩ – (τον διακόπτει ταραγμένη.) Φτάνει! Μην αρχίζεις να μου μιλάς για πράγματα που τα πίστεψα και τ' αγάπησα περισσότερο από 'σένα. Φτάνει!... Μη με βασανίζεις... Δεν είναι καιρός πιά.
- ΠΑΓΗΣ – (Πολύ κοντά της, με πάθος.) Μα είναι δυνατόν; Σ' αρέσει στ' αλήθεια ο καπετάνιος;
- ΦΡΟΣΩ – (Με πείσμα.) Ναι. Μ' αρέσει!
- ΠΑΓΗΣ – (Με πάθος, ενώ σηκώνεται.) Λες ψέμματα! Δε σ' αρέσει! Πουλήθηκες σ' ένα χοντροκομμένο άνθρωπο!
- ΦΡΟΣΩ – (Πειραγμένη.) Είναι τίμιος αγοραστής, ξέρει τι θέλει, ξέρει τι ζητά!
- ΠΑΓΗΣ – (Σαρκαστικά.) Και δεν ενδιαφέρεσαι πόσο θα του κοστίσης.
- ΦΡΟΣΩ – (Σε μετάπτωση.) Γι' αυτό λοιπόν ήθελες να με βρής μόνη; Για να με βρίσης;
- ΠΑΓΗΣ – (Συγκινημένος.) Ω Φρόσω, συγχώρεσε με... Δεν ξέρω τι λέω. Παραφέρομαι μα δεν μπορώ να συνηθίσω στην ιδέα πως όλα ετελείωσαν μεταξύ μας...
- ΦΡΟΣΩ – (Παρασυρμένη.) Ναι... δεν το κρύβω... είναι τόσο δύσκολο...
- ΠΑΓΗΣ – (Με νέο κουράγιο.) Βλέπεις; Ω Φρόσω, άκουσε με! Αύριο σχεδιάζω μια εκδρομή. Έλα μαζί μου. Εκεί θα βρούμε την ευκαιρία να μιλήσουμε ήσυχοι.
- ΦΡΟΣΩ – Όταν κατέβηκα στ' Αργοστόλι εφρόντισα να το μάθης. Όμως, εσύ δεν προσπάθησες ούτε καν να με συναντήσεις.
- ΠΑΓΗΣ – (Αμήχανα.) Ω... ναι... το ξέρω... Αλλά, πίστεψε με, είχα λόγους που δεν μπορούσα... που δεν έπρεπε να σε συναντήσω.
- ΦΡΟΣΩ – (Μελαγχολικά.) Πάντα ίδιος... Πάντα γιομάτος μυστήριο...
- ΠΑΓΗΣ – Όχι Φρόσω. Έλα αύριο μαζί μου. Θα στα πω, θα στα εξηγήσω όλα. Ω, αν ήξερες πόση ανακούφιση πόση ευτυχία νοιώθω κοντά σου. Μια ευτυχία παράξενη.
- ΦΡΟΣΩ – (Συλλογισμένη.) Αλήθεια! Μια ευτυχία παράξενη και καταθλιπτική

σαν τον θάνατο και μια δυστυχία βαρειά και ανεξιχνίαστη σαν τη ζωή. (Αποφασιστικά.) Ας είναι! Θα 'ρθω στην εκδρομή σου.

ΠΑΓΗΣ – (Της παίρνει τα χέρια.) Ω, σ' ευχαριστώ Φρόσω...

ΦΡΟΣΩ – Θα 'ρθω, κι ό,τι βρέξει ας κατεβάση!...

ΠΑΓΗΣ – (Ενθουσιασμένος.) Ε, λοιπόν, ήμουν βέβαιος πώς θα σε κατάφερα!

ΦΡΟΣΩ – (Παιγνιδιάρικα.) Πονηρέ! (Χαμογελούν ευτυχισμένα. Πιάνονται από τα χέρια.)

ΘΕΑΝΩ – (Ερχεται αργά από το βάθος! Είναι τύπος λαϊκός, ντυμένη χτυπητά και κάπως πρόστυχα. Βαστάει τσάντα και είναι όλο τσακίσματα στην κίνησι και στη φωνή. Καθώς βλέπει τους δύο νέους χαμογελάει πονηρά, ειρωνικά. Ύστερα από μικρή σιγή.) Καλή μέρα Παγή!

ΠΑΓΗΣ – (Μ' απορία.) Εσύ εδώ;

ΘΕΑΝΩ – Εγώ χρυσό μου! Πατί;

ΠΑΓΗΣ – Μα Θεανώ πώς... πώς ήλθες εδώ;

ΘΕΑΝΩ – (Γελάει.) Με το αυτοκίνητο μάτια μου, δεν εκουράστηκα... Μόνο που έγινα χάλια με τον αγέρα. (Κάθεται σ' ένα κάθισμα και ανοίγει την τσάντα της να φρεσκαριστή.) Με συμπαθάτε, να ρίξω λίγη πούρβερη. (Καθώς φτιάχνεται και ενώ οι δύο νέοι στέκουν σαν αποσβολωμένοι.) Ωραία υποδοχή μου κάνεις ύστερα από ένα μήνα που έχω να σε δω! Αντί να με συστήσης στην δεσποινίδα. (Κατεβάζει το καθρεπτάκι της.) Ναι, στην δεσποινίδα εδώ την Φρόσω. (Την κνττάει μορφάζοντας.)

ΦΡΟΣΩ – Σε μένα μιλάτε; ...Πού με ξέρετε εμένα;

ΘΕΑΝΩ – Α, όλα κι όλα! Ο Παγής δεν είναι φλύαρος! Ποτέ το χρυσό μου, δεν μου είπε λέξη για σένα... Μόνο που ο κόσμος λείει...

ΠΑΓΗΣ – (Την διακόπτει.) Μα επί τέλους Θεανώ! (Στην Φρόσω σαστισμένος.) Δεν σου έχω μιλήσει Φρόσω...μα θα σου εξηγήσω...

ΦΡΟΣΩ – (Περήφανα.) Δεν είναι ανάγκη Παγή. Δεν έχω να κάνω τίποτα με την δεσποινίδα!

ΘΕΑΝΩ – (Ξεσπάει σε γέλιο.) Ε, όχι δα να με λες και δεσποινίδα! Είπαμε να με κογιονάρετε αλλά όχι και μπροστά μου. (Αναστενάζει θεατρικά.) Αχ!...κι αν δεν είμαι δεσποινίδα, τι φταίω εγώ κοπέλλα μου; Είχαμε και μεις την τιμή μας κάποτε... Και ούλα τα Φραγκάτα καμαρώνανε το σόι μας! Όμως τι να σου κάμουνε και τα ορφανά δεσποινίς Φρόσω μου; Δε λέω...από τον αδελφό μου τον Αλέκο δεν έχω παράπονο. Έχει ξεσπαθώσει! Για την τιμή μου! Θα κάμη και φονικό!

ΠΑΓΗΣ – (Με απόγνωση.) Πάψε πιά... Πάψε!...

ΘΕΑΝΩ – Καλά παύω εγώ ο αδελφός μου όμως, ο Αλέκος, δεν παύει, θα σκοτώση λείει και σένα και ευκείνη την προκομένη που μπήκε στον δρόμο μας (Δείχνει την Φρόσω με θνμό. Στην θύρα έχει παρουσιασθή η Μαριέττα με τον Βασιλάκη.)

ΠΑΓΗΣ – Σου απαγορεύω να ανακατεύης τη Φρόσω!...

ΘΕΑΝΩ – (Με έξαψη.) Α! Ενδιαφέρεσαι! Αι; (Στην Φρόσω.) Ωστε εσύ είσαι η αφορμή! Είναι ντροπή να θέλεις να μας χωρίσης. Δεν είναι τίμιο! Δεν είναι σωστό! Έχω παιδί μαζί του.

ΠΑΓΗΣ – (Εξαλλος.) Είναι δικό της παιδί.

ΘΕΑΝΩ – Και δικό σου!

ΠΑΓΗΣ – Ψέμματα!... (Εδώ η Μαριέττα που συγκρατούσε ως τώρα τον Βασιλάκη στην θύρα, προχωρεί και επεμβαίνει ανστηρά με τα φασαμέν στο χέρι.)

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Παρακαλώ, τι φωνές είναι αυτές; Τι τρέχει;

ΒΑΣΙΛ. – (Στην Θεανώ με αγανάκτηση.) Καλώς εκόπιασες! Μόνο εσύ μας έλειπες!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Ενώ συγκρατεί τον Βασιλάκη, γυρίζει με ευγένεια στην Θεανώ.) Καλημέρα Θεανώ. Πώς κι ήταν αυτό;

ΦΡΟΣΩ – (Ταραγμένη.) Εμένα θα μου επιτρέψετε... (Βγαίνει ορμητικά.)

ΠΑΓΗΣ – (Απλώνοντας τα χέρια.) Φρόσω!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Ενώ τον συγκρατεί να μη τρέξει πίσω της.) Ντροπή παιδί μου! Ντροπή. (Στην Θεανώ γλυκομίλητα.) Λοιπόν Θεανώ πως ήτανε και μας θυμήθηκες;

ΘΕΑΝΩ – Και μήπως έχω άλλους να θυμηθώ έξω από σας σίορα Μαριέττα μου! Να ήλθα εδώ δα για να δώ τον Παγή μου! Μα κάλιο νάχανα το φως μου παρά ευκείο που αντίκρισα! (Στενάζει και χτυπιέται.) Αχ... Ασαχ τση δόλιας και τση κακομοίρας τι μου μελλότανε!. Ασαχ η άτυχη... και ξεπαρθενεμένη κακό πόπαθα! Και τι θα γυρίσω να πω στον αδερφό μου τον Αλέκο; Ποιος βαστάει την προσβλημένη του υπόληψη που διψάει για αίμα;

ΒΑΣΙΛ. – (Που είχε τσιτώσει το αντί του.) Πώς; Πώς; Ήθελες τα και παθέστα! Ν' αφίσεις ήσυχο το παιδί!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Ντροπή Βασιλάκη! Ένας Ντέλλα-Φρέπας δεν μιλάει ποτέ έτσι!

ΒΑΣΙΛ. – Ναίσκε, αυτά μας φάγανε! Θα χαλάσει ο κόσμος!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Στην Θεανώ.) Μα τι είδες παιδί μου και ταράχτηκες τόσο;

ΘΕΑΝΩ – Είδα ευκείο που άκουα και δεν είστε! Είδα τον Παγή μου να ζαχαρώνη με το κορίτσι που έχετε εδώ, την προκομμένη που επήρε τα βρεμένα της και έφυγε...

ΒΑΣΙΛ. – Ένοια σου! Καλή είναι και ευκείνη!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Σιωπή Βασιλάκη! (Στην Θεανώ.) Λες για την Φρόσω;

ΘΕΑΝΩ – Ναι, για ευκείνη, σίορα Μαριέττα μου.

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Ανστηρά.) Η Φρόσω είναι τίμιο και ηθικό κορίτσι! Την ξέρουμε χρόνια! Η Φρόσω είναι αρραβωνιασμένη τώρα! Μόλις έρθει ο καπετάν Νικόλας θα την στεφανωθεί!... Να είσαι βέβαιη.

ΘΕΑΝΩ – Αφού το λες εσύ... Μα πάλι γιατί να με παρατήση έτσι ο Παγής μου; Μήνες τώρα να φανή...κι αν δεν είχα το δικό σας τακτικό που μου στέργετε ο Θεός ξέρει τι θα γινόμεν εγώ και εκείνο το άμοιρο!...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Τον Παγή να μην τον παρεξηγής. Αρρώστησε, έχασε χρόνια... Ακόμα δεν πήρε το δίπλωμα του... Ταξιδεύει τώρα στην Αθήνα, έχει τις μελέτες του.

ΠΑΓΗΣ – (Που δυσανασχετεί.) Μα για το Θεό θεία!...

ΘΕΑΝΩ – Νάτονε! Τόνε βλέπεις! (Στον Παγή.) Βέβαια! Τώρα δε σ' αρέσω! Τώρα δε με θέλεις! Όμως τι φταίω εγώ σίορα Μαριέττα μου; Λάθος έκανες,

λάθος πληρώνεις! Πρέπει να το πάρετε απόφαση! Δεν μπορώ να κρατώ για πολύν καιρό τον αδερφό μου τον Αλέκο!

ΒΑΣΙΛ. – Και εγώ σου λέω πως θέλεις παράδες! Μπουναμάς σου μύρισε! Θα χαλάσει ο κόσμος!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Βασιλάκη! (Στην Θεανώ.) Καλά, καλά, τον ξέρουμε Θεανώ μου τον αδελφό σου... Μα τι θα καταλάβη κι αν κάμη τους σκοτωμούς που φοβερίζει;

ΘΕΑΝΩ – Τι θα καταλάβη; Για μια τιμή και υπόληψη ζει κανείς σ' αυτόν τον κόσμο!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Ενώ βγάζει κάποιο κομπόδεμα μέσα από τον κόρφο της.) Καλά... Καλά. Να του πης από μέρους μου, να κάνη υπομονή... (Ενώ ξεχωρίζει μερικά χαρτονομίσματα και τα βάνει με τρόπο στο χέρι της Θεανώς και της μιλάει χαμηλόφωνα.) Πρόσεξε... να μη μάθη ο Παγής πως σου παρήγγειλα εγώ να έλθεις εδώ. (Δυνατά.) Ο Παγής είναι πολύ νέος, δουλειά δεν έχει, περιουσία δική του δεν έχει. Ας περιμένει λοιπόν...

ΘΕΑΝΩ – (Που έχει κρύψει επιδέξια τα λεφτά που της έδωσαν, γκρινιάζει ακόμα.) Θα του τα πω! Θα προσπαθήσω, σίορα Μαριέττα μου γιατί σου έχω εμπιστοσύνη! Μα πάλι, βλέπεις... αδερφός είναι!

ΒΑΣΙΛ. – (Που δεν ακούει καλά.) Τι σου λέει; Για το παιδί; Ψέμματα σου λέει. Μούλικο είναι! Τα 'μαθα εγώ, τα ξέρω! (Στην Θεανώ.) Άμε στο καλό. Παράδες δεν ήθελες; Επήρες! Δεν έχει άλλους. Άμε στο καλό! Παράδες ήθελες...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Βασιλάκη!

ΘΕΑΝΩ – (Ενώ ετοιμάζεται για φευγιά.) Έννοια σου σιορ Βασιλάκη. Έχουμε και μεις περηφάνεια. Τι νομίζεις; Είχαμε και μεις τιμή και υπόληψη. Ο Θεός όμως να φυλάει τις παρθένες από την κακή την ώρα. (Με θεατρυνίστικη συγκίνηση.) Εγώ όμως τον αγαπώ τον Παγή μου! Τον αφήνω στην κρίση του. Αν θέλη το κακό μου.

ΠΑΓΗΣ – (Ξεσπάει.) Για όνομα του Θεού... λυπηθήτε με. Ας τελειώσει πιά αυτή η φοιχτή κωμωδία!

ΘΕΑΝΩ – (Ενώ προχωρεί προς την αυλόθυρα.) Καλά... καλά... Μη μου συγχύζεσαι χρυσό μου. Να, φεύγω... Σίορα Μαριέττα μου. Θα τα πω στον αδερφό μου, ό,τι μπορώ θα κάμω να τον κρατήσω... (Στον Παγή που της γυρίζει τις πλάτες.) Αντίο χρυσό μου... Δεν πειράζει... Ας μη με χαιρετάς. Αδερφός είναι βλέπεις! Αντίο σιορ Βασιλάκη...

ΒΑΣΙΛ. – Άντε στο καλό, άντε στα κομμάτια, σύρε στο διάολο. (Η Θεανώ χάνεται. Ο Βασιλάκης μοντζώνει την αυλόθυρα.) Όρσε βρωμοθήλυκο και χαράμι να σου βγούνε τα λεφτά που μου επήρες.

ΠΑΓΗΣ – (Με συντριβή πέφτει στην αγκαλιά που ανοίγει η Μαριέττα.) Ω, θεια! Πώς μπορείς να είσαι ακόμα καλή με μένα... έναν χαμένο... με... με...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Τρυφερά.) Σόπα αγοράκι μου... Ένα λάθος έκανες και σύ στην ζωή σου σαν νέος. Πρέπει λοιπόν να σε αφήσουμε να χαθής;

ΒΑΣΙΛ. – Βρέ την παλιοτσουρδέλα! Ακούς να κοπιάση εδώ και να μας κυνηγάη! Μα και συ μωρέ άμυαλε που πας και τα ξετρυπώνεις τα κελεπούρια! Ούλο με

κάτι τέτοιες πας και τα μπλέκεις. (Ζηλεύοντας την Μαριέττα που τον χαϊδεύει.) Ναι χαϊδεύε τονε τον προκομένο! (Ενώ τον παίρνει στην αγκαλιά της.) Άστο πια! Θα το φας το παιδί! (Ενώ τον χαϊδεύει εκείνος.) Ένοια σου γίόκα μου. Μη χολοσκάς, αφού αρέσει τση θειας σου να πληρώνη... Αλλά δεν καταλαβαίνω γιατί δεν τση το κόβει μια και καλή το σκοινί. Αυτοί παράδες θέλουνε. Ας τσου τα δώσει λοιπόν μονομιές να την ξεφορτωθούμε...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Ανήσυχη σα να της χαλάνε τα σχέδια.) Τι λες; Τι κάθεται και λες του παιδιού; Γίνονται αυτά τα πράγματα;

ΠΑΓΗΣ – Κι όμως θεία. Αυτή η φοβερή ιστορία, παρατραβάει! Μου φαίνεται και μένα πως θα μπορούσες ίσως να με βοηθήσεις ν' απαλλαγώ τελειωτικά...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Όχι, παιδί μου, όχι. Αυτό για την ώρα είναι επικίνδυνο. Ο αδερφός της είναι φονιάς. Άφισε το χρόνο να τα διορθώσει. Μεθαύριο εσύ, παιδάκι μου, βγαίνεις δικηγόρος. Μην ξεχνάς πώς είσαι από το μεγάλο σόι των Ντε-λα-Φρέπα. Θα διοριστής σε μια μεγάλη θέση. Πολύ μεγάλη θέση! Έγραψα κιόλας! Τι νομίζεις; Τ' αγαπώ εγώ τ' αγοράκι μου! (Τον χαϊδεύει.)

ΒΑΣΙΛ. – (Που ζηλεύει.) Άσ' το πια, θα το φας το παιδί...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Στον Παγή.) Και τότε, Παγή μου, όταν διοριστείς, όταν εγκατασταθείς στην Αθήνα, θα το ιδούνε κι αυτοί και θα καταλάβουν πως αυτό που ζητούν δεν μπορεί να γίνει...

ΠΑΓΗΣ – Κι όμως, θεία Μαριέττα, γιατί να μην μπορώ να λυτρωθώ απ' αυτό το βραχνά, τώρα; Τώρα που νοιώθω τόσο λαχτάρα για τη ζωή; Τώρα που έχω ακόμα καιρό να ζήσω;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Με νέα χάδια) Ω το πουλάκι μου! Τι θα γίνη τώρα που τον πήραν τα χρόνια; Και ποιος σου είπε να χάσης δύο χρόνια στο Πανεπιστήμιο; (Τον τραβάει παιγνιδιάρικα τ' αντιά ενώ ο Βασιλάκης λυσσάει από τη ζήλεια του.) Μπερμπάντη! Ποιος σου έπε να ζαλίζεσαι και να πέφτης απάνω στη φωτιά σαν τσι πεταλούδες;...

ΠΑΓΗΣ – Μη μου το θυμίζεις, θεία!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Και τι τη θέλεις τώρα πάλι τη λευτεριά! Έλα παιδάκι μου, κύτταξε να μη μοιάσης και συ του πατέρα σου. Καλός άνθρωπος, μα γιατρός εξεκίνησε και φιλόσοφος εκατόντησε. Όμως εγώ δε θα τ' αφίσω το παιδάκι μου να πάθη τα ίδια.

ΠΑΓΗΣ – (Τρυφερά.) Ω θεία!...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Φτάνει να 'μου 'χεις εμπιστοσύνη, απόλυτη εμπιστοσύνη... Μου έχεις;

ΠΑΓΗΣ – Μα το ρωτάς θεία; Είσαι τόσο καλή για μένα...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Τότε, σήκω να κάνης έναν περίπατο ως τη θάλασσα και μη σε νοιάζει για τίποτε. (Τον αγκαλιάζει.)

ΒΑΣΙΛ. – (Που δε βαστάει τη ζήλεια του, μπαίνει πάλι στη μέση τους.) Θα χαλάση ο κόσμος! Θα το φας το παιδί! (Τον αγκαλιάζει εκείνος.)

ΠΑΓΗΣ – (Με γέλιο.) Αλήθεια! Πολλές αγάπες μου κάνετε και θα με ρεσέψετε!⁴⁶

ΒΑΣΙΛ. – Λες και δεν είσαι! Ούλοι οι μοναχογιόι ρεσεμένοι είναι! Ο Θεός να

⁴⁶ Θα με κατομάθετε.

φυλάη από τα μονάκριβα! *(Τινάζει το ρούχο του, τον βλέπει που παίρνει το καπέλο του.)* Πού πας πάλι;

ΠΑΓΗΣ – Περίπατο... *(Ρίχνει μια τελευταία ματιά προς το σπίτι και τα παράθυρα του και βγαίνει γρήγορα.)*

ΒΑΣΙΛ. – *(Τον φωνάζει.)* Να προσέχεις τσι σόλες σου... *(Γυρίζει δραστήρια προς τη Μαριέττα.)* Καλά θα κάνης να μην τόνε χαϊδεύεις! Είδες τα χάλια του. Πού στο διάολο πάει και τσι βρίσκει! Ούλες τσι σκάρτες! Ούλες τσι ξεβράκωτες! Ίδιος ο χαραμοφάης ο πατέρας του. Όρσε! Κάτω χαλνά ο κόσμος κ' ευκείνος απάνω κι γυρεύει το κλειδί της ευτυχίας! *(Χαμηλόφωνα.)* Δε μου λες πόσα θα στείλεις ευκείνης τση σακαφιόρας; Πόσα;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Δύο χιλιάδες.

ΒΑΣΙΛ. – Δύο χιλιάδες! Θα χαλάση ο κόσμος! Πάει τόχασες το μυαλό σου! Κρίμα στα λεφτά! Βρε μπουναμάς που τση 'λαχε! Ποιος διάολος την κούρδισε;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Με ύφος αινιγματικό.)* Δεν την κούρδισε ο διάολος. Εγώ τα κανόνισα.

ΒΑΣΙΛ. – Θα χαλάση ο κόσμος!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Αινιγματικά.)* Έχω το σχέδιο μου.

ΒΑΣΙΛ. – Τι; Ποιο σχέδιο; Πια να χαλάσης την καρδιά του παιδιού; Εγώ λέω να λευτερώσουμε μια για πάντα το παιδί!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Αινιγματικά.)* Εγώ για να μην το λευτερώσουμε αγωνίζομαι!

ΒΑΣΙΛ. – Πώς; Πώς; Πια να μην το λευτερώσουμε;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Δείχνοντας μυστηριωδώς το σπίτι.)* Και την άλλη; Ξεχνάς την άλλη;

ΒΑΣΙΛ. – *(Σαστισμένος, καθώς μπαίνει στο νόημα.)* Την άλλη;; Το οξαποδώ;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Θριαμβευτικά.)* Αμέ; Τι λέγαμε το πρωί. Σ' εκείνη έχει το νου του! Π' αυτήν ήλθε εδώ χειμώνα καιρό και όλο την φέρνει βόλτα.

ΒΑΣΙΛ. – Στόπα και στο ξαναλέω! Κάλιο θα βάλω φωτιά να τα κάψω ή θα τον αποκληρώσω...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Σώπα, σώπα μη σ' ακούσουνε... Μη σε νοιάζει. Εγώ είμαι εδώ και κανονίζω τα πάντα!

ΒΑΣΙΛ. – *(Με θαυμασμό.)* μα τον Άγιο, πολύ μυαλό έχεις! Δεν το περίμενα! Μόνον που δίνεις πολλά λεφτά τσ' αλληνής!... *(Στη θύρα παρουσιάζεται ο Γερασιμάκης έχοντας στο μπράτσο του τη Φρόσω, γλωμή και μελαγχολική. Η Μαριέττα γνέφει στο Βασιλάκη να μη μιλήσει και σηκώνεται.)*

ΒΑΣΙΛ. *(Πον δε βασιτέται.)* Χμ! Κατά φωνή! Να και ο συγγραφεύς τση ευτυχίας! Εμείς εδώ πνιγόμαστε και του λόγου του, αλά μπρατσέτα με την αντιπολίτευση. *(Βγαίνει μουρμουρίζοντας.)* Θα χαλάση ο κόσμος!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Πον καθώς βγαίνει κι αυτή σταματά και χαϊδεύει το μάγουλο της Φρόσως.)* Μην ακούς, μην ακούς. Η Φρόσω είναι έξυπνο και καλό κορίτσι... *(Βγαίνει σαν στέκα.)*

ΓΕΡΑΣ. *(Σαστισμένος.)* Δε μου λες, παιδί μου, τι πάθαν αυτοί;

ΦΡΟΣΩ – Αχ, σιορ Γερασιμάκη! Θα το γράψης! Θα το τυπώσης καμιά φορά αυτό το βιβλίο της ευτυχίας;

ΓΕΡΑΣ. – Και βέβαια θα το γράψω. Αλλά γιατί ρωτάς;

ΦΡΟΣΩ – Αργείς! Αργείς, σιορ Γερασμάκη! Και η ζωή έχει καταντήσει αφόρητη! *(Προσπαθεί να συγκρατήσει τα δάκρυα που της έρχονται.)*

ΓΕΡΑΣ. – Φρόσω! Τι τρέχει παιδί μου;... *(Την ίδια στιγμή από το δρόμο ακούγεται κορνάρισμα αυτοκινήτου και ζωηρές φωνές!)* Έρχεται! Έρχεται! Τα σκαρήκια μας! Τα σκαρήκια μας! *(Στο παράθυρο προβάλλουν τα κεφάλια τους η Κατίνα κ' η Αγγελική.)*

ΚΑΤΙΝΑ – *(Από το παράθυρο.)* Ναίσκε! Εκείνος είναι! Ο γαμπρός μου! Καλώς εκόπιασε!

ΑΓΓΕΛ. – Η ώρα η καλή!

ΚΑΤΙΝΑ – Μωρή Φρόσω τι στέκες; Ο αρραβωνιαστικός σου! Πάμε κάτω. *(Αποσύρονται. Στην αυλόθυρα παρουσιάζεται ένα χωριατόπουλο φορτωμένο.)*

ΧΩΡΙΑΤ. Αφεντικά! Ο καπετάνιος! Ανοίχτε να ξεφορτώσω!

ΝΙΚΟΛ. – *(Πριν φανεί, ακούγεται.)* Χόπ! Σία κι αράξαμε! Κυρά νύφη, κυρά πεθερά εδώ είμαστε! *(Μαζί με τον καπετάνιο παρουσιάζονται και τρέχουν προς την αυλόθυρα η Κατίνα κ' η Αγγελική. Ακολουθούν ο Βασιλάκης και η Μαριέττα. Ο Νικόλας έχει φορτώσει στο κάθε του μπράτσο από μια πελώρια λαμπάδα τυλιγμένη σε χαρτιά. Τον ακολουθεί το χωριατόπουλο φορτωμένο μια πελώρια κόφα ξεχειλισμένη από κοντιά και δέματα. Ο Νικόλας τραγουδάει με μπρίο τα κάλαντα.)* «Άγιος Βασίλης έρχεται από την Καισαρεία»...

ΚΑΤΙΝΑ – Καλώς τον λεβέντη μας!

ΑΓΓΕΛ. – Καλώς μας ώρισες! Σωστός άη-Βασίλης!

ΒΑΣΙΛ. – Γ' είν' εφκειά πάλι; Γ' είν' ετούτα;

ΝΙΚΟΛ. – Χόπ! Εφουντάραμε! *(Παραδίνοντας στην Κατίνα τη μια λαμπάδα και στην Αγγελική την άλλη.)* Καλώς σας βρήκα! Πάρε συ πεθερά, κράτα και συ συμπεθερά! *(Τρίβει τα χέρια ευχαριστημένος και βαδίζει προς την άφωνη Φρόσω.)* Φρόσω μου! Λεβέντρα μου! Κυρά μου! Ατσίδα μου! Χαρά μου! *(Χνιάει και την γεμίζει φιλιά.)*

ΟΛΟΙ – Μπράβο! Με το καλό! Καλώς εκόπιασες!

ΝΙΚΟΛ. – Είδες σουπριζα; Με περίμενες;

ΦΡΟΣΩ – Ήμουνα σίγουρη πως θα φανής!

ΝΙΚΟΛ. – Πώς το κατάλαβες;

ΦΡΟΣΩ – *(Χαμογελώντας.)* Το κατάλαβα!...

ΝΙΚΟΛ. – Βρε τι σου είναι! Ξουράφι το άτμιο! Όλα τα καταλαβαίνει! Έλα πες μου τώρα! Μπας και μου κακοπέρασες. Μπας και σε στεναχώρησε κανένας. Μπας και... Μα όχι, όχι. Μια χαρά είσαι. Φτου να μη βασκαθής! Να και γω μια χαρά είμαι! Φτου μου και μένα.

ΒΑΣΙΛ. – Και τι μας κρατάς;

ΝΙΚΟΛ. – Ούλους σας εθυμήθηκα. Μα ύστερα τα δώρα. Τώρα έχουμ' άλλη δουλειά. Φρόσω μου, αυτό ήτανε το τελευταίο μου ταξίδι. Τελειώσανε τα ψέματά. Από δω και πέρα δε θα βάλω το πόδι μου σε κατάστρωμα παρά με τη γυναικούλα μου μαζί! Τόπα και τόκανα! Έτσ' είμ' εγώ! Σβέρετος! Γρήγορος!

ΟΛΟΙ – Μπράβο! Με την ευχή του Θεού!

ΒΑΣΙΛ. – *(Περιεργαζόμενος τα ψόνια, έφτασε τώρα στις λαμπάδες.)* Τι είναι

εφκειά πάλι, μωρέ Νικόλα; Μπάς και σήκωσες τ' άλμπουρα από τα καράβια σου και τα 'φερες να τα στήσεις εδώ;

ΝΙΚΟΛ. – Μη! Κάτω τα χέρια! Η σουρπρίζα είναι! Έτσι είμαι εγώ! Πεθερά, συμπεθέρα, ζυγώστε δω. Βάλτε μας στη μέση. *(Τις τοποθετεί δεξιά κι αριστερά σ' αυτόν και τη Φρόσω.)* Έτσι μπράβο! Και τώρα, η δεύτερη σουρπρίζα, Φρόσω μου, μάτια μου, ετελειώσανε τα βάσανα μας. Ως το μεσημέρι θα γίνη ο γάμος μας! Να κι οι λαμπάδες! *(Σχίζει το περιτύλιγμα.)*

ΟΛΟΙ – Πώς; Οι λαμπάδες! Θα παντρευτήτε;

ΝΙΚΟΛ. – Αμέ! Έτσι είμ' εγώ! Το γοργός και χάριν έχει! Ούλα τα παράγγελα. Τίποτε δε λείπει. Ως το μεσημέρι θα παντρευτούμε στην εκκλησία του χωριού!

ΦΡΟΣΩ – *(Σαστισμένη.)* Ως το μεσημέρι;... Α, όχι, όχι...

ΝΙΚΟΛ. – Πώς όχι; Δε χωρεί αναβολή. Αύριο πρωτοχρονιά. Χρόνος δίσεχτος. Κάτι τέτοια τα φυλάω εγώ. Αν δεν παντρευτούμε σήμερα πρέπει να περιμένω έναν χρόνο. Γι' αυτό έβαλα φουλ-σπηλ! Για να προλάβω!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Γλυκομίλητα.)* Πολύ σωστά σου λέει. Να παντρευτής παιδί μου. Ο καπετάνιος έχει δίκιο! Το γοργόν *(Τονίζει το -γον)* και χάριν έχει.

ΝΙΚΟΛ. – Το γοργός ή το γοργόν το ίδιο κάνει. Ας είναι! Πού είναι ο κουμπάρος μου ο Παγής;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Θα έλθη θα έλθη. Περίπατο τον έστειλα.

ΝΙΚΟΛ. – Περίπατο τον έστειλες; Τέλος πάντων, κύτταξε να τον φέρης πίσω γιατί χωρίς κουμπάρο γάμος δε γίνεται.

ΧΩΡΙΑΤ. – *(Που έστεκε ως τώρα φορτωμένος την κόφα.)* Αφεντικό, ακόμα θα μ' έχης φορτωμένο;

ΝΙΚΟΛ. – Έχεις δίκιο. Σε ξέχασα! Έλα να σε βοηθήσω...σιγά. Αμόλα... Χοπ! Ακούμπα τα χάμω. Το νου σου, βρε. *(Η κόφα γέρνει, σκορπίσματα.)*

ΧΩΡΙΑΤ. – *(Μαζεύοντας, βλαστημάει.)* Διάολε πάρτον που με γεννόσπερνε! Διαλέπαρτον...

ΝΙΚΟΛ. – Πάψε βρε βλάστημε που να πάρη ο διάολος το στόμα σου! Α στον διάολο... βλάστημος λαός! Δεν υποφέρεται! Όπου κι αν επή οι Κεφαλονίτες! Πανταχού παρόντες και τα πάντα βλαστημιόντες. *(Στον χωριάτη.)* Έλα εδώ βρε. Παρ' εφκειές τσι λαμπάδες και πέταξε τες στην εκκλησία. Ξέρει ο παπά-Διονύσης, ξέρει.

ΦΡΟΣΩ – Μα τι κάνεις Νικόλα;...

ΝΙΚΟΛ. – Α, όλα κι όλα, κυρά Νύφη; Μη μου χαλάς τα γούστα μου και πάρε μου τα ούλα! Στην εκκλησιά τα στέλνω. *(Στον χωρικό.)* Έλα εδώ συ. Κάνε κειο που σουπά. Να και λεφτά. Πάρε μπόλικά. Και κύττα καλά μη βλαστημάς γιατί θα σου πάρη ο διάολος τη γλώσσα και ούλο σου το σόι! Άντε στο καλό *(τον σπρώχνει να φύγη)*. Πάει κι αυτό! Ούλα τα κανόνισα! Τίποτε δεν άφισα! Φτού μου να μη βασκαθώ!

ΚΑΤΙΝΑ – *(Που όλο και στανροκοπιέται.)* Ο Θεός να σ' έχη γερό αφέντη μου.

ΝΙΚΟΛ. – Και τώρα Φροσάκι μου, δεσ τούτες τσι κούτες είναι τα νυφικά σου. Τίποτα δε λείπει. Από την Ευρώπη στ' αγόρασα. Ακριβώτερα δεν εύρηκα. Στην

- τιμή μου! *(Κτυπάει το στήθος του με το χέρι.)* Αλλά εσύ, βλέπω, μου στοργυλοκάθεσαι; Τι έπαθες; Μπας και αρρώστησες;
- ΦΡΟΣΩ – Ω, μα στάσου Νικόλα... Στάσου να συνέρθω λιγάκι...
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Ενώ κάθεται κι αυτή.)* Έχει δίκιο η Φρόσω, καπετάνιο. Άσε το κορίτσι ν' ανασάνη!
- ΝΙΚΟΛ. – Μπράβο! Ας ανασάνει. Είπα γω να μην ανασάνη;
- ΦΡΟΣΩ – Ναι, αλλά γιατί όλο αυτό το ξαφνικό; Γιατί τόσο γρήγορα;
- ΝΙΚΟΛ. – Μα δεν είπαμε; Χρόνος δίσεχτος, πουλάκι μου...
- ΦΡΟΣΩ – Μά...όχι. Δεν μπορώ... Δεν μπορώ να τ' αποφασίσω...
- ΒΑΣΙΛ. – *(Πον είχε τεντώσει τ' αυτί του.)* Να παντρευτής. Καλά σου λέει. Να παντρευτής να ησυχάσουμε.
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Να μην αναβάλεις παιδί μου... Σ' ένα χρόνο δεν ξέρεις τι γίνεται. Σήμερα οι άντρες έχουν αξιώσεις. Εμείς π.χ. όταν θα παντρεύουμε τον Παγή μας, θα ζητήσουμε κορίτσι οικογενείας, με ανατροφή, με προίκια, με μόρφωση εξαιρετική...
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Που θίγεται.)* Α, όσο για τη μόρφωση, έχει η κόρη μου. Ούλο με το βιβλίο βρίσκεται.
- ΝΙΚΟΛ. – Είναι ξουράφι η Φροσουλά μου! Αλήθεια σου λέω. Στην τιμή μου! *(Κτυπάει το χέρι στο στήθος.)* Να, ρώτα την να ιδής αν υπάρχει τίποτες που να μην το ξέρει. Ρώτα τη ντε!
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Ειρωνικά.)* Αλήθεια; Δεσποινίς Φρόσω, ξέρεις μήπως Γερμανικά;
- ΦΡΟΣΩ – *(Προς απελπισίαν του καπετάνιου.)* Όχι.
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Αγγλικά;
- ΦΡΟΣΩ – Όχι.
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Γαλλικά;
- ΦΡΟΣΩ – Όχι.
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Από πιάνο έχεις ιδέαν;
- ΦΡΟΣΩ – Όχι.
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Τότε μάθε παιδί μου, πως στις καλές οικογένειες όλοι είναι γλωσσομαθείς. Ο Παγής μου π.χ. μιλάει με ευχέρεια και τρεις αυτές γλώσσες. Είναι τέλειος Ευρωπαίος! Οι γλώσσες, παιδί μου, αυτές είναι πολύ διαδεδομένες. Και η κοπέλλα που θάπερνε π.χ. τον Παγή μας...
- ΦΡΟΣΩ – *(Τη διακόπτει ξαναμμένη.)* Σιώρα Μαριέττα, μπορώ να σας ρωτήσω και γω κάτι; *(Ο καπετάνιος αναθαρρεύει.)*
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Πολύ ευχαρίστως...
- ΦΡΟΣΩ – Δε μου λέτε! Κινέζικα ξέρετε στην οικογένεια σας;
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Όχι.
- ΝΙΚΟΛ. – Έλα λοιπόν ξουράφι μου, ρίξου τση!
- ΦΡΟΣΩ – Αραβικά, ξέρετε;
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Όχι.
- ΝΙΚΟΛ. – Μπράβο Φρόσω μου!
- ΦΡΟΣΩ – Περσικά; Γιαπωνέζικα;
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Όχι. Αλλά τι σημαίνουν αυτά;

- ΦΡΟΣΩ – Έχετε ιδέα από βιολί, από μπασαβιόλα, από λαγούτο;
- ΝΙΚΟΛ. – *(Ενθουσιασμένος:)* Έμπα τση ξουράφι μου, έμπα τση!
- ΦΡΟΣΩ – Ξέρετε μήπως άρπα; Ζωγραφίζετε; Τραγουδάτε;
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Όχι. Αλλά τι θα πη αυτό;
- ΦΡΟΣΩ – Θα πη πώς όλ' αυτά είναι πάρα πολύ διαδεδομένα και πολύ ωραία.
Τα Κινέζικα τα μιλάνε πάνω από 700 εκατομμύρια άνθρωποι!
- ΝΙΚΟΛ. – Δε σας το 'πα; Ξουράφι τ' άτιμο!
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Στη Φρόσω με κακία.)* Και τι σημαίνει αυτό;
- ΦΡΟΣΩ – Σημαίνει πως είναι τόσα πολλά εκείνα που δεν ξέρουμε ώστε κι αυτά που ξέρουμε καταντούν εντελώς ανάξια λόγου!
- ΝΙΚΟΛ. – Μπράβο! Να μου ζήσεις ξουράφι μου!
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Σηκώνεται.)* Η αμορφωσιά φέρνει την χωριάτικη κουτοπονηριά!
- ΦΡΟΣΩ – *(Σηκώνεται κι αυτή.)* Και η μόρφωση, όπως την μεταχειρίζεστε σεις, όταν δεν ξανοίγει την ψυχή σας, δεν είναι παρά θολούρα του μυαλού!
- ΓΕΡΑΣ. – Πολύ σωστά. Μια τέτοια μόρφωση δε φέρνει ποτέ την ευτυχία. *(Ανοίγει βιαστικά το τεφτέρι του και σημειώνει.)*
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Που από την μανία της μασάει τις λέξεις.)* Τι...τι προστυχιά!
- ΦΡΟΣΩ – Δε σας συνερίζομαι.
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Πώς; !... Ορίστε τρόπος! Δεν μπορώ... Δεν μπορώ να συνεννοηθώ μ' αυτό το περιβάλλον! *(Βγαίνει αγέρωχα. Ο Βασιλάκης ακολουθεί.)*
- ΒΑΣΙΛ. – *(Στη Μαριέττα, καθώς βγαίνουν.)* Τι τση μιλάς; Δεν τα βγάνεις πέρα. Σου το 'πα! Είναι του διαόλου κάλτσα! Θα χαλάση ο κόσμος! *(Χάνεται.)*
- ΚΑΤΙΝΑ – Τα βλέπεις θυγατέρα με ποιους βασανίζομαστε; Άνοιξε τα μάτια!
- ΝΙΚΟΛ. – Μη σας νοιάζει πεθερούλα! Εγώ είμ' εδώ! Θα τσου πάρη ο διάολος τη μάννα και τον πατέρα! Ελάτε! Σηκώστε τσι κούτες μετά νυφικά και πηγαίνετε τα στην κάμαρα τση Φρόσως. Θα πεταχθώ εγώ στου συμπέθερου μου του Στέλιου ν' αλλάξω ρούχα κι θα γυρίσω στο μενούτο. Εμπρός! Το γοργός και χάριν έχει.–
- ΚΑΤΙΝΑ – Νάσαι καλά λεβέντη μου. Έλα, πιάσε ξαδέερφη.
- ΑΓΓΕΛ. – Αμέσως ξαδέερφη. *(Σηκώνουν τα πράγματα και βγαίνουν.)*
- ΝΙΚΟΛ. – Εντάξει! Ούλα τα κανόνισα! Φτου μου να μη βασκαθώ! Και τώρα Φροσάκι μου, στάσου να ιδής. *(Βγάνει από τις τσέπες του μερικά κοντιά με κοσμήματα και της τα δείχνει.)* Να, πάρε διαμάντια, μπριλάντια, μαργαριτάρια, κολλιέδες, καρφίτσες, ρολόγια ούλα δικά σου!
- ΦΡΟΣΩ – Ω, σ' ευχαριστώ! Τι ωραία που είναι! Μα τι θα τα κάνω τόσα πολλά;
- ΝΙΚΟΛ. – Άκου λόγια! Πάρτα και πέταχτα! Εφοπλιστάδες δεν είμαστε; Οικονομία θα κάνουμε; Λοιπόν; Σήμερα ο γάμος μας, αι;
- ΦΡΟΣΩ – Μα Νικόλα, δεν μπορώ να τ' αποφασίσω τόσο γρήγορα.
- ΝΙΚΟΛ. – Βρε μυστήριο! Τι 'σασ' εσεις οι γυναίκες!;
- ΦΡΟΣΩ – Άνθρωποι και τίποτ' άλλο.
- ΓΕΡΑΣ. – Ω, Στάσου να γράψω. *(Σημειώνει.)*
- ΝΙΚΟΛ. – Τι γράφεις πάλι του λόγου σου;
- ΓΕΡΑΣ. – Γράφω πως η γυναίκα είναι το μεγαλύτερο μυστήριο. *(Στη Φρόσω με*

- στοργή.) Δεν ξέρω τι σε κάνει να θέλεις ν' αναβάλης, αλλά νομίζω πως η ευτυχία δε βρίσκεται στην αναβολή. Συχνά εκείνο που μας κάνει ν' αναβάλλουμε αποδεικνύεται πλάνη και τότες ο κόσμος μάς φαίνεται κόλαση.
- ΝΙΚΟΛ. – Καλά τση τα λες. Έλα να σε φιλήσω. *(Τον φιλάει. Στην αυλόθυρα παρουσιάζεται ο Παγής βιαστικός κι ανήσυχος.)* Α, να κι ο Παγής! Βρε καλώς τον κουμπάρο. Έλα να σε φιλήσω και σένα.
- ΠΑΓΗΣ – *(Ενώ φιλιούνται.)* Καλώς ώρισες καπετάνιο...
- ΝΙΚΟΛ. – Ε, λοιπόν, τάμαθες; Τάμαθες;
- ΠΑΓΗΣ – Ναι...κάτι μου 'λεγε ο συμπέθερός σου ο Στέλιος. Σε περιμένει, λέει για να πας να βάλεις...
- ΝΙΚΟΛ. – τα γαμπριάτικα! Σωστά! Έτσ' είμ' εγώ. Σβέρτος! Γρήγορος! Έλα όμως που η νύφη μάς τα δυσκολεύει! Το βρίσκει, λέει πολύ ξαφνικό! Ούλοι την παρακινήσανε ως και ο Γερασιμάκης. Έλα τώρα, μίλησέ της και συ. Εσένα μπορεί να σ' ακούση...
- ΠΑΓΗΣ – *(Σε τρομερή αμηχανία:)* Μα... δε βλέπω γιατί θ' ακούση εμένα...
- ΦΡΟΣΩ – *(Αινιγματικά.)* Πού ξέρεις; Όταν είναι όλοι εναντίον ενός;
- ΝΙΚΟΛ. – *(Πού δεν καταλαβαίνει.)* Όλοι εναντίον ενός! Σωστά σου λέει. Μίλησε της και σύ κουμπάρε.
- ΠΑΓΗΣ – *(Με αγωνία.)* Μα... το...ε...τότε *(Ο Γερασιμάκης σημειώνει κουνώντας μελαγχολικά το κεφάλι.)*
- ΝΙΚΟΛ. – *(Ανυπόμονος.)* Μίλα λοιπόν Χρυσόστομε! Τι διαλεπάρε κουμπάρος είσαι;
- ΠΑΓΗΣ – Μα βέβαια... Δεν μπορεί να γίνη αλλοιώς. Πρέπει να παντρευτής σήμερα Φρόσω...
- ΦΡΟΣΩ – Αφού λοιπόν δεν μπορεί να γίνη αλλοιώς ας παντρευτούμε.
- ΝΙΚΟΛ. – *(Τρελλός από τη χαρά του.)* Μπράβο! Ζήτω! Να σε φιλήσω κουμπάρε! *(Τον φιλάει κι ύστερα φωνάζει.)* Αυτό θα πη κουμπάρος! Σ' ούλα πετυχαίνω! Φτου να μη βασκαθώ! *(Στα παράθυρα έχουν προβάλει όλοι με τις φωνές του.)* Πεθερά! Κυρίες και κύριοι! Ετοιμαστήτε! Παντρευόμαστε! Την καταφέραμε τη νύφη! Ο κουμπάρος!
- ΚΑΤΙΝΑ – Άγιε Γεράσιμε, μεγάλη η χάρη σου!
- ΑΓΓΕΛ. – Η ώρα η καλή!
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Μπράβο Παγή μου!
- ΒΑΣΙΛ. – Νάζια έκανε! Θα χαλάση ο κόσμος!
- ΓΙΑΝΝΗΣ – *(Εξαλλος.)* Ο παράδεισος ανοιχτός!
- ΝΙΚΟΛ. – Εμπρός! Εσείς οι άλλοι ετοιμάσετε τη νύφη. *(Στην Φρόσω με θέρη.)* Φρόσω μου! Λεβέντισσα μου! Τρεις νυφικές φορεσιές σου έφερα, διάλεξε μία και φόρεσε. Τσι άλλες τσι χαρίζουμε! Οικονομία θα κάνουμε; *(Στους άλλους.)* Βρε, πώς τα κατάφερα! *(Καθώς βγαίνει από την αυλόθυρα.)* Βρέ τι σου είμαι! Φτού να μη βασκαθώ! *(Φεύγει.)*
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Καθώς αποσύρεται, ανασαίνει βαθεία.)* Πάει κι αυτό! Καιρός ήτανε! *(Βγαίνει.)*
- ΚΑΤΙΝΑ – Έλα θυγατέρα. Ούλα σου τάχουμ' έτοιμα.

- ΑΓΓΕΛΙΚΗ – Να ιδής και να ζουρλαθής Φρόσω μου!
- ΓΙΑΝΝΗΣ – Πανταχού παρών κι ο Παράδεισος ανοιχτός!
- ΚΑΤΙΝΑ – Έλα παιδί μου. Δε μας παίρν' η ώρα...
- ΦΡΟΣΩ – *(Σαν να συνέρχεται από λήθαργο.)* Έρχομαι μητέρα. *(Βγαίνει ορμητικά.)*
(Όλοι αποσύρονται από τα παράθυρα εκτός από τον Τρελλο-Γιάννη που περιμένει σ' όλη την παρακάτω σκηνή στο παράθυρο χειρονομώντας και μουρμουρίζοντας σαν τρελλός που είναι.)
- ΒΑΣΙΛ. – *(Ερχεται από το σπίτι, κνιτάει ανήσυχια, γύρω του ως που αντικρύζει στο παράθυρο τον Γιάννη. Του φωνάζει.)* Ε, πατριώτη. Τι φτιάνεις αυτού;
- ΓΙΑΝΝΗΣ – Διατάζω τον ήλιο ν' ανατείλη εκ δυσμών.
- ΒΑΣΙΛ. – Να πας να ντυθής, παντρεύεται η φιλενάδα σου.
- ΓΙΑΝΝΗΣ – Πώς; Πώς...;
- ΒΑΣΙΛ. – *(Δυνατά.)* Φεύγει η Φρόσω... Την παίρνει ο καπετάνιος.
- ΓΙΑΝΝΗΣ – *(Εξαλλος.)* Πώς; *(Δίνει ένα πήδημα από το παράθυρο και βρίσκεται μπροστά στο Βασιλάκη.)* Τι είπες; Φεύγει, φεύγει; Θ' ανατρέψω τον κόσμο.
- ΒΑΣΙΛ. – *(Τον χτυπάει στην πλάτη στοργικά.)* Ησύχασε, έτσι πρέπει να γίνη.
- ΓΙΑΝΝΗΣ – *(Εξαλλος, άγρια.)* Όχι, όχι.
- ΓΕΡΑΣ. – *(Στενάζει.)* Αχ!...πού είσαι κλειδί της ευτυχίας;
- ΓΙΑΝΝΗΣ – *(Εξαλλος.)* Θ' ανατρέψω τον κόσμο. *(Την ώρα εκείνη ακούγεται από μακριά μελαγχολικό τραγούδι.)*
- ΓΕΡΑΣ. – *(Συλλογισμένος.)* Φιλόμουσος λαός οι Κεφαλλονίτες. Φιλόμουσος. *(Μικρή παύση.)*
- ΒΑΣΙΛ. – *(Στο Γιάννη.)* Άκου. Η παρέα σου...
- ΓΙΑΝΝΗΣ – *(Παίρνει έκφραση αγαλλιάσεως, ακροάζεται, προχωρεί, παίρνει την κιθάρα του από μια γωνιά που βρίσκεται σιγοτραγουδάει κι αυτός το τραγούδι που ακούγεται. Προχωρεί και κάθεται αγκαλιά με την κιθάρα του, την κρατεί στοργικά και την θωπεύει.)*
- ΠΑΓΗΣ – *(Καθώς στέκει περίλυπος κάνει μια κίνηση απελπισίας και τον ξεφεύγει ένα επιφώνημα δυνατού πόνου.)* Αχ!...
- ΓΕΡΑΣ. – *(Τον πλησιάζει και τον χαϊδεύει το κεφάλι.)* Υπομονή παιδί μου. Έτσι έπρεπε να γίνη. Θα σου περάση.
- ΠΑΓΗΣ – *(Εκπληκτος.)* Ω, πατέρα. Ξέρεις λοιπόν;
- ΓΕΡΑΣ. – Όλα τα ξέρω, όλα τα παρακολουθώ εγώ κι ας μη μιλώ. Ησύχασε, θα σου περάση... Θα την ξεχάσης...
- ΠΑΓΗΣ – *(Με πάθος.)* Ποτέ! Σκέψου πατέρα: Θα παντρευτή και εγώ, εγώ που την αγαπώ, που την λατρεύω; Είμαι υποχρεωμένος να της λέω να παντρευτή! Είναι... Είναι...
- ΓΕΡΑΣ. – *(Συλλογισμένος.)* Αλήθεια, παράξενο! Είναι από τις πιο σπάνιες περιπτώσεις δυστυχίας. Πώς τα κατάφερες έτσι παιδί μου;
- ΠΑΓΗΣ – Μήπως ξέρω πατέρα; Μέσα μου είναι όλα τόσο μερδεμένα, τόσο μπλεγμένα. Δε βρίσκω άκρη!...

ΓΕΡΑΣ. – Ω, ναι!... το βλέπω. Ησύχασε όμως...*(Με λύπη.)* Όπως και εγώ, έτσι και συ δεν κυβερνάς καλά τον εαυτό σου!

ΠΑΓΗΣ – *(Με πόνο.)* Δεν τον κυβερνάω.

ΓΕΡΑΣ. – *(Έντονα.)* Δεν πρέπει να σε τυλίξει η απελπισία! *(με λύπη.)* Δεν πρέπει να σταθής σαν εμένα και να σε φωνάζουνε, χαραμοφάη, άσωτο! Κι όμως δεν ήμουνα άσωτος...αλλά εύρισκα ηδονή να βυθίζομαι στους στοχασμούς μου!...τόσο ώστε να βρίσκω όλα τα συμφέροντα ανάξια, μάταια. Αλλά δεν με καταλαβαίνουν. Άχ! Άχ!

ΠΑΓΗΣ – Η ζωή είναι γεμάτη... Άχ, για όλους! Όλο Άχ!

ΓΕΡΑΣ. – Εσύ Παγή μου για να γλυτώσης τα πολλά Άχ, προχώρα στην επιστήμη το δρόμο.

ΠΑΓΗΣ – *(Μ' έξαψη και πόνο.)* Κλείσανε για μένα όλοι οι δρόμοι! Όλες οι πόρτες.

ΓΕΡΑΣ. – Η ζωή έχει πολλές πόρτες. Και θα χαρής, και θα ζήσης.

ΠΑΓΗΣ – Δεν βρίσκω πια τίποτα ενδιαφέρον. Με τύλιξε η απαγοίτευση.

ΓΕΡΑΣ. – Η απαγοίτευση είναι το σάβανο της ψυχής και του μυαλού! Διώξε την και προχώρει... Μη σταθής σαν εμένα που με το σημειωματάριο στο χέρι παιδεύομαι μέσα σε έμμονες ιδέες αναζητώντας το τι μας φταίει και πώς θα εύρη διέξοδο η ανθρωπότητα!

ΠΑΓΗΣ – *(Με έξαψη.)* Δεν υπάρχει διέξοδος!

ΓΕΡΑΣ. – Υπάρχει μέσα στην δράσι όταν την αναπτύξουμε νέοι. Έτσι μόνο μπορούμε να ξεφύγουμε από την απελπισία! Αυτό θέλω από σένα! Εσύ είσαι η χαρά και η ελπίδα της ζωής μου.

ΠΑΓΗΣ – Τι καλός που είσαι πατέρα! *(Ενώ ακούει τον πατέρα του, όλο κνττάει με ανησυχία κατά το παράθυρο που στέκει ο Τρελλογιάννης.)*

ΓΕΡΑΣ. – Ίσως να είμαι καλός, μα όχι για σένα. Να που αυτή τη στιγμή δεν μπορώ να σου προσφέρω τίποτα!...

ΠΑΓΗΣ – *(Πηγαίνει στον Τρελλογιάννη, φωνάζει.)* Θείε Πάννη!

ΓΙΑΝΝΗΣ – *(Σηκώνεται με πρήγμα.)* Πανταχού παρών και τα πάντα πληρών. *(Χαιρετάει στρατιωτικά.)*

ΠΑΓΗΣ – Σε παρακαλώ πες στην Φρόσω να κατέβη μια στιγμή που την θέλω.

ΓΙΑΝΝΗΣ – Και είπον: Γεννηθήτω το φως. Και εγένετο φως! *(βγαίνει.)*

ΓΕΡΑΣ. – *(Μελαγχολικά.)* Και να μη μπορώ να κάνω τίποτα... Τίποτα!... Ο Βασιλάκης έχει δίκηο που με γκρινιάζει. Φταίω... Όλο μου το είναι το σκόρπισα, το ξόδεψα έτσι που κι αν δεν είμαι άσωτος, δεν μπορώ να σώσω το παιδί μου!

ΠΑΓΗΣ – *(Με πόνο.)* Πατέρα, δεν θέλω να στεναχωριέσαι.

ΓΕΡΑΣ. – Εσύ να μη στεναχωριέσαι... Και πρέπει τώρα να υποταχθής στη μοίρα.

ΠΑΓΗΣ – Όλοι εμείς οι αδύνατοι καταφεύγουμε στην μοίρα...και υποτασσόμεθα...

ΓΕΡΑΣ. – Έστω...αλλά πρέπει ν' αφήσης την Φρόσω! Πρέπει να εύρη την γαλήνη της. Να μη της γίνης εμπόδιο... Πρέπει...

ΠΑΓΗΣ – Άχ αυτά τα «πρέπει» γινήκανε μαστίγια και με δέρονουνε, με δέρονουνε! *(Στην θύρα παρουσιάζεται η Φρόσω μισοστολισμένη με τα νυφικά της.)*

*Δείχνει να βρίσκεται σε μεγάλη ταραχή! Καθώς βλέπει τον Γερασιμάκη σα-
σιίζει).*

ΦΡΟΣΩ – Σιορ Γερασιμάκη, είσαι και συ εδώ;

ΓΕΡΑΣ. – *(Διακριτικά και χαμηλόφωνα:)* Ναι, αλλά φεύγω...φεύγω... Μονάχα προσέχετε! Η ευτυχία έχει φάτσες παράξενες! Προσέχετε μη σας ξεγελάσει! *(Ενώ μιλάει αποσύρεται προς το σπίτι:)* Καμιά φορά παίρνει και τη φάτσα της δυστυχίας... Προσέχετε! Προσέχετε! *(Βγαίνει.)*

ΦΡΟΣΩ – Για το Θεό, Παγή, τι τρέχει πάλι; Γιατί τα λέει αυτά;

ΠΑΓΗΣ – Γιατί τα ξέρει όλα...

ΦΡΟΣΩ – Ποια όλα;

ΠΑΓΗΣ – Νοιώθει πολύ τους ανθρώπους. Κατάλαβε πως αγαπιόμαστε...

ΦΡΟΣΩ – *(Με αγανάκτηση.)* Πάψε!

ΠΑΓΗΣ – *(Συμπληρώνει.)* Και πως χωρίζουμε, φυσικά, για πάντα Φρόσω...

ΦΡΟΣΩ – Με κάλεσες ή όχι – λέγε, τι θέλεις;

ΠΑΓΗΣ – Ναι, σε κάλεσα Φρόσω. Δεν ήθελα να χωρίσουμε έτσι, δε θέλω να μείνης με την εντύπωση πως είμαι ολωσδιόλου ένας χαμένος. Καθώς άκουσες υπάρχει εκείνη η γυναίκα που η θεία Μαριέττα...

ΦΡΟΣΩ – *(Τον διακόπτει.)* Μια τέτοια γυναίκα... Πώς μπόρεσες...

ΠΑΓΗΣ – Δεν την αγαπώ, δεν την αγάπησα ποτέ μου. Δεν ήτανε παρά μια ελαφρότητα. Μια περιπέτεια. Μια φοιχτή παγίδα.

ΦΡΟΣΩ – Μα την αλήθεια είσαι αξιολύπητος! Θα παντρευτής αυτή τη γυναίκα!

ΠΑΓΗΣ – *(Αυθόρμητα.)* Ποτέ! Ποτέ, Φρόσω! Πώς είναι δυνατόν να το σκέφτεις εσύ που με ξέρεις;

ΦΡΟΣΩ – Μα τότε... το παιδί...

ΠΑΓΗΣ – Για το Θεό, πάψε Φρόσω! Μα δεν καταλαβαίνεις πως είναι ένας φοβερός εκβιασμός; Μη μου ζητάς περισσότερες εξηγήσεις. Φτάνει το μαρτύριο μου! Πες μου μόνο πως με συγχωρείς και θα με θυμάσαι. Γι' αυτό σε φώναξα.

ΦΡΟΣΩ – Όστε είναι έτσι; Όπως λες;

ΠΑΓΗΣ – Μα ναι, Φρόσω. Τι άλλο μπορούσε νάναι; Έλα πήγαινε τώρα και συγχώρεσε με που σε κατέβασα μια τέτοια στιγμή...*(Συγκινημένος.)* Είσαι στ' αλήθεια τόσο όμορφη! Θάσαι μια υπέροχη νύφη...

ΦΡΟΣΩ – Όστε δε θα παντρευτής αυτή τη γυναίκα...

ΠΑΓΗΣ – Θα προτιμούσα το θάνατο!

ΦΡΟΣΩ – Το θάνατο;... Μα τότε...γιατί δε μου τόλεγες Παγή;

ΠΑΓΗΣ – Να στο πω; Και τι τ' όφελος, Φρόσω;

ΦΡΟΣΩ – Να θα μπορούσα να περιμένω...

ΚΑΤΙΝΑ – *(Φωνάζει από το εσωτερικό του σπιτιού:)* Φρόοοοω!...

ΠΑΓΗΣ – Έλα, Φρόσω, σε φωνάζουν, πήγαινε...

ΦΡΟΣΩ – Θα περιμένα σου λέω, θα περιμένα...

ΠΑΓΗΣ – Μα ως πότε θα περιμένεις;

ΦΡΟΣΩ – Θα περιμένα έως ποτέ! Ω, αν ήξερα πριν... Διατί δε μου τόπες; Γιατί μούκρυψες αυτή την ιστορία; Να τι δε θα σου συγχωρήσω ποτέ!

ΚΑΤΙΝΑ – *(Από μέσα.)* Φρόοοω! Κόπιασ' επιτέλους!

ΠΑΓΗΣ – Μα δεν ακούς; Σε φωνάζουν, φύγε!

ΦΡΟΣΩ – Πες μου, μ' αγάπησες στ' αλήθεια; Θέλω να ξέρω...

ΠΑΓΗΣ – (Σε αγωνία.) Ω, αυτές οι ερωτήσεις, μια τέτοια στιγμή...

ΚΑΤΙΝΑ – (Από μέσα:) Μωρή Φρόσω! Δεν ακούς;

ΒΑΣΙΛ. – (Από μέσα επίσης:) Πού στο διάολο πήε! Θα χαλάση ο κόσμος!

ΠΑΓΗΣ – Ω Φρόσω, φύγε! Δεν αξίζω την αγάπη σου, θα ήτανε από μέρους σου μια θυσία τρομερή να περιμένης εμένα, έναν χαμένο που δεν μπορεί να σου προσφέρει άλλο από τις αγωνίες του. Φύγε! Άφισε με στο μαρτύριο μου. Φύγε! Ζήσε ευτυχισμένη, ψυχή μου. Αντίο... (Της παίρνει και της φιλεί τα χέρια.) Πήγαινε αγάπη μου, πήγαινε...

ΦΡΟΣΩ – Όχι ακόμα... Στάσου λίγο... (Τον κρατάει τα χέρια. Κυττάζονται με πάθος. Σ' ένα παράθυρο προβάλλει η Μαριέττα με τα φασαμέν της. Ξανακούγεται η φωνή της Κατίνας δυνατώτερη!).

ΚΑΤΙΝΑ – Φρόσω!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Ξαφνιάζοντας και χωρίζοντας τους δύο νέους:) Μα, Παγή μου, γιατί κρατάς το κορίτσι; Δεν ακούς που φωνάζουν; Είναι ώρες για κουβέντα; Λάβετε υπομονή. Μετά το γάμο τα ξαναλέτε! (Αποσύρεται. Βγαίνει ο Βασιλάκης από άλλο παράθυρο.)

ΒΑΣΙΛ. – Πού στο διάολο είσαι; Θα χαλάση ο κόσμος!

ΦΡΟΣΩ – (Ενώ φεύγει, φωνάζει με έξαψη.) Μακάρι Θέ μου! Μακάρι να χαλάση! (Την ίδια στιγμή ακούγεται θόρυβος και γκλάξον αυτοκινήτων που βαράνε σαν επίτηδες, πανηγυρικά. Στα παράθυρα βγαίνουν όλοι φωνάζοντας! Ο γαμπρός! Έρχετ' ο γαμπρός! Βιαστείτε! Ύστερα αποσύρονται. Στη θύρα παρουσιάζεται ο Γερασιμάκης, ενώ στην αυλόθυρα, την ίδια στιγμή, βλέπουμε να εισβάλλη ο καπετάν Νικόλας στολισμένος με τα γαμπριάτικα.)

ΝΙΚΟΛ. – (Βιαστικός, χαρούμενος.) Νάμαι! Ήρθα! Ούλα εν τάξει! Ως και το μπουκέτο κρατώ! (Στον Παγή.) Κουμπάρε, τι στέκεις έτσι; Πού είναι η νύφη;

ΓΕΡΑΣ. – (Επεμβαίνει.) Ετοιμάζεται! Βρε, βρε ομορφιές! Και τι κοστούμε!

ΝΙΚΟΛ. – Αμέ; Τι θαρρείς; Στην Ευρώπη τόραψα! Όλο μετάξι είναι! Πώς σου φαίνεται;

ΓΕΡΑΣ. – Έξοχο! Όλα έξοχα, σαν εμένα καπετάνιο!

ΝΙΚΟΛ. – (Ενθουσιάζεται.) Μπράβο Γερασιμάκη! Εσύ σίγουρα θα ανακαλύψης το κλειδί της ευτυχίας!

ΓΕΡΑΣ. – Εσύ το κρατάς καπετάνιο! Εσύ ο καλός! Ο αγνός! Ο απονήρευτος! Εσύ! Εσύ!

ΝΙΚΟΛ. – Το κρατώ! Ναι! (Στον Παγή που έστεκε με το χέρι στο μέτωπο, σαν να νοιώθη πόνο.) Κουμπάρε τι έχεις; Δε σε βλέπω καλά. Το καλό που σου θέλω να παντρευτής και του λόγου σου! Η Μαριέττα ψάχνει να σου εύρη γυναίκα από οικογένεια, να ξέρη γλώσσες! Και να βαράη από ευκείνα τα... τα... τα πιάνα μούζικες!

ΠΑΓΗΣ – (Με μικρή έξαψη.) Τα ξέρω! Τα ξέρω!

ΝΙΚΟΛ. – Έπρεπε όμως νάσουνα παρών και να βλέπες πώς την έβαλε πόστο η Φρόσω! Την σάστισε! Ξουράφι το άτιμο! Ξουράφι! Μα τι έχεις κουμπάρε;

ΠΑΓΗΣ – Έχω πονοκέφαλο.

ΓΕΡΑΣ. – *(Προχωρεί.)* Πήγαινε επάνω παιδί μου να ετοιμαστής.

ΝΙΚΟΛ. – Καλά σου λέει. Πήγαινε νίφου, ρίξε νερό μπόλικο να συνέρτης, σαν άρρωστος φάινεσαι... δεν μου αρέσεις *(ο Παγής βγαίνει βιαστικός.)*

ΓΕΡΑΣ. – Θα του περάση... Θα σας στεφανώσει. *(Μπαίνει ο Βασιλάκης ντυμένος με πανάρχαιη ρεντιγκότα σαν καρνάβαλος. Ο καπετάνιος μπήγει τα γέλια.)* Βρε καλώς τονε! Πώς είσ' έτσι, σιορ Βασιλάκη; Σε γάμο πας για σε καρναβάλι;

ΒΑΣΙΛ. – *(Ενώ επιδεικνύει μια νικέλινη δραχμή που κρατάει στο χέρι.)* Μια ολάκερη δραχμή από τσι παληές! Ασημένια! Να, εδώ τη βρήκα! *(Δείχνει τη τσέπη της ρεντιγκότας του.)* Καλά έκανες και τ' αποφάσισες να παντρευτής καπετάνιο. Αν δεν τ' αποφάσιζες δε θα την εύρισκα!

ΝΙΚΟΛ. – Άντε πάλι, σόθηρες!

ΓΕΡΑΣ. – Εν τάξει! Τώρα εν τάξει...

ΝΙΚΟΛ. – *(Καμαρώνοντας.)* Είδες; *(Στη Μαριέττα που μπαίνει κείνη τη στιγμή στολισμένη κι αυτή ανάλογα.)* Βρε, βρε! Καλώς και την αριστοκρατία μας! Έτσι μπράβο! Βάστα και τα γιαλιά σου ψηλότερα. Εν τάξει! Κ' έπειτα σου λένε! Κρύβεται ποτέ το μεγάλο σόι, κρύβεται; *(Στη θύρα παρουσιάζεται η Φρόσω, με το νυφικό πέπλο. Την ακολουθεί στολισμένη και συγκινημένη η μάννα της μαζί με την Αγγελική.)*

ΝΙΚΟΛ. – Φρόσω μου; Μάτια μου; Άγγελος είσαι, μα την Παναγιά, άγγελος! Να, πάρε και το μπουκέτο.

ΦΡΟΣΩ – *(Το παίρνει και κρύβει γρήγορα μ' αυτό το συγκινημένο της πρόσωπο.)* Σ' ευχαριστώ Νικόλα...

ΝΙΚΟΛ. – *(Με συγκινημένη ευθυμία κι αυτός.)* Και τώρα, πλώρη για την εκκλησιά! Το γοργός και χάριν έχει! *(Φωνάζει.)* Κουμπάρε! Ε, κουμπάρε, που είσαι;

ΓΕΡΑΣ. – Αφίστε, θα τον φέρω εγώ... *(Βγαίνει γρήγορα.)*

ΝΙΚΟΛ. – *(Τρίβοντας τα χέρια του.)* Ας περιμένουμε λοιπόν, Βρε, βρε, βρε φουστάνι που σου πήρα! Άγγελος είσαι σου λέω, στην τιμή μου! *(Χτυπάει το στήθος του με το χέρι.)* Τύφλες νάχουν οι οχτροί σου! Να ιδής γάμο που σου κούρντισα, να θαυμάσης! Ούλο το χωριό είναι μαζεμένο στην εκκλησιά! Από κει, έχουμε σουρπρίζες άλλες. Ούλο σουρπρίζες. Έτσ' είμ'εγώ! Μα δε μου λες, μάτια μου γελάς ή κλαίς; Κλαίς ή γελάς; *(Από τη θύρα εισβάλλει φουριόζος ο Τρελλο-Γιάννης, στολισμένος κι αυτός κατά τον τρόπο του.)*

ΓΙΑΝΝΗΣ – Πανταχού παρών!

ΝΙΚΟΛ. – Καλώς τονε. Είσαι και συ βέβαια. Σ' είχα ξεχάσει.

ΓΙΑΝΝΗΣ – Είμαι υιός Θεού, ανηψιός διαβόλου!

ΝΙΚΟΛ. – Μπράβο! Και πώς τα καταφέρνεις να συγγενεύης και με το Θεό και με το διάβολο;

ΓΙΑΝΝΗΣ – Τάχω καλά και με τσου δυο για νάχω παντού το μέσον!

ΝΙΚΟΛ. – Έ, λοιπόν, μυστήριο πράμμα. Στην Κεφαλλονιά, ως κ' οι ζουρλοί έχου-νε μυαλό! *(Μπαίνει ο Γερασμάκης με κοστούμι μαύρο.)* Καλώς τονε! Πού είναι ο Παγής;

ΓΕΡΑΣ. – *(Ταραγμένος.)* Δυστυχώς είναι αδύνατον να σας στεφανώση. Έχει πυρετό. Έπεσε στο κρεβάτι με ρίγη, αλλά δεν πειράζει, θα σας στεφανώσω εγώ... *(Γενικό σούσουρο.)*

ΒΑΣΙΛ. – Θα χαλάση ο κόσμος!

ΝΙΚΟΛ. – Εσύ να φας τη γλώσσα σου, γρουσουζή! Βρε το καημένο το παιδί! Θα χάση το γλέντι. Άτυχο είναι, τότε κατάλαβα εγώ, δεν ήτανε στα καλά του. Ετρέμανε τα χέρια του! Ωστόσο, πάμε. Τι περιμένουμε; Εμπρός. Δεν πειράζει. Το γοργός και χάριν έχει! Φροσούλα, πάρε το μπράτσο μου. *(Της προσφέρει το μπράτσο του. Η Φρόσω το παίρνει και καταβάλλει προσπάθεια να στηριχθή σ' αυτό. Προχωρούν έτσι λίγο, ενώ οι άλλοι τους ακολουθούν αμίλητοι. Στη μέση της σκηνής η Φρόσω μοιάζει σα να μη μπορεί πια να προχωρήση και σταματά.)*

ΝΙΚΟΛ. – Φροσούλα;!... Τι έχεις, μάτια μου;

ΦΡΟΣΩ – *(Αφίνει ξαφνικά το μπράτσο του Νικόλα και γυρίζοντας τα ίσα πίσω, πρόσωπο προς το κοινό, φωνάζει μ' υστερισμό.)* Δεν παντρεύομαι δε...!! *(Σωριάζεται σ' ένα κάθισμα και κρύβει το πρόσωπο με τα χέρια πετώντας το μπουκέτο που κρατούσε.)*

ΑΥΛΑΙΑ

ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

Σκηνικό

Όπως και στις προηγούμενες πράξεις. Προσθήκη μια σαιξ-λογκ. Από την δράση της Β' πράξης έχει περάσει ένας και μισός χρόνος. Είναι καλοκαίρι. Προσθήκη πρασινάδες ή και λουλουδία. Με το άνοιγμα της αυλαίας ακούεται κοπάνισμα γουδιού προύντζινου και βλέπουμε την Φρόσω να κοπανίζει δυνατά νευρικά, καθισμένη στο πεζούλι του σπιτιού. Σε λίγο στην θύρα του σπιτιού παρουσιάζεται ο Τρελλογιάννης έξαλλος. Έχει κρεμάσει την κιθάρα, στον λαμό του. Φοράει μόνο το ένα του παπούτσι, το άλλο του παπούτσι το έχει βάλει σ' ένα καλάμι και το κρατεί ψηλά με το αριστερό του χέρι, ενώ με το δεξί του χέρι κρατάει ένα σπάγκο που στην άκρη του είναι δεμένο το ψάθινο καπέλλο του έτσι ώστε σέρνεται κατάχαμα καθώς εκείνος προχωρεί στο μέσον της σκηνής.

ΓΙΑΝΝΗΣ – (Ενώ η Φρόσω διακόπτει το κοπάνισμα και τον βλέπει κατάπληκτη.) Ε; Ε; Ιδού εγώ εν όλω μου τω μεγαλείω!

ΦΡΟΣΩ – Χμ! Σφίξαν οι ζέστες πάλι!

ΓΙΑΝΝΗΣ – Ιδού εγώ παρών, ίνα ευφροσύνην φέρω εις την Ευφροσύνην!

ΦΡΟΣΩ – (Που δε βαστάει τα γέλια της.) Και τ' είν' αυτά που κρατάς; Τι είν' αυτά!

ΓΙΑΝΝΗΣ – Ιδού η ανατροπή του κόσμου! Ιδού τα κάτω άνω και τα άνω κάτω! (Δείχνει διαδοχικά το παπούτσι και το καπέλλο)

ΦΡΟΣΩ – Μπράβο, σιορ Γιαννάκη! Όλα άνω-κάτω!

ΓΙΑΝΝΗΣ – Θεός δεν είμαι! Τα πάντα ανατρέπω!

ΦΡΟΣΩ – Μπράβο σου! Ανάτρεψε το σύμπαν! Χάλασε τον κόσμο και φτιάσ' τον από την αρχή. Σίγουρα θα τον φτιάξης καλλίτερο!

ΓΙΑΝΝΗΣ – Και γιατί όχι; Θεός δεν είμαι!

ΦΡΟΣΩ – (Τρυφερά.) Είσαι. Αλλά, φτάνει τώρα σιορ Γιαννάκη. Κύττα χάλια, κύττα ακαταστασίες! Ξεχνάς πώς εγώ σου πλένω και σου σιδερώνω τα ρούχα! Δε με λυπάσαι! (Καταπιάνεται να τον ντύση και να τον συγγυρίση.)

ΓΙΑΝΝΗΣ – (Συγκινημένος.) Δε σε λυπάμαι εγώ; Εγώ που είμαι Θεός πολυέσπλαχνος; Δε σου είπα τόσες φορές να σε πάρω μαζί στον ουρανό και να σε κάνω Θεά!;

ΦΡΟΣΩ – Έλα, βάλε τώρα το παπούτσι σου. Όλοι σας εδώ μέσα βαλθήκατε να με κάνετε άλλος βασίλισσα κι άλλος Θεά! Άνθρωπος θέλω να μείνω Γιαννάκη, μπορείς να με κάνης άνθρωπο;

ΓΙΑΝΝΗΣ – Πώς δεν μπορώ. Άνθρωπον κατ' εικόνα και ομοίωσιν μου!

ΦΡΟΣΩ – Έννοια σου και παρά λίγο να γίνω. Όταν άφισα τον καπετάνιο στα κρύα του λουτρού όλοι με είπανε τρελλή! Η μάννα μου έφερε τον παπά και με διάβασε για να μου φύγουν τα δαιμόνια!

ΓΙΑΝΝΗΣ – Λάθος! Έπρεπε να σε διαβάσω εγώ!

ΦΡΟΣΩ – Έχεις δίκιο. Δε με διάβασε καλά. Αλλιώς δε θα περίμενα ενάμισυ χρόνο τώρα τον προκομένο σου τον ανηψιό. Έλα, μην κουνιέσαι. Άσε κάτω το καλάμι!

ΓΙΑΝΝΗΣ – Ο ανεψιός μου δε θα γυρίση ποτέ! Τον έστειλα στο πυρ το εξώτερο.

ΦΡΟΣΩ – Καλά του έκανες!

ΓΙΑΝΝΗΣ – Δε θα τον φέρω πίσω, αν δεν πάψη να σ' αγαπά!

ΦΡΟΣΩ – Τότε φέρε τον αμέσως γιατί δεν μ' αγαπάει καθόλου.

ΓΙΑΝΝΗΣ – *(Ευχαριστημένος.)* Αλήθεια!

ΦΡΟΣΩ – Και βέβαια. Εγώ είμ' εγωίστρια. Τα θέλω όλα δικά μου, εγώ «παρεξη-
γώ αυτόν τον άγγελο τη Μαριέττα!» Αχ! Κρίμα που δεν καταλαβαίνεις. Ένα
φίλο έχω, κι αυτός βρέθηκε νάναι τρελλός!... Έλα, φόρεσε τώρα καλά το σακ-
κάκι σου...

ΓΙΑΝΝΗΣ – Έλα μαζί μου στον παράδεισο, Φρόσω! *(Κάνει να την αγκαλιάσει.)*

ΦΡΟΣΩ – Φρόνιμα, φρόνιμα... *(Χαμηλόφωνα σε τόνο καλοπιάσματος.)* Δε μου
λες, σιορ-Γιαννάκη, το γράμμα που έφερε ο ταχυδρόμος στη σίορα Μαριέττα,
ήτανε από τον Παγή;

ΓΙΑΝΝΗΣ – Είπον Αγαπάτε αλλήλους! *(Παίζει ένα ακόρντο της κιθάρας του.)*

ΦΡΟΣΩ – Έλα, σιορ Γιαννάκη, πες μου! Άκουσες τι της γράφει; Έμαθες αν θα
γυρίση γρήγορα; Έλα σιορ Γιαννάκη, θυμήσου. Προσπάθησε να θυμηθείς, και
ό,τι, ό,τι θέλεις από μένα!

ΓΙΑΝΝΗΣ – Εγώ θέλω να έλθης μαζί μου στον παράδεισο! Αυτό θέλω!

ΦΡΟΣΩ – Μπράβο σου. Ώστε δε μου λες...

ΓΙΑΝΝΗΣ – Όχι! Μόνον από μικρό και μελελό μαθαίνεις την αλήθεια. Εγώ
δεν είμαι ούτε μικρός ούτε μελελός. Εγώ είμαι Θεός! *(Χαιρετά με το ψαθάκι
που του έβαλε η Φρόσω στο κεφάλι.)* Χάϊρε Μαρία! Ο Κύριος απέρχεται από
σου! Πάω να προεδρεύσω εις το Συνέδριον των εωσφόρων! *(Βγαίνει έξαλλος
από την αυλόθυρα.)*

ΦΡΟΣΩ – *(Μονολογεί, ακολουθώντας τις θλιβερές σκέψεις της.)* Όλοι μ' αρ-
νηθήκανε. Όλοι... Ακόμα κι ο τρελλός... *(Της έρχονται δάκρυα.)* Ω Παγή,
Παγή! Πού νάσαι! Πώς μ' άφισες έτσι. Κι όμως όταν έφυγες, μ' αγαπούσες...
Μου 'γραφες... *(Γυρίζοντας το πρόσωπο με μίσος προς το σπίτι.)* Αυτή η
στριμμένη τα κατάφερε! Αυτή σε φαρμάκωσε με τα λόγια της, με τα γράμμα-
τά της, με τα λεφτά της. Με νίκησες γριά στρίγκλα! *(Ακούγεται η φωνή του
Βασιλάκη.)*

ΒΑΣΙΛ. – *(Από το εσωτερικό του σπιτιού.)* Γιάλε, πάρε του διαόλου το θηλυκό!

ΦΡΟΣΩ – *(Με αγανάκτηση.)* Να κι ο άλλος τύραννος!

ΒΑΣΙΛ. *(Παρουσιάζεται στη θύρα πιο γκρινιάρης και πιο καμπούρης απ' όσο
τον ξέραμε.)* Πού είναι το πιπέρι! Δε σ' ακούγω να κοπανίζης. Τι μου σταύ-
ρωσες τα χέρια; Θα χαλάση ο κόσμος! Πού είναι το πιπέρι!

ΦΡΟΣΩ – *(Ενώ βαδίζει με άγριο πείσμα προς το γουδί.)* Μη φωνάζεις! Δυο χέ-
ρια έχω. Δεν έχω τέσσαρα...

ΒΑΣΙΛ. – Πώς; Πώς;

ΦΡΟΣΩ – Συγύριζα τον αδερφό σου που ήθελε να βγη στο σουλάτσο με το κεφάλι
κάτου και τα πόδια απάνου! *(Κάθεται στο πεζούλι και ρίχνεται με μανία στο
κοπάνισμα του πιπεριού χτυπώντας δυνατά το γουδί με το γουδόχερο.)*

ΒΑΣΙΛ. – Ε, ε σιγά... Σιγώτερα...θα το ρίξης! Θα το σκορπίσης!

- ΦΡΟΣΩ – *(Χτυπώντας δυνατότερα.)* Έτσι ξέρω εγώ!
- ΒΑΣΙΛ. – Είν' ακριβό το πιπέρι, μωρή! Θα το σκορπίσης σου λέω! Μη! Μη!
- ΦΡΟΣΩ – *(Κοπανίζοντας ακόμα δυνατότερα.)* Ο Βασιλάκης χυμáει απάνω της απειλητικά, μα εκείνη του ξεφεύγει και, παίρνοντας μαζί της το γουδί, φέρνει βόλτα την αυλή χτυπώντας το με μανία, ενώ την ίδια στιγμή παρουσιάζεται στη θύρα η Κατίνα με τη ρόκα της.
- ΒΑΣΙΛ. – *(Κυνηγώντας τη Φρόσω.)* Τώρα θα σου δείξω παλιοτσουδέλα!...
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Πιο γερασμένη απ' όσο την ξέραμε, επεμβαίνει.)* Μωρή Φρόσω!...
- ΒΑΣΙΛ. – Άστο κάτω!...
- ΦΡΟΣΩ – Δεν τ' αφήνω, να! *(Κοπανίζει πιο δυνατά.)*
- ΒΑΣΙΛ. – Θα χαλάση ο κόσμος! *(Την κυνηγάει.)*
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Σηκώνοντας τη ρόκα καταπάνω της.)* Παράτα το μωρή. Άστο κάτου!
- ΒΑΣΙΛ. – Θα σε ξεμαλλιάσω. Θα σε...θα σε...
- ΚΑΤΙΝΑ – Αφορεσμένη, τρισκατάρατη, να! *(Της πετάει τη ρόκα της μα, την ίδια στιγμή κλονίζεται και πάει να πέση. Η Φρόσω, τότε, αφίνει όπou βρει το γουδί και τρέχει να στηρίξη τη μάννα της.)*
- ΦΡΟΣΩ – Μάννα!... Μαννούλα μου! *(Ενώ την οδηγεί στη σεξ-λογκ.)* Έλα κάθισε εδώ...
- ΒΑΣΙΛ. – *(Ενώ τρέχει και χουφτώνει με στοργή το γουδί.)* Πιπέρι μου... Πιπερόρακι μου... *(Σκύβει ψάχνοντας για το σκόρπιο πιπέρι.)* Άσωτες! Σπάταλες! Έννοια σας, δε θα κάνουμε για πολύ χωριό... Θα τότε πάρω απάνω μου το τρελλό... Θα ξεκουμπιστήτε... Θα φύγετε από δω μέσα... *(Βγαίνει μουρμουρίζοντας.)* Θα χαλάση ο κόσμος!...
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Κουρασμένα.)* Έχει δίκιο... Πρέπει να φύγουμε...
- ΦΡΟΣΩ – Ω μητέρα... συγχώρεσε με...
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Ακολουθώντας τη συλλογή της.)* Μα κι αν φύγουμε, πού θα πάμε;... Πού θα πας κακόμοιρο παιδί;... Στον Παγή σου!
- ΦΡΟΣΩ – *(Τινάζεται από αγανάκτηση.)* Ω σώπα μητέρα!
- ΚΑΤΙΝΑ – Τι να σωπάσω; Έχει γούστο να μη σ' αρέσει τώρα κι αυτός! Κι όμως εκείνος ήτανε η ερπίδα κ' η απαντοχή σου. Μυστικό αρραβόνιασμα, σου λέει ο άλλος! Αγάπες και λατρείες τσι πρώτες μέρες, γράμματα και θάμματα τσου πρώτους μήνες... Κ' ύστερα ούτε λέξη... ούτε χαιρετίσματα...
- ΦΡΟΣΩ – *(Παρηγορητικά.)* Ησύχασε μάννα. Ποιος ξέρει τι του συμβαίνει! Σίγουρα θάσαι πεισματωμένος. Του κατηγόρησα τη θεία του. Τούγραφα πώς τότε σέρνει από την μύτη, πως δεν είναι άντρας...
- ΚΑΤΙΝΑ – Δεν έπρεπε να του τα γράψης.
- ΦΡΟΣΩ – Δεν μπορούσα πια. Έπρεπε ν' ανοίξη τα μάτια του. Έπρεπε να καταλάβη πως αυτή είναι το μοναδικό εμπόδιο της ευτυχίας μας και πως έπρεπε να λάβη μίαν απόφαση...
- ΚΑΤΙΝΑ – Και την έλαβε. Δε σου ξανάγραψε. Πάνε τώρα τρεις μήνες...
- ΦΡΟΣΩ – Δεν πειράζει. Η εμένα ή τη θεία Μαριέττα. Τόσο το καλλίτερο!
- ΚΑΤΙΝΑ – *(Με απόγνωση.)* Τόσο το καλλίτερο!...

ΦΡΟΣΩ – *(Παρηγορητικά.)* Ω, μη φοβάσαι μητέρα. Δε θα χαθούμε. Εγώ τον αγαπώ τον Παγή αλλά δε θέλω να χάσω και την ανθρωπιά μου. Η υποκρισία αυτής της γυναίκας μπορεί να την σπρώξει και σε έγκλημα. Αυτό έπρεπε να το μάθει ο Παγής.

ΚΑΤΙΝΑ – Λάβε τα μέτρα σου, θυγατέρα. Αυτός είναι τώρα. Σ' αυτόν κρεμαστήκαμε. Δε βαστώ πιά. Έρεψα. Η αρρώστεια κι η στενοχώρια μ' αφανίσανε. Άσε τσι περιφάνειες. Έτσι έχασες και τον άλλο. Βασίλισσα θα 'σουν. Γύρισε να δης το παλάτι πούχτισε. *(Της δείχνει με το χέρι πέρα.)* Νάτο! Έτοιμο κιάλας. Τέτοιος άνθρωπος! Τέτοιος λεβέντης!...

ΦΡΟΣΩ – Έλα τώρα, τι τα θυμάσαι;...

ΚΑΤΙΝΑ – Και πώς να τα ξεχάσω; Τόνε πρόσβαλες τον άνθρωπο. Ο διάλογος σου μπήκε. Με τα νυφιάτικα τούφυγες. Ρεζίλι τον έκανες. Κι όμως την καρδιά του την είδες! Σ' εκείνον χρωστώ τη ζωή μου!...

ΦΡΟΣΩ – Αυτό είναι αλήθεια. Ο Θεός ας τον έχει καλά.

ΚΑΤΙΝΑ – *(Σταυροκοπιέται.)* Αμήν, ως και καθηγητή μούφερε από την Αθήνα όταν με πιάσανε οι ζαλάδες κι έπεφτα χάμω ξερή. Κι όλα αυτά χωρίς να το καυχηθή, χωρίς να τόνε παρακαλέσουμε. Ναισγκες! Τέτοιοι άνθρωπο έδιωξες. Τέτοια τύχη επέταξες... *(Κλαίει.)*

ΦΡΟΣΩ – Ω έλα μαννούλα, ησύχασε... Ας πούμε πως έκανα λάθος . Γιατί μου τα λες και μου τα ξαναλές;

ΚΑΤΙΝΑ – Για να βάλης μυαλό. Για να μην ξανακάνης λάθος.

ΦΡΟΣΩ – *(Χωρίς να πιστεύη αυτό που λέει.)* Έννοια σου... Ο Παγής με αγαπά. Κάποτε θα καταλάβη... Θα ξανάρθη...

ΚΑΤΙΝΑ – Τότες γιατί τα ζορίζεις; Γιατί τσου μπαίνεις στη μύτη; Δούλες μάς έχουνε. Κάνε υπομονή. Η σιόρα Μαριέττα κάνει πως σου δείχνει συμπάθεια. Κάνε πως τση δείχνεις κι συ. Γιατί αν μας πη να φύγουμε, τότες είμαστε χαμένες!

ΦΡΟΣΩ – Καλά μάννα, θα κάνω υπομονή. Έλα τώρα πάμε μέσα να σου δώσω το γιατρικό σου. *(Τη βοηθά να σηκωθή και την οδηγεί τρυφερά προς το σπίτι.)* Δεν πρέπει να συγχίζεσαι για μένα. *(Γελάει.)* Δεν έχω πια δαιμόνια. Το ξέχασες πως μου τα ξόρκισες όλα. Τρεις φορές μου πέρασε ο παπάς τα Άγια πάνω από το κεφάλι μου... *(Στη θύρα παρουσιάζονται η Μαριέττα, ο Βασιλάκης κι ο Γερασιμάκης.)*

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Κρατά στα χέρια της ένα μεγάλο βιβλίο και ένα φάκελο ταχυδρομείου ανοιχτό. Μιλάει με υποκριτική ευγένεια και καλωσύνη.)* Α, εδώ είσαι Φροσουλά μου; Σε ήθελα. *(Προχωρεί προς το τραπέζακι ακολουθούμενη από τους άλλους δύο.)*

ΚΑΤΙΝΑ – *(Στη Φρόσω που διστάζει να την αφήση μόνη.)* Μείνε, μείνε συ κι άσε με... *(Βγαίνει.)*

ΒΑΣΙΛ. – *(Κυττάζοντας λοξά τη Φρόσω, μονομυρρίζει.)* Θα βάλω φωτιά να τα κάψω...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Τον επιβάλλεται.)* Σιωπή Βασιλάκη. Κάθισ' εκεί. *(Τον δείχνει κάθισμα δεξιά του τραπεζιού. Ο Γερασιμάκης κάθεται αριστερά, η Μαριέτ-*

τα στέκεται όρθια στη μέση τους, αφήνει το βιβλίο στο τραπεζάκι και λέει με ύφος.) Φροσούλα, έχεις γράμμα από τον Παγή.

ΦΡΟΣΩ – (Με ανθόμητη χαρά.) Εγώ;...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Παγερά.) Ναι. Ένα μπιλιέτο εσώκλειστο στο δικό μας το γράμμα που λάβαμε το πρωί. (Βγάζει ένα μικρό φακελλάκι κλειστό μέσα από το φάκελλο που κρατά και της το προτείνει.) Πάρε το.

ΦΡΟΣΩ – (Με απογοήτευση.) Ευχαριστώ. (Παίρνει το φακελάκι κι ετοιμάζεται να φύγει προς το σπίτι.)

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Ειρωνικά, με τα φασαμέν στα μάτια.) Δε μας κάνεις λοιπόν τη χάρη να μας πης τι σου γράφει; Εκτός, φυσικά, αν σου γράφη ιδιαίτερα.

ΦΡΟΣΩ – (Αμήχανα.) Μά...κάθε άλλο. (Ανοίγει με ταραχή το φάκελο και διαβάζει. Όσο προχωρεί τόσο σκοτεινιάζει το πρόσωπο της. Στο τέλος τσαλακώνει το μπιλιέτο και το πετάει νευρικά στα πόδια της Μαριέττας.) Διαβάστε το μόνη σας! Άλλωστε εσείς ξέρετε καλά τι μου γράφει! (Βγαίνει παραπατώντας από την σύγχυσή της.)

ΒΑΣΙΛ. – Θα χαλάση ο κόσμος! (Ο Γερασμάκης ανοίγει μελαγχολικά το τεφτέρι του κι αρχίζει να γράφει.)

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Επίσημα.) Βασιλάκη, σήκωσε από κάτω αυτό το χαρτί και διάβασέ μας δυνατά τι γράφει.

ΒΑΣΙΛ. – (Εκτελεί τη διαταγή βάζοντας τα γυαλιά του. Διαβάζει.) «Αγαπητή Φρόσω»... (Αγανακτεί.) Ακούς «αγαπητή». Θα βάλω φωτιά να τα κά...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Προστακτικά.) Διάβαζε!

ΒΑΣΙΛ. – (Διαβάζει.) Αγαπητή Φρόσω. Φαίνεται πως δεν είναι μοιραίο να συνεννοηθούμε ποτέ. Αφορμή ο εγωισμός και η τρομερή ευθιξία σου που σε τυφλώνουν και σε κάνουν να μην σέβεσαι τους συγγενείς και μοναδικούς ευεργέτες μου. Σε λίγες μέρες φεύγω για το εξωτερικό. Σου γράφω για να σ'αποχαιρετίσω και αληθινά λυπούμαι που δεν μπορώ να σου γράψω «περίμενε με», αφού τόσο πολύ υποτιμάς τους δικούς μου και την νοημοσύνη μου. Σου εύχομαι κάθε ευτυχία, Παγής.»

ΓΕΡΑΣ. – (Με αγανάκτηση.) Τι προστυχιά!

ΒΑΣΙΛ. – Λίγα τση λέει, λίγα!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Κι' αυτά είναι πολλά για τον Παγή. Δόξα σοι ο Θεός! Οι κόποι μου δεν πήγανε χαμένοι. (Σηκώνοντας ψηλά το χαρτί με καμάρι.) Αυτή η κάρτα είναι έργο δικό μου!

ΓΕΡΑΣ. – (Ενώ σηκώνεται.) Να το χαιρέσαι!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Από σένα δεν επερίμενα και καλλίτερο. Όμως η γνώμη σου δεν μ' ενδιαφέρει. Εγώ το είπα και θα... θα το κάνω! Θα το γλιτώσω το παιδί. Ένας Παγής Λακρετάτος, με αίμα ντε-λα-Φρεπέικο, δεν θα καταλήξει ποτέ σε μια ψυχοπαίδα!

ΓΕΡΑΣ. – Πότε τώγραψε αυτό το γράμμα;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Εδώ και μια βδομάδα. Γιατί ρωτάς;

ΓΕΡΑΣ. – (Με ανακούφιση.) Μά...τότες...δε χάθηκε καθ' ελπίδα...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Τι ελπίδα;

- ΓΕΡΑΣ. – Τίποτε, τίποτε. *(Σκονπίζειται με το μαντήλι του.)* Τι τρομερή ζέστη!
- ΒΑΣΙΛ. – Και γω σας λέω πως δε μ' αρέσει το γράμμα. Δε τση κόβει τον αέρα.
Να τση τον κόψης εσύ Μαριέττα.
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Έννοια σου. Έχω λάβει τα μέτρα μου. Γι' αυτό σας έφερα στην αυλή! Για να σας τα πω.
- ΒΑΣΙΛ. – Πες τα μας λοιπόν!
- ΓΕΡΑΣ. – Να τ' ακούσουμε.
- ΜΑΡΙΕΤ. – Ο Παγής μου, παρ' όλον ότι έχασε τον ενθουσιασμό του, εις το βάθος φαίνεται ακόμα ερωτευμένος. Και τώρα είναι πια ένας επιστήμων, ένας δικηγόρος! Ο Παγής μου θα εκινδύνευε να ξαναπέση εις τα δίχτυα αυτής της διαβόλισσας, αν έχανε την εμπιστοσύνη του σε μένα.
- ΒΑΣΙΛ. – Θα βάλω φωτιά...
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Περιττόν. Έχω λάβει τα μέτρα μου. Δι' αυτό κρατώ μακριά τον Παγή τώρα και ενάμισυ χρόνο. Γι' αυτό και πάλι θα τον στείλω στο εξωτερικό.
- ΒΑΣΙΛ. – Στη Ρουμανία να τον στείλεις. Είναι φθηνία εκεί. Έχουμε και συγγενείς...
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Όμως, δεν θα ησυχάσω αν δε βγάλω από τη μέση αυτόν το διάβολο που κατοικεί εδώ, στο σπίτι μας!
- ΓΕΡΑΣ. – Δες μάτια μου, να τη σκοτώσεις;
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Ανιγματικά.)* Όχι.
- ΓΕΡΑΣ. – Αλλά τότες;
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Θα την παντρέψω!
- ΒΑΣΙΛ. – Πώς! Πώς!
- ΓΕΡΑΣ. – Και με ποιον;
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Με τον καπετάνιο.
- ΓΕΡΑΣ. – Πάλι αυτός;
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Μόνον αυτός ο χοντρονεόπλουτος της ταιριάζει! Είναι τόσο βλαξ που ακόμα δεν έχει καταλάβει γιατί η Φρόσω τον άφισε. Από τότες δεν το κούνησε από τη Κεφαλλονιά. Κτίζει μέγαρα, κάνει φιλανθρωπίες. Λίγο να του χαμογελάση αυτό το παληκορόιτσο είναι έτοιμος να γίνη θυσία.
- ΓΕΡΑΣ. – Και πού τα ξέρεις αυτά;
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Εγώ βλέπεις δεν κοιμούμαι σαν εσένα! Και σήμερα εγώ, μόλις πήρα το γράμμα του Παγή μου έτρεξα, βρήκα τον καπετάνιο. Μίλησα μαζί του. Τον προσκάλεσα μάλιστα, κι όπου νάναι τον περιμένω.
- ΓΕΡΑΣ. – Θα 'ρθη εδώ;
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Μάλιστα, και τώρα ξέρετε όλα τα σχέδια μου. Η ψυχολογική στιγμή είναι τέτοια που δεν επιδέχεται αναβολάς. Πρέπει να τους παντρέψουμε το γρηγορότερο. Η Φρόσω είναι ψυχραμένη με τον Παγή. Σε λίγο θα την καλέσω εδώ να της μιλήσω. Βασιλάκη, κύττα να είσαι ευγενικός μαζί της.
- ΒΑΣΙΛ. – Ευγενικός! Θα την παντρέψω κιόλας! Πολύ τση πάει!
- ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Κάνε το καλό και ρίξτο στο γιαλό. Όσο για σένα Γερασιμάκη, θέλω να της μιλήσης...

ΓΕΡΑΣ. – *(Την διακόπτει μ' αγανάκτηση.)* Όχι, όχι! Εμένα μη μ' ανακατώνετε.

Όλ' αυτά είναι μηχανορραφίες, είναι ταπεινά, είναι πρόστυχα πράγματα!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Πρόστυχα! Ταπεινά!

ΓΕΡΑΣ. – Ναι! Δεν μπορώ πια! Στο κάτω της γραφής ο Παγής είναι δικό μου παιδί. Θα τον προστατέψω με το δικό μου τον τρόπο. Έννοια σας! Έλαβα και γω τα μέτρα μου.

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Τι θες να πης;

ΓΕΡΑΣ. – Δεν ξέρω τίποτε. Αφίστε με ήσυχο!

ΒΑΣΙΛ. – Εσένα δε σου πέφτει λόγος!

ΓΕΡΑΣ. – Κάνετε ό,τι διάολο θέλετε.

ΒΑΣΙΛ. – Και βέβαια θα κάνουμε. Εμείς έχουμε τον παρά.

ΓΕΡΑΣ. – Το ξέρω. Εσείς τάχετε ούλα. Εσείς ορίζετε και το γιο μου ακόμα.

Όποιος έχει τον παρά ορίζει τον κόσμο. *(Με αγωνία.)* Όμως...γι' αυτό θα χαλάση ο κόσμος! Κάνετε ό,τι διάολο θέλετε!... *(Μπαίνει στο σπίτι ξαναμμένος.)*

ΒΑΣΙΛ. – Όρσε! Αγρίεψε κι ο σοφός. Μιλάει τώρα και του λόου του!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Ποιος τον ακούει; Αφού ήρθαν έτσι τα πράγματα, θα της μιλήσω εγώ, μοναχή μου. Βασιλάκη, πήγαινε μέσα να μου στείλης τη Φρόσω.

ΒΑΣΙΛ. – Κύττα καλά να τση κόψεις τη φόρα γιατί θα βάλω φωτιά να ...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Έννοια σου, έγνοια σου! *(Ο Βασιλάκης βγαίνει. Η Μαριέττα κάθεται στο κέντρο του τραπεζιού και παίρνοντας ύφος φυλλομετράει το μεγάλο άλμπουμ που βρίσκεται εκεί πάνω. Σε λίγο, παρουσιάζεται στη θύρα του σπιτιού η Φρόσω. Δείχνει λυπημένη και ταραγμένη.)*

ΦΡΟΣΩ – Με φωνάξατε;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Ναι παιδί μου, σε ήθελα. *(Την εξετάζει με τα φασαμέν.)* Πλησίασε πιο κοντά. Κάθισ' εδώ. *(Της δείχνει κάθισμα.)*

ΦΡΟΣΩ – Ευχαριστώ, προτιμώ να στέκω.

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Έστω. Εγώ τώρα θά σου μιλήσω σαν μητέρα του Παγή. Και πριν απ' όλα παιδί μου, ρίξε μια ματιά σ' αυτό το άλμπουμ. *(Το ξεφυλλίζει.)* Είναι όλες οι φωτογραφίες των προγόνων μας. Αυτός εδώ είναι ο παππούς μου, κόντες ντε-λε-Φρέπα, μεγαλοκτηματίας, παρασημοφορημένος! *(Ξεφυλλίζει το άλμπουμ.)* Πια δεξ εδώ είναι ο μακαρίτης ο αδελφός μου! Τρεις φορές έγινε βουλευτής!... Δύο φορές υπουργός!!

ΦΡΟΣΩ – *(Μόλις συγκρατούμενη.)* Σίόρα Μαριέττα, γιατί με φωνάξατε;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – *(Αγέρωχα.)* Πια να σου δείξω τους προγόνους μας και να σε κάμω να καταλάβης τη θέση σου. Αυτό που έβαλες στο νου σου δεν θα γίνη ποτέ, ποτέ. Πρέπει λοιπόν να το πάρης απόφαση και να φροντίσης να αποκατασταθής! Ο καπετάνιος θα έλθη εδώ σε λίγο. Τον κάλεσα εγώ...

ΦΡΟΣΩ – Ο καπετάνιος! Τον εκαλέσατε! Πατί;;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Επειδή δεν σε συνερίζομαι αλλά σ'αγαπώ και θέλω το καλό σου. Κατόρθωσα να τον πείσω πώς εμετάνοιωσες, πώς τότες ήσουν άπειρη και φοβόσουν το γάμο. Κύτταξε λοιπόν είναι η μοναδική ευκαιρία να τα ξαναφτιάσετε.

ΦΡΟΣΩ – *(Όλο και πιο αναστατωμένη.)* Έτσι λοιπόν, σίόρα Μαριέττα. Μοναδική ευκαιρία να τον γελάσουμε! Να του πούμε ψέμματα!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Όλα όσα κάνω γίνονται για το καλό σου! Για το καλό του Παγή.

Δεν θα του επιτρέψω ποτέ να σε παντρευτεί!

ΦΡΟΣΩ – (Με παραφορά και πόνο.) Γιατί;... Γιατί δεν αφίνετε δύο ανθρώπους να ευτυχίσουν;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Ο Παγής σου το έγγραψε, φεύγει για το εξωτερικό.

ΦΡΟΣΩ – (Με έξαψη και πόνο.) Εσείς με ραδιουργίες τα καταφέρατε όλα! Εσείς του λέτε ψέμματα, τον γελάτε για να μη τον πάρω εγώ... Εγώ που τον λάτρεψα. Κι αυτός με λάτρευε. Μα... μα... δεν έχετε καρδιά. (Με περισσότερο πόνο.) Αχ ας μπορούσατε να καταλάβετε... Αχ λυπηθείτε μας! Θα τα ξεχάσω όλα! Θα σας σέβομαι. Θα σας αγαπώ. Θα κάνω ό,τι θέλετε... Όλα όπως τα θέλετε. Λυπηθήτε μας. Αφίστε μας να ευτυχίσουμε... Και θα αφιερώσω όλη μου την ζωή στον Παγή και σε σας!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Αλύγιστη.) Εγώ προ πολλού έχω αφιερώσει την ζωή μου στην αγάπη του Παγή! Αυτός ο γάμος δεν θα γίνη ποτέ! Ο Παγής είναι φτωχός! Ακούς; Φτωχός!

ΦΡΟΣΩ – Το ξέρω σίορα Μαριέττα. (Σκουπίζει τα δάκρυνά της.)

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Το ξέρεις, αλλά ξέρεις πως είναι και γενικός κληρονόμος μου!

ΦΡΟΣΩ – (Με πόνο.) Δεν με ενδιαφέρουν τα πλούτη. Δεν υπολογίζω σε σας.

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Α! Όστε δεν με υπολογίζεις! Και θα κάνης και τον Παγή να μη με υπολογίζει!

ΦΡΟΣΩ – Δεν ήθελα να πω αυτό. Λέω ότι είμαι έτοιμη να υποφέρω μαζί του. Θα δουλέψω και εγώ, θα τον βοηθήσω, θα τα καταφέρουμε όπως-όπως! (Με πόνο.) Μα να ζούμε πάντα κοντά οι δυο μας. Εγώ κ' αυτός.

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Με θυμό.) Α! Έτσι; Να ζήτε οι δυο σας; Εσύ κι αυτός... Θέλεις να μου τον πάρης!

ΦΡΟΣΩ – (Με απορία.) Να σας τον πάρω; Σίορα Μαριέττα ζηλεύετε;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Με υστερισμό.) Θέλεις να τον χωρίσης από την οικογένειά του! Θέλεις να τον πάρης από μένα και να τον ρίξης στην μιζέρια, στην φτώχεια. (Στην Κατίνα που παρουσιάζεται στην θύρα.) Ορίστε και συ ν' ακούσης τη θυγατέρα σου. Δεν με λογαριάζει, θέλει να χωρίση τον Παγή από μένα και τους δικούς του.

ΦΡΟΣΩ – (Με αγανάκτηση.) Ψέμματα! Ψέμματα!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – Πώς τολμάς αναιδέστατη!

ΦΡΟΣΩ – (Με αγανάκτηση.) Ναι! Λέτε ψέμματα! Είστε πονηρή, υποκρίτρια!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Μελοδραματικά.) Υποκρίτρια;!... Αχ! Η καρδιά μου!...

ΚΑΤΙΝΑ – (Στην κόρη της.) Καταραμένη, θα την πεθάνης!

ΦΡΟΣΩ – Μην την ακούς μάννα! Και τώρα λέει ψέμματα!...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Υστερικά.) Και τώρα;!... Δέν μπορώ... δεν μπορώ... Αχ!... (Κάνει πως κλονίζεται. Πέφτει στη σαιζ-λογκ. Η Κατίνα τρέχει να την βοηθήση.)

ΚΑΤΙΝΑ – Μην την ξεσυνερίζεστε... Εξουράθηκα... Θα τη στείλω στον Άγιο! (Φωνάζει.) Γιατρέ! Ντοτόρο! Σιορ Γερασιμάκη! (Μπαίνει βιαστικός ο Γερασιμάκης και πίσω του ο Βασιλάκης μ' ένα ραβδί, τη στιγμή ακριβώς που η Φρόσω ασυγκράτητη στη μανία της βγάνει απ' τα μαλλιά της μία φορκέτα και

ορμά απάνω στό άλμπουμ που βρίσκεται στο τραπεζάκι, αποσπά μία φωτογραφία και με τη φουρκέτα τρυπάει τα μάτια του προσώπου που παριστάνει.)

ΒΑΣΙΛ. – (Τη βλέπει και σκονύζει.) Μωρή βλαμμένη, τι κάνεις αυτού;!

ΦΡΟΣΩ – (Αγρια.) Στραβώνω το δεξιό μάτι του μακαρίτη του Υπουργού! Να! Να!

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Υποβασταζόμενη.) Η καρδιά μου... (Στην ανλόθουρα έχει παρουσιασθή ο καπετάνιος και προχωρεί κατάπληκτος για τη σκηνή που βλέπει.)

ΦΡΟΣΩ – (Επιδεικνύοντας θριαμβευτικά την τρυμημένη φωτογραφία.) Έτοιμος ο κόντες Ντε-λα-Φρέπα για το άσυλο των τυφλών. Να! (Σκίζει κομμάτια τη φωτογραφία και την τσαλαπατάει!) Στο διάολο κ' οι πρόγονοί σας και σεις κι ο Παγής σας και όλοι!...

ΒΑΣΙΛ. – (Ρίχνεται απάνω της με το ραβδί.) Παληοτσουρδέλα, τώρα θα δής. (Υψώνει το ραβδί για να τη κτυπήσει, σαλπάρει ανάμεσα τους ο καπετάνιος και τον συγκρατεί.)

ΝΙΚΟΛ. – (Ενώ του παίρνει το ραβδί.) Ντροπή! Ντροπή σου!

ΒΑΣΙΛ. – (Εκπληκτος.) Θα χαλάσει ο κόσμος!

ΝΙΚΟΛ. – Αν δεν είχες τα χρόνια που έχεις θα σε...θα σε...

ΦΡΟΣΩ – (Με συγκίνηση.) Καπετάνιο! Ήρθες; Ωστε είναι αλήθεια. Μα τι θέλεις εσύ εδώ; Πώς μπορείς εσύ ένας άγιος άνθρωπος να έρχεσαι εδώ; Σ' αυτή τη κόλαση;...

ΝΙΚΟΛ. – (Συγκινημένος και αμήχανος.) Ησύχασε, κοπέλλα μου. Είσαι πολύ ταραγμένη. Τι πάθατε;... Τι σου κάνανε; (Στους άλλους με θυμό.) Μα την πίστη μου δε θα την αφήνω και απροστάτευτη επειδή με πρόσβαλε μια φορά. Τι τση κάνατε;

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Που έχει αναλάβει ως δια μαγείας αφ' ότου μπήκε ο καπετάνιος.) Τίποτε, καπετάνιο. Τα συνηθισμένα του ο Βασιλάκης...

ΦΡΟΣΩ – (Επαναστατημένη διαρκώς.) Ψέμματα! Σου λέει ψέμματα! Ως τώρα έκανε τη λιγωμένη. Μόλις μπήκες έγινε καλά. Όλοι εδώ μέσα είμαστε ψεύτες, υποκοριτάδες! Κι' εγώ είμαι μία ελεεινή μια τιποτένια!...

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Με φαρκάκι.) Τόσο το χειρότερο για σένα! Βασιλάκη, εμείς νίπτωμεν τας χείρας και απερχόμεθα! (Στη Φρόσω.) Το λάκκο σου σκάβεις! (Βγαίνει αγέρωχα.)

ΦΡΟΣΩ – Το ίδιο μου κάνει! Σας αηδίασα! Σας εсуχάθηκα όλους! Όλους! Εσάς και εμένα.

ΒΑΣΙΛ. – (Στον Νικόλα με θυμό.) Και του λόγου σου πως, όσο είν' εδώ μέσα, δεν την ορίζεις. Αν θέλεις να μην τηνε δέρονω κουκουλώσου τη. Αλλιώς... αλλιώς θα...θα...θα χαλάσει ο κόσμος! (Παίρνει το ραβδί του και βγαίνει.)

ΦΡΟΣΩ – Ω, Νικόλα, τα βλέπεις; Καταλαβαίνεις τώρα γιατί σε καλέσανε, αθώε άνθρωπε. Πά να σε τυλίξουνε, για να σε βάλουνε να με ξαναζητήσης ύστερα από όλα όσα σου έκανα. Θέλουνε να με ξεφορτωθούνε. Θέλουνε να με παντρευτής για να ησυχάσουνε...

ΝΙΚΟΛ. – (Σαστισμένος.) Πώς! Μά τον άγιο... Να σε παντρευτώ... Δηλαδή... θέλω να πω... αν αυτό είναι μόνο, δεν το βρίσκω και κακό...

ΚΑΤΙΝΑ – *(Αυθόρμητα.)* Ουτ' εγώ, ούτ' εγώ... Μακάρι!...

ΦΡΟΣΩ – Σώπα εσύ μάννα! Καπετάνιο φυλάξου! Μη γίνεσαι άλλο θύμα. Και εγώ είμαι τιποτένια, αχάριστη! Πρέπει να με περιφρονήσεις, να με μισήσεις.

ΝΙΚΟΛ. – *(Με απορία.)* Εγώ να μισήσω εσένα;; *(Με πόνο.)* Όχι, δεν μπορώ... Δεν μπορώ... γιατί μου αρέσεις, γιατί σε ξερω! Και αναγνωρίζω το τι σου πρέπει! Και πόσο αξίζεις!

ΦΡΟΣΩ – *(Με θανμασμό.)* Μά, Θεέ μου, είναι δυνατόν; Τι θέλεις να πης;

ΝΙΚΟΛ. – *(Συγκινημένος.)* Πώς σ' αδικήσανε, πώς σ' αδικούνε και πώς αν μ' ήθελες...εγώ...δηλαδή...θα... *(Τα χάνει.)*

ΦΡΟΣΩ – Μα υπάρχει λοιπόν στον κόσμο τόση ευγένεια; Ω Νικόλα! Αν ήξερες πόσο ανώτερος μου φαίνεσαι σήμερα απ' όλους όσους εγνώρισα! Είσαι ο πιο... ο πιο καλύτερος άνθρωπος...είσαι...είσαι...

ΝΙΚΟΛ. – *(Σκύβοντας πικραμένα το κεφάλι.)* Όχι...όχι...δεν είμαι τίποτε. Άκουσε που σου λέω... Δεν είμαι τίποτε...τίποτε...

ΦΡΟΣΩ – *(Τρυφερά.)* Αξίζεις όσο κανείς άλλος. Τώρα το βλέπω! Σιορ Γερασιμάκη, είχες δίκιο όταν έγραφες κάποτε πως η καλοσύνη είναι όπλο ακαταμάχητο. Όλα τα νικάει όλα τα κερδίζει.

ΓΕΡΑΣ. – *(Πού εσημειώνει πρό πολλού στο τεφτέρι του.)* Έννοια σου, το ξέρω και ως μην εκέρδισα τίποτες από δαύτη!

ΝΙΚΟΛ. – *(Μελαγχολικά.)* Και γω το ίδιο. Ποιο είναι το κέρδος μου;

ΦΡΟΣΩ – Ω Νικόλα! Μα δεν καταλαβαίνεις; Εγώ είμαι. Εμένα εκέρδισες. Εκτός αν, με το δίκιο σου, δε με θέλεις εσύ τώρα...

ΝΙΚΟΛ. – *(Σαστισμένος από χαρά.)* Πώς;... Τι έκανε λέει;... Α δε σε θέλω; Μου λες αλήθεια;...

ΚΑΤΙΝΑ – *(Βιαστικά.)* Ναι, αφέντη μου. Στραβή ήτανε κι ανάβλεψε! Ο άγιος έκανε το θαύμα του! *(Σταυροκοπιέται.)*

ΦΡΟΣΩ – Έχει δίκιο η μάννα μου, καπετάνιο! Είμαι δικιά σου, φτάνει να με θέλεις.

ΝΙΚΟΛ. *(Ξαναβρίσκοντας το παληό του μπριό!)* Μα τότες...μα τότες...ομπρός. Το γοργός και χάριν έχει!

ΦΡΟΣΩ – Ναι! Το γοργός και χάριν έχει! Πόσο χαίρομαι που το ξανακούγω! Τώρα μ' αρέσει, τώρα το καταλαβαίνω! Έλα μάννα! Σύρε να ετοιμάσεις τσουμπόγους μας. Μην παρης πολλά. Πάρε λίγα. Τα άλλα τσου τα χαρίζουμε! Οικονομία θα κάνουμε; Εφοπλιστάδες δεν είμαστε!;

ΝΙΚΟΛ. – *(Ενθουσιασμένος.)* Και βέβαια! Έλα πεθερά! Ακόμα στέκεις;

ΚΑΤΙΝΑ – *(Σαστισμένη.)* Πώς;... Τι;... Α! Ναι! Θα φύγουμε; Τρέχω;... Και βέβαια... Θα τσου τα χαρίσουμε!... Οικονομία θα κάνουμε;! *(Βγαίνει παραπατώντας από τη χαρά της.)*

ΝΙΚΟΛ. – Ζήτωω! Ζήτωω! Βρε τυχερός που είμαι! Σα να τόξερα. Έτοιμο τόχω το παλατάκι! Σήμερα το τελειώσανε! Νάτο! *(Δείχνει πέρα.)* Τώρα θα πάω να σχολάσω τσ' εργάτες, και να σου φέρω το κλειδί και να μπης μέσα. Μα πες μου στο Θεό σου, αλήθεια μου τόπες; Αξίζω; Με βρίσκεις καλό;

ΦΡΟΣΩ – *(Τρυφερά.)* Ω, Νικόλα. Είσαι...είσαι υπέροχος!

ΝΙΚΟΛ. – Μπράβο! Έλεγα κι εγώ, μα δεν αξίζω τίποτες, τίποτε; Από τότες που μούφυγες, νύχτα και μέρα συλλογιζόμουν! Γιατί δεν το 'άρεσα; Γρίφος, ήσουν για 'μένα. Να σ' αγαπώ ήξερα, μα να σε λύσω αδύνατο...

ΦΡΟΣΩ – Αλήθεια. Εσύ ξέρεις ν' αγαπάς, Νικόλα...

ΝΙΚΟΛ. – Ναι! Στην τιμή μου! *(Βάνει το χέρι στο στήθος του.)* Αυτό μπορώ να το καυχηθώ! Ξέρω ν' αγαπώ. Κάτι μου 'λεγε μέσα μου πως εμείς οι δυο μια μέρα θα σμίγαμε. Π' αυτό ετοιμαζόμουν. Ούλο ετοιμαζόμουν. Και, σούχω ετοιμάσει σουπριζες που θα σαστίσει ο νους σου και θα βοΐξει το πανελλήνιο!

ΦΡΟΣΩ – Αλήθεια;

ΝΙΚΟΛ. – Αμέ τι; Θα δης πράγματα και θάμματα! Ωστόσο, το γοργός και χάριν έχει. Τρέχω να σχολάσω τσ' εργάτες, να ετοιμάσω και να σου φέρω το κλειδί. Σιορ Γερασιμάκη, το νου σου στο κορίτσι. Στα χέρια σου τ' αφήνω ώσπου να γυρίσω.

ΓΕΡΑΣ. – Έννοια σου καπετάνιο, σύρε στο καλό.

ΦΡΟΣΩ – Να μην αργήσης, δω θα σε περιμένω. Ούτε θ' αλλάξω φόρεμα. Δε θέλω να ξαναμπώ σ' αυτό το καταραμένο σπίτι...

ΝΙΚΟΛ. – *(Ενώ τη φιλάει.)* Να μη μπης, μάτια μου, να μη μπης. Έφτασα κιόλας. Γερασιμάκη το νου σου. Άλλο ένα φιλί *(Την ξαναφιλάει.)* Βρε τυχερός που είμαι! Βρε πως τα κατάφερα! *(Ενώ βγαίνει.)* Φτού να μη βασκαθώ... *(Χάνεται τραγουδώντας.)*

ΦΡΟΣΩ – *(Ενώ πέφτει αποκαμωμένη στη σαιζ-λογκ.)* Τραγουδάει... Είναι ευτυχημένος... Εγώ τον έκανα ευτυχημένο... Δεν είναι παράξενο, σιορ Γερασιμάκη;

ΓΕΡΑΣ. – Τι πράγμα παιδί μου;

ΦΡΟΣΩ – Που μπορώ να κάνω έναν άνθρωπο ευτυχημένο;

ΓΕΡΑΣ. – Καθόλου. Θα μπορούσες να κάνεις και το γυιο μου ευτυχημένο, αλλά αυτός δεν είναι άνθρωπος. Είναι ένας γάιδαρος!

ΦΡΟΣΩ – Ω, μην τον αδικείς σιορ Γερασιμάκη, τώρα... που δεν τον αγαπώ βλέπω καθαρά πως δεν έφταιγε κείνος αλλά εγώ που αγάπησα και πίστεψα στα λόγια του. Ο Παγής είναι ένα καλό και άβουλο παιδί...

ΓΕΡΑΣ. – Άκου που σου λέω! Είναι ένας γάιδαρος!

ΦΡΟΣΩ – Είναι άβουλος. Παρασύρθηκε! Δε βρέθηκε κανείς να του πη την αλήθεια...

ΓΕΡΑΣ. – *(Αφού κυττάζει γύρω του ανήσυχ.)* Έχεις λάθος. Βρέθηκε κάποιος.

ΦΡΟΣΩ – *(Ανήσυχ.)* Ποιος;

ΓΕΡΑΣ. – Εγώ.

ΦΡΟΣΩ – Εσύ;!

ΓΕΡΑΣ. – Μάλιστα, εγώ του είπα την αλήθεια. Του τάγραφα όλα. Πως τον γελάνε, πως τον εκβιάζανε χρόνια με τη Θεανώ για να μη σε πάρη και πως τώρα θέλουνε να τον στείλουνε στο εξωτερικό για τον ίδιο λόγο. Ούλα του τάγραφα...

ΦΡΟΣΩ – *(Όλο και πιο ανήσυχ.)* Και τότε του τάγραψες;

ΓΕΡΑΣ. – Είναι δέκα μέρες. Σε παρακολουθούσα. Έβλεπα τα μαρτύρια σου. Δεν

- μπορούσα να υποφέρω την αδικία. Κι όμως είδες τι σου έγραψε, είδες την απάντησή. Άκου που σου λέω! Δεν είναι δικό μου παιδί. Είναι ένας γάιδαρος!
- ΦΡΟΣΩ – *(Δοκιμάζοντας ένα φρικτό προαίσθημα.)* Ω Θεέ μου! Αν άργησε να λάβει το γράμμα σου;... Αν μούγραψε την κάρτα πριν λάβει το δικό σου το γράμμα;!... Τότε...τότε...είναι φοβερό! *(Στην αυλόθυρα παρουσιάζεται ο Παγής που έρχεται κοιτάζοντας ανήσυχα γύρω τον. Η Φρόσω σαστισμένη.)*
Παγή...εσύ;
- ΠΑΓΗΣ – *(Δραστήρια.)* Ναι, εγώ Φρόσω...
- ΦΡΟΣΩ – Ήρθες;
- ΓΕΡΑΣ. – *(Αγκαλιάζοντας και φιλώντας το γνιο του.)* Δόξα σοι ο Θεός!
- ΠΑΓΗΣ – Ω πατέρα, σ' ευχαριστώ! Δε θα σου ξεχάσω ποτέ αυτό που έκανες για 'μένα... Αλλά, τώρα, φύγε. Πήγαινε...Άφισέ μας δυο λεπτά με τη Φρόσω. Πού είναι οι άλλοι;
- ΓΕΡΑΣ. – Απάνω...
- ΠΑΓΗΣ – Τόσο το καλύτερο. Πήγαινε μαζί τους. Απασχόλησε τους όσο θα μιλά εγώ με τη Φρόσω, ας μη μάθουν πως ήρθα παρά όταν πια θα 'χω φύγει μαζί της...
- ΓΕΡΑΣ. – Θα φύγεις;
- ΠΑΓΗΣ – Ναι, με τη Φρόσω, πατέρα, και τώρα αμέσως...
- ΓΕΡΑΣ. – Αμέσως;...
- ΠΑΓΗΣ – Μα ναι, πατέρα, πήγαινε, πήγαινε θα μάθεις νέα μου. Τώρα δεν έχω καιρό. Η ευτυχία μας είναι καθυστερημένη και βιάζεται. Έλα πήγαινε... *(Τον σπρώχνει προς τη θύρα.)*
- ΓΕΡΑΣ. – *(Ταραγμένος.)* Θα φύγετε...Παγή...Φρόσω μου... Ο Θεός μαζί σας. *(Βγαίνει.)*
- ΠΑΓΗΣ – *(Ορμητικά και θερμά στη Φρόσω.)* Φρόσω, αγάπη μου, επιτέλους τελειώσανε τα ψέμματα. Έσπασα τις αλυσίδες μου. Τα 'μαθα όλα, τα ξέρω όλα και ήρθα να σε πάρω να φύγουμε για την Αθήνα. Μη σε νοιάζει για τίποτα. Στην Αθήνα έχω κιόλας δουλειά. Δική μου δουλειά! Ήρθα για να τσακωθώ με τους δικούς μου και να σε κλέψω. Έλα. Εμπρός δρόμο για την ευτυχία μας...Αλλά, αγάπη μου, γιατί στέκεις ασάλευτη; Γιατί δε μιλάς; Κλείνεις τα μάτια; Φρόσω δεν είσαι ευχαριστημένη που ήρθα;
- ΦΡΟΣΩ – *(Με φωνή σβυσμένη.)* Όχι...
- ΠΑΓΗΣ – *(Κατάπληκτος.)* Πώς;
- ΦΡΟΣΩ – Είπα δεν είμαι. Φύγε, γύρισε πίσω.
- ΠΑΓΗΣ – Φρόσω!
- ΦΡΟΣΩ – Φύγε σου λέω. Άσε με πιά, λυπήσου με...
- ΠΑΓΗΣ – *(Θερμά.)* Καταλαβαίνω... Έχεις δίκιο. Σου έκανα τόσο κακό, μα, τώρα θα τα διορθώσω όλα και δε θα ζω παρά για την ευτυχία μου. Έλα πάμε.
- ΦΡΟΣΩ – *(Με αγωνία.)* Φύγε. Έκανες εφιάλητη την ίδια μου την ευτυχία. Οι δρόμοι μας είναι χωρισμένοι...
- ΠΑΓΗΣ – Όχι Φρόσω. Όλ' οι δρόμοι με οδηγούν σε σένα...
- ΦΡΟΣΩ – Για το Θεό, πάψε, σόπασε! Είναι αργά πιά. Ό,τι ωραίο είχα μέσα μου για 'σένα το γκρέμισες...

- ΠΑΓΗΣ – Ναι φταίω, μα είπαμε! Δεν μπορείς παρά να με καταλάβης και να με συγχωρέσης...
- ΦΡΟΣΩ – Να σε συγχωρέσω, μπορώ. Μα όχι και να έλθω μαζί σου...
- ΠΑΓΗΣ – Θα έλθης.
- ΦΡΟΣΩ – Αλλοίμονο... Δεν εξουσιάζω πιά τον εαυτό μου, φύγε...
- ΠΑΓΗΣ – Πώς!;
- ΦΡΟΣΩ – Φύγε σου λέω. Σε λίγο φτάνει εδώ ο καπετάνιος...
- ΠΑΓΗΣ – Ο καπετάνιος!
- ΦΡΟΣΩ – Ναι, του 'δωσα το λόγο μου, θάρθη να με πάρη...
- ΠΑΓΗΣ – Πάλι αυτός!
- ΦΡΟΣΩ – Είναι μια ευγενική, μια μεγάλη ψυχή. Τον έκανα να υποφέρει κι όμως με συγχώρεσε...
- ΠΑΓΗΣ – Και θα πας μαζί του; Σε λυπάμαι.
- ΦΡΟΣΩ – Ω! Μη με λυπάσαι. Αντέχω στον πόνο. Τον γνώρισα και τον ενίκησα. Η ψυχή μου παιδεύτηκε, τυραννήθηκε αλλά έγινε ατσαλένια.
- ΠΑΓΗΣ – Όστε θα πάρης έναν άνθρωπο από οίκο!;
- ΦΡΟΣΩ – Όχι! Από εκτίμηση, από αναγνώριση, ίσως και από αγάπη...
- ΠΑΓΗΣ – Λες ψέμματα. Αγαπάς εμένα.
- ΦΡΟΣΩ – (Με αγωνία.) Τόσο το χειρότερο... Δεν πρέπει... Δεν πρέπει ν' αγαπώ εσένα...θα πάω με κείνον...τον ευεργέτη μου!
- ΠΑΓΗΣ – (Της παίρνει τα χέρια.) Όχι. Δεν θα πας! Σ' αγαπώ, με καταλαβαίνεις; Δεν θα σ' αφήσω ποτέ να πας...
- ΦΡΟΣΩ – Είναι πολύ αργά πια...
- ΠΑΓΗΣ – Για τον έρωτα δεν έχει ποτέ αργά! Έλα μη σκέφτεσαι τον καπετάνιο. Αυτός θα μπορέσει να ξεχάση. Κάτι άλλο θα βρεθή να τον ικανοποιήση. (Με έρωτα.) Ω, έλα να φύγουμε. Αρκετά βασανίστηκες, αρκετά τιμωρήθηκε. Έλα να χαρούμε και μεις, Φρόσω, αγάπη μου, σκέψου τη ζωή που μας περιμένει...
- ΦΡΟΣΩ – (Ενώ εκείνος την αγκαλιάζει.) Παγή! Με γεμίζεις αγωνία... Αφισέ με... Λυπήσου με...
- ΠΑΓΗΣ – (Με πάθος.) Αγάπη μου, λευτερώσου, λευτερώσου απ' αυτόν τον άνθρωπο. Τι μπορεί να είναι για σένα αυτός; Για μένα γεννήθηκες, για σένα θα ζω. (Της χαϊδεύει τα μαλλιά.)
- ΦΡΟΣΩ – (Γέροντας ανθόρμητα στον ώμο του.) Ω Θεέ μου...ας μπορούσα...
- ΠΑΓΗΣ – Ας μπορούσες τι;
- ΦΡΟΣΩ – (Μεθυσμένη από έρωτα.) Να ζήσω μαζί σου, κοντά σου, για πάντα!...
- ΠΑΓΗΣ – (Θριαμβευτικά.) Μα έτσι θα γίνη αγάπη μου!
- ΦΡΟΣΩ – (Αποφασιστικά, σαν να ξυπνάει από κακό όνειρο.) Ω ναι!... Το βλέπω!... Το νοιώθω!... Δεν μπορεί να γίνει αλλιώς! Δεν μπορώ να ζήσω χωρίς εσένα... Τόσο το χειρότερο! Ας χαλάση ο κόσμος!
- ΠΑΓΗΣ – Μπράβο Φρόσω! Τώρα σ' αναγνωρίζω!
- ΦΡΟΣΩ – (Ανήσυχη, ξαφνικά.) Όμως Παγή μου, αγάπη μου, φοβάμαι... Ας φύγουμε... Για το Θεό ας μην αργούμε... Ας φύγουμε αμέσως...
- ΠΑΓΗΣ – (Ενώ την παίρνει απ' τη μέση και την οδηγεί.) Εμπρός, πάμε...

(Καθώς βαδίζουν τους σταματά η υστερική κραυγή της Μαριέττας που εμφανίζεται κείνη τη στιγμή στη θύρα, ακολουθούμενη από τον Γερασιμάκη και τον Βασιλάκη.)

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Απλώνοντας υστερικά τα χέρια.) Παγή μου!... (Στέκει ακίνητη. Μικρή σιγή. Η Μαριέττα χαμηλώνει τη φωνή της και ψιθυρίζει εξαιρετικά συγκινημένη.) Θα φύγετε χωρίς να μου πείτε μια λέξη;... Χωρίς να μ' αποχαιρετίσετε;... (Νέα σιγή. Η Μαριέττα σκονπίζει τα δακρυσμένα μάτια της. Ο Παγής και η Φρόσω αλληλοκνττάζονται με απορία.)

ΒΑΣΙΛ. – (Μουρμουρίζει μέσα από τα δόντια του με σκυμένο κεφάλι.) Θα χαλάση ο κόσμος... (Ο Γερασιμάκης βγάνει το τεφτέρι και σημειώνει.)

ΜΑΡΙΕΤΤΑ – (Συνεχίζει όλο και πιο συγκινημένη.) Δεν πειράζει... Πηγαίνετε... στην ευχή μου. Ήρθα μόνο για να σας ευχηθώ κάθε... κάθε ευτυχία... (Ένας λυγμός την πνίγει. Ο Παγής τρέχει κοντά της.)

ΠΑΓΗΣ – Ω, θεία Μαριέττα!... (Την ίδια στιγμή από τη θύρα του σπιτιού μπαίνει η Κατίνα με ένα μεγάλο μπόγο στα χέρια της.)

ΚΑΤΙΝΑ – (Εύθυμη.) Έτοιμ' είμαι θυγατέρα... (Βλέπει τους άλλους και σαστίζει σταυροκοπούμενη.) Μέγας είσαι Κύριε!... Ο σιορ Παγής. (Την ίδια στιγμή στην αυλόθυρα παρουσιάζεται ορμητικός και μπριόζος ο καπετάν-Νικόλας κρατώντας επιδεικτικά στα χέρια του ένα κλειδί. Η φωνή του δυνατή τους παγώνει όλους.)

ΝΙΚΟΛ. – (Πριν τους δει ακόμα.) Φτου μου να μη βασκαθώ! Τους σκόλασα τσ' εργάτες! Έτοιμο το παλατάκι! Να και το κλειδί! (Σηκώνει το χέρι του και το δείχνει). Βρε μπα! Να κι ο Παγής! Βρε καλώς ώρισες. Σε καλή ώρα έφταξες. Καθώς βλέπεις, τα ξαναφτιάσαμε με τη Φρόσω. Α μπράβο πεθερούλα, τον ετοίμασες το μπόγο! Το λοιπόν, κυρίες και κύριοι, μιας που είμαστε όλοι εδώ μπορούίτε ν' ακούσητε και σεις τις σουρπρίζες που ετοίμαζα από καιρό και τις φύλαγα γι' αυτή την ώρα... (Ο Τρελλογιάννης παρουσιάζεται σε λίγο στην αυλόθυρα με την κιθάρα του και προχωρώντας στο εσωτερικό της αυλής, ενώ ο καπετάνιος συνεχίζει.) Και πριν απ' όλα. Το νέο μου μεγάλο παπόρο είν' έτοιμο! Το βάφτισα με τ' όνομα της Φρόσως!

ΦΡΟΣΩ – (Αυθόρμητα.) Ω φτάνει, Νικόλα!...

ΝΙΚΟΛ. – Τι έκανε λέει! Φτάνει! Ακόμα δεν άρχισα! (Καθώς διηγείται χειρονομεί διαρκώς με το κλειδί.) Και τώρα, Φρόσω μου, θ' ακούσης κάτι που θα σου δώσει ευτυχία μεγάλη. (Είναι συγκινημένος. Ο Τρελλο-Γιάννης συνεχίζει να κνττά αφοσιωμένος, με πάθος την κιθάρα του, ενώ ο Γερασιμάκης διαρκώς σημειώνει στο τεφτέρι του κάθε τόσο. Ο καπετάνιος συνεχίζει.) Το λοιπόν, κυρίες και κύριοι ούλο ετούτο τον αναθεματισμένο τον καιρό που έβλεπα τη Φρόσω μου μέσα στη φτώχεια και τη μιζέρια να τη σταυρώνετε, του λόου σου σιορ Βασιλάκη και σύ σιόρα Μαριέττα, συλλογιζόμουνα και έλεγα, αν δεν βρισκόμουνα εγώ, τι θα γινότανε έτσι έρμη και απροστάτευτη; Τι συλλογιζόμουνα μωρέ παιδιά και ράιζε η καρδιά μου! Θεέ μου έλεγα...

ΓΙΑΝΝΗΣ – (Διακόπτει έξαλλος και φωνάζει.) Δεν υπάρχει άλλος Θεός! Εγώ είμαι Θεός! Εγώ είμαι το Παν! Πανταχού παρών!

ΝΙΚΟΛ. – Είσαι! Είσαι!...μωρέ παιδί μου, άφισέ μας τώρα ήσυχους!... Το λοιπόν που λέτε μια μέρα τσουπ! και μου κατεβαίνει η ιδέα! Και λέω! Θα φτιάσω στ' Αργοστόλι ένα άσυλο για τα απροστάτευτα κορίτσια! Ε λοιπόν το είπα και το έκανα! Αύριο στην πρόσοψη του θα γράφη, με μεγάλα γράμματα! «Άσυλον η Ευφροσύνη».⁴⁷ Λοιπόν πώς σας φαίνεται! Μπα σε καλό σας. Δε μιλάτε... Δε με συγχαίρετε; Φροσάκι τι έχεις; Τι σκέφτεσαι μάτια μου; Ούλα κουτί σούρχονται! Λογάριασε! Παπόρο, καπετάνιος, άσυλο!

ΦΡΟΣΩ – *(Εξουθενωμένη από τη συγκίνηση.)* Νικόλα... Πρέπει να τα πάρω και τα τρία;... Δε γίνεται να κρατήσω μόνο το ένα;...

ΝΙΚΟΛ. – Δηλαδή; Μονάχα εμένα; Νάτα πάλι! Τσι τσιγκουνιές αρχίσαμε! Α! Φρόσω! Εγώ δε θέλω μιζέριες. Θα χαρούμε μπόλικη την ευτυχία μας...

ΦΡΟΣΩ – Εγώ είμαι ανάξια για την ευτυχία, Νικόλα.

ΝΙΚΟΛ. Τι λες παιδί μου;

ΦΡΟΣΩ – Αλήθεια σου λέω. Εσύ, Νικόλα, θα συναντάς σε κάθε σου βήμα την ευτυχία. Για λίγο μπορεί να σου φεύγη μα πάλι θα την ξαναβρίσκεις. Ενώ εγώ...εγώ δεν μπορώ να χαρώ Νικόλα, πίστεψε με ... Εγώ έχω ανάγκη από ησυχία...μονάχα από ησυχία...

ΝΙΚΟΛ. Ησυχία! Ησυχία!; Τι λες μάτια μου; Μα να, η ευτυχία είναι δική σου. Κύττα, κρατώ το κλειδί της, το κλειδί του σπιτιού μας, του δικού σου σπιτιού. Παλατάκι σωστό, νάτο! *(Δείχνει το κλειδί.)*

ΦΡΟΣΩ – Όχι Νικόλα... Κράτα το... Κράτα τα όλα και δώσε μου μονάχα το άσυλο...

ΝΙΚΟΛ. – *(Αποσβολωμένος.)* Το άσυλο!

ΦΡΟΣΩ – Μονάχα αυτό μου χρειάζεται...

ΝΙΚΟΛ. – Το άσυλο...Μονάχα αυτό...

ΦΡΟΣΩ – Ναι... Μόνο αυτό... Το άσυλο... Τίποτ' άλλο...

ΝΙΚΟΛ. – *(Ενώ σχεδόν κλονίζεται από τα αναπάντεχο.)* Τίποτ' άλλο;... Το άσυλο!...*(Τον ξεφεύγει από το χέρι το κλειδί και πέφτει χάμω. Ο Τρελλογιάννης τρέχει και το παίρνει.)*

ΓΙΑΝΝΗΣ – *(Σηκώνοντας έξαλλος το κλειδί και δείχνοντας το θριαμβευτικά στη Φρόσω!)* Νάτο! Νάτο! Ιδού το κλειδί της ευτυχίας! Έλα Φροσάκι να σου ανοίξω την Παράδεισο! Ιδού το κλειδί της ευτυχίας! Εγώ το κατέχω! Εγώ! *(Γελάει τρελλά.)*

ΓΕΡΑΣ. – *(Προχωρεί στο μέσον της σκηνή και σκίζει μελαγχολικά το τεφτέρι του με τις φιλοσοφικές σημειώσεις για την ευτυχία.)* Ναι! Έχει δίκιο. Αυτός το κατέχει. –

⁴⁷ Το κείμενο που ακολουθεί είναι σημειωμένο σαν να έχει διαγραφεί, π.χ. *Λοιπόν πώς σας φαίνεται! Μπα σε καλό σας. Δε μιλάτε... Δε με*

συγχαίρετε; Φροσάκι τι έχεις; τι σκέφτεσαι μάτια μου; Ούλα κουτί σούρχονται! (...):

ΑΥΛΑΙΑ**Δεύτερο τέλος**

ΚΑΤΙΝΑ – *(Με συγκίνηση.)* Αφέντη μου! Λεβεντάνθρωπε!

ΦΡΟΣΩ – *(Με συγκίνηση.)* Ω Νικόλα! Είσαι ανώτερος άνθρωπος! Εσύ αξίζεις!
Αξίζεις κάθε ευτυχία!

ΝΙΚΟΛ . – *(Με συγκίνηση.)* Ναι αξίζω! Αξίζεις! Αξίζουμε την ευτυχία.

ΦΡΟΣΩ – Εγώ μαζί σου. Πάντα κοντά σου.

ΝΙΚΟΛ . – Μπράβο Φροσάκι! *(Σηκώνει το κλειδί ψηλά, φωνάζει.)* Γερασιμάκη!
Το βλέπεις! Ιδού το κλειδί της ευτυχίας. Εγώ το κατέχω! Εγώ!

ΓΕΡΑΣ. Ναι, εσύ ο καλός άνθρωπος! Εσύ ο αθώος άνθρωπος! Εσύ το κατέχεις!

ΓΙΑΝΝΗΣ – *(Χειρονομεί, φωνάζει.)* Και εγώ!! Και εγώ κατέχω τα κλειδιά της
ευτυχίας.

ΓΕΡΑΣ. – *(Φιλοσοφικά.)* Και εσύ!... Και εσύ!...

ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΑΚΗ-ΖΩΡΑ

«ΜΙΑ ΑΚΟΜΗ ΑΝΘΡΩΠΟΣ» ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ
ΚΑΡΕΛΛΗ: ΤΟ ΑΔΗΜΟΣΙΕΥΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ ΜΑΡΙΑ»*

Εισαγωγή

Η Ζωή Καρέλλη (ψευδώνυμο της Χρυσούλας Αργυριάδου) (1901-1998) είναι γνωστή κυρίως ως ποιήτρια, μία από τις πιο στοχαστικές και ευαίσθητες ποιητικές φωνές της λεγόμενης Σχολής της Θεσσαλονίκης, ασχολήθηκε όμως και με τη συγγραφή θεατρικών έργων.

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, όπου και έκανε ελεύθερες σπουδές με δασκάλους στο σπίτι, ενώ παράλληλα σπούδασε πιάνο, φωνητική μουσική και έμαθε τέσσερις ξένες γλώσσες. Αργότερα, παρακολούθησε παραδόσεις φιλολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Παρουσιάστηκε στα γράμματα το 1935 στο περιοδικό *Το Τρίτο Μάτι* με το διήγημα «Διαθέσεις» και εξέδωσε την πρώτη ποιητική συλλογή της, το 1940, με τον τίτλο *Πορεία*. Από το 1948 και έπειτα είχε μια αδιάλειπτη παρουσία στα λογοτεχνικά πράγματα της χώρας με τις συλλογές: *Η εποχή του θανάτου* (1948), *Φαντασία του χρόνου* (1949), *Της μοναξιάς και της έπαρσης* (1951), *Χαλκογραφίες και εικονίσματα* (1952), *Το πλοίο* (1955), *Κασσάνδρα και άλλα ποιήματα* (1955), *Παραμύθια του κήπου* (1955), *Αντιθέσεις* (1957), *Ο καθρέφτης του μεσονυκτίου* (1958). Το 1973 εξέδωσε τη συγκεντρωτική δίτομη έκδοση *Τα ποιήματα*, όπου περιλήφθηκαν οι συλλογές *Το σταυροδρόμι* και *Ημερολόγιο 1955-1973*. Η Καρέλλη επιδόθηκε επίσης στη συγγραφή δοκιμίων, τα οποία δημοσίευε σε ποικίλα περιοδικά, αλλά και σε αυτοτελείς εκδόσεις, όπως οι συλλογές *Περί αμφιβολίας* (1958), *Το απόλυτο στο έργο του Κλωντέλ* (1959), *Περιμένοντας τον Γκοντό ή το πάθος της αδράνειας* (1967), *Παρατηρήσεις* (1982), *Παρατηρήσεις Β'* (1994). Συνεργάστηκε επίσης με πολλά περιοδικά, στα οποία δημοσίευε συχνά ποιήματα, πεζά, θεατρικά και μεταφράσεις, όπως τα: *Μακεδονικά Γράμματα*, *Μακεδονικές Ημέρες*, *Φιλολογικά Χρονικά*, *Νέα Εστία*, *Μορφές*, *Ο Αιώνας μας*, *Σημερινά Γράμματα*, *Καινούρια Εποχή*, *Ιωλκός*, *Πνευματική Κύπρος*, *Νέα Πορεία*. Υπήρξε ένα από τα βασικά στελέχη του περιοδικού *Κοχλίας*.¹

* Η δημοσίευση αυτή εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος «ΘΑΛΗΣ» που έχει συγχρηματοδοτηθεί από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο – ΕΚΤ) και από εθνικούς πόρους, μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του Εθνικού Στρατηγικού Πλαισίου Αναφοράς (ΕΣΠΑ) – Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο: ΘΑΛΗΣ- ΕΚΠΑ «Το Θέατρο

ως Μορφοπαιδευτικό Αγαθό και Καλλιτεχνική Έκφραση στην Εκπαίδευση και την Κοινωνία».

¹ Για τη Ζωή Καρέλλη και την ποιητική Σχολή της Θεσσαλονίκης βλ. γενικότερα Αλεξ. Αργυρίου, «Ζωή Καρέλλη», *Η ελληνική ποίηση. Νεωτερικοί ποιητές του Μεσοπολέμου*, Σοκόλης, Αθήνα 1979, σ. 201-204 και 318-320. Γιώργος Θέμελης, «Ζωή Καρέλλη», *Η νεώτερη ποίησή μας. Ι (Πρώτος και Δεύτερος Κύκλος)*, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 114-

Η στοχαστική διάθεση είναι το βασικότερο χαρακτηριστικό που διαπνέει ολόκληρη την ποιητική, δοκιμακή και θεατρική της παραγωγή. Με αφετηρία τα ποικίλα ενδιαφέροντά της και την ιδιαίτερη σχέση της με την ορθόδοξη παράδοση, η Καρέλλη έχει αφομοιώσει στα έργα της στοιχεία από διαφορετικές πηγές και διαβάσματα, κυρίως από τη φιλοσοφία του υπαρξισμού αλλά και από συγγραφείς, κλασικούς όπως ο Ν. Γκόγκολ και ο Φ. Ντοστογιέφσκι και νεότεριστές όπως ο Τ. Σ. Έλιοτ, ο Πωλ Κλωντέλ και ο Τζαίμς Τζόνς. Παράλληλα, η συγγραφέας μελετούσε την αρχαιοελληνική, τη βυζαντινή και τη νεότερη ελληνική λογοτεχνία, αντλώντας πλούσια κοιτάσματα έμπνευσης για το έργο της.²

Όπως προαναφέρθηκε, η Καρέλλη ασχολήθηκε με το θέατρο, γράφοντας αλλά και μεταφράζοντας θεατρικά έργα, ενώ συμμετείχε και επί πολλά χρόνια στην καλλιτεχνική επιτροπή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Τα δράματα που εξέδωσε είναι: *Ο Διάβολος και η 7η εντολή* (1959), *Ικέτιδες* (1962), *Σιμωνίς, η βασιλόπαις του Βυζαντίου* (1965) και *Ορέστης* (1971). Από αυτά, τα δύο τελευταία παρουσιάστηκαν στη θεατρική σκηνή του Κ.Θ.Β.Ε., το 1966 και το 1976 αντίστοιχα, ενώ η ίδια η συγγραφέας σε συνέντευξή της έκανε λόγο για ένα ακόμη θεατρικό με τον τίτλο *Περωμένοντας τη Μαρίνα*, που παραμένει αδημοσίευτο.³ Υπάρχει επίσης ένα μονόπρακτο έργο με τον τίτλο «Η Φεβρωνία κι ο Άγγελος» δημοσιευμένο στο περιοδικό *Νέα Πορεία*⁴ το 1973. Εδώ δημοσιεύεται το αθησαύριστο δράμα της *Μαρία*, από ένα δακτυλόγραφο κείμενο με ιδιόχειρες διορθώσεις, αχρονολόγητο, φυλασσόμενο στο Αρχείο Γεωργίου Θ. Ζώρα.⁵ Είχε πιθανότατα υποβληθεί σε κάποιο λογοτεχνικό διαγωνισμό προς βράβευση.

Η θεατρική παραγωγή της Ζωής Καρέλλη αποτελεί μια αξιόλογη πτυχή της νεοελληνικής δραματουργίας, που χαρακτηρίζεται από εσωτερική συνέπεια και αντιστοιχία με τους προβληματισμούς που διατυπώνονται στο ποιητικό και δοκιμακό έργο της συγγραφέως. Η ίδια η συγγραφέας αναφέρει σε συνέντευξή της ότι θεωρεί την αυστηρή διάρθρωση και την αρχιτεκτονική του θεατρικού έργου

124· Αντρέας Καραντώνης, «Ζωή Καρέλλη», *Η ποίησή μας μετά τον Σεφέρη*, Δωδώνη, Αθήνα 1976, σ. 186-188· Ξ. Α. Κοκόλης, «Εισαγωγή», *Ζωή Καρέλλη. Ποήματα*, Εομής, Αθήνα 1996, σ. 13-17· Γ. Π. Σαββίδης, «Αθροίσμα ζωής πεποικιμένης», *Εφήμερον σπέρμα*, Αθήνα 1978, σ. 184-189· Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Η ποίηση της Ζωής Καρέλλη», *Εντευκτήριο* 45 (Χειμώνας 1998-99), σ. 75-79.

² Βλ. σχετικά όσα σημειώνει ο κριτικός Αλεξ. Αργυρίου, στο λήμμα «Καρέλλη Ζωή», στην *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα*, τόμ. 32, σ. 139-140.

³ Βλ. τη συνέντευξη της Ζωής Καρέλλη, «Την ελευθερία ή τη βρήκα στην ποίηση», που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Διαβάζω*, τεύχ. 30 (4/1980), σ. 57, καθώς και τα αποσπάσματα που δημοσίευσε

ο Αλέξανδρος Κοσματόπουλος, «Παρατηρήσεις στο έργο της Ζωής Καρέλλη», στο αφιέρωμα *Η πορεία της ποιήτριας Ζωής Καρέλλη. Ως δόξα και τιμή της «πεποικιμένης»*, [Τετράδια «Ευθύνης» 35], Αθήνα 1997, σ. 70-75.

⁴ Ζωή Καρέλλη, «Η Φεβρωνία κι ο Άγγελος», *Νέα Πορεία*, έτος ΙΘ' (Ιαν.-Απρ. 1973), σ. 13-34. Την πληροφορία για το μονόπρακτο αυτό μου έδωσε η Κ. Πετράκου, την οποία και ευχαριστώ θερμά.

⁵ Βλ. σχετικά Μαρία Δημάκη-Ζώρα, «*Μαρία*: ένα ανέκδοτο θεατρικό έργο της Ζωής Καρέλλη», *Εγκαρπίας Έπιανος. Τιμητικός τόμος στον Π. Δ. Μαστροδημήτρη*, Φιλολογική επιμέλεια Πύργος Ανδρειωμένος, Πορεία, Αθήνα 2007, σ. 243-258.

ως πρωταρχικά στοιχεία επιτυχίας του δράματος: «πιστεύω στο αυστηρό θέατρο, στη διάρθρωση, στην αρχιτεκτονική του θεάτρου».⁶

Αναλυτικότερα, η δραματουργική παραγωγή της Καρέλλι αρχίζει από το 1959 όταν γράφει το πρώτο της θεατρικό, το *Ο Διάβολος και η 7η εντολή*.⁷ Πρόκειται για ένα τρίπρακτο δράμα γραμμένο σε ελεύθερο στίχο. Σε μια οικογένεια που αποτελείται από τη Μητέρα, τον Πατέρα, το Γιο και τη νεαρή Νύφη, έχει παρεισφρήσει μια σατανική μορφή, ο Φίλος, ο οποίος είχε στο παρελθόν ερωτική σχέση με τη Μητέρα και τώρα προσπαθεί να σαηνεύσει τη Νύφη. Η Μητέρα, που έχει μετανιώσει για τις δικές της πράξεις και έχει αντιληφθεί τι προσπαθεί να κάνει ο Φίλος, παρακολουθεί κάθε κίνησή του και, ένα βράδυ, πηγαίνει σπίτι του, όπου εκείνος έχει καλέσει τη Νύφη. Δεν προλαβαίνει όμως να την παρασύρει γιατί την ίδια ώρα φθάνει εκεί και ο Πιος για να ζητήσει κάποια οικονομική βοήθεια από τον Φίλο. Στην τρίτη πράξη, η Μητέρα εξομολογείται την αμαρτία της στη Νύφη για να την σώσει από τη δαιμονική γοητεία του Φίλου, ο οποίος έρχεται στο μεταξύ στο σπίτι τους. Στον διάλογο που ακολουθεί, ανάμεσα στους τρεις, φαίνεται ότι η Νύφη τον απεχθάνεται, ενώ εκείνος, που αντιπροσωπεύει το απόλυτο Κακό, προσπαθεί ακόμη να την παρασύρει και απαξιώνει με τρομερές προσβολές τη Μητέρα. Εκείνη την ώρα φθάνει ο Πιος, που καταλαβαίνει τι έχει συμβεί και το έργο κλείνει με ένα μονόλογο δικό του, όπου εκφράζει τον βαθύ πόνο του και παραδέχεται ότι η συγχώρεση είναι πολύ «ακριβά πληρωμένη». Ο δραματικός χρόνος είναι η σύγχρονη εποχή. Ο δραματικός χώρος είναι στην πρώτη και στην τρίτη πράξη το «εσωτερικό σπιτιού μικροαστικού» ενώ στη δεύτερη πράξη το «σαλόνι επιπλωμένο αυστηρά αλλά με γούστο» του σπιτιού του Φίλου. Προβάλλεται εδώ ο κοινωνικός προβληματισμός για τη θέση της γυναίκας στη σύγχρονη κοινωνία και το ρόλο της ως συζύγου και μάνας: εξετάζεται η στάση που επιδοκιμάζει η κοινωνία αλλά και πόσο η υπερβολικά προστατευτική ανατροφή των παιδιών μπορεί να έχει αρνητικές συνέπειες στη συγκρότηση της προσωπικότητάς τους.⁸

Οι *Ικέτιδες* δημοσιεύθηκαν το 1962⁹ και είναι μια έμμετρη τραγωδία, σε τρεις εικόνες, με τη συμμετοχή χορού (υπάρχουν δύο χοροί γυναικών). Στο έργο παρουσιάζεται η δύσκολη και βασανιστική πορεία κάποιων προσφύγων γυναικών

⁶ Καρέλλι, «Την ελευθερία τη βρήκα στην ποίηση», σ. 57-58.

⁷ Ζωή Καρέλλι, *Ο Διάβολος και η 7η εντολή*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1959.

⁸ Η Καρέλλι, στη συνέντευξή της που αναφέρθηκε παραπάνω (σημ. 3), κάνει ιδιαίτερο λόγο για την αυστηρότητα του σπιτιού στο οποίο μεγάλωσε η ίδια. Είναι άλλωστε ενδεικτικό το γεγονός ότι δεν φοίτησε κανονικά στο σχολείο αλλά έλαβε τη μόρφωσή της με ιδιωτικούς δασκάλους στο σπίτι. Το γεγονός αυτό την επηρέασε αναμφισβήτητα ως προς τη διαμόρφωση

της άποψής της για τη θέση της γυναίκας αλλά και για την ανατροφή των παιδιών: «Γιατί στο αυστηρό περιβάλλον που μεγάλωσα δεν ήταν η επικοινωνία εύκολη. Μεσ' στην οικογένειά μου δεν είχα αυτά τα πράγματα. Έτσι, εγώ με τα παιδιά μου συνδέθηκα μεν πάρα πολύ, αλλά και γι' αυτό είπα ότι πρέπει να μείνουν ελεύθερα. Και πραγματικώς και τα δυο είναι πάρα πολύ ελεύθεροι άνθρωποι. Έχουν το δικό τους κόσμο, τις δικές τους ιδέες...» (*Διαβάζω*, τχ. 30 (4/1980), σ. 53).

⁹ Ζωή Καρέλλι, *Ικέτιδες*, Δίφρος, Αθήνα 1962.

που, κυνηγημένες από τον εχθρό, φτάνουν κατάκοπες και απελπισμένες σε ένα χωριό και ζητούν βοήθεια από τις ντόπιες γυναίκες. Εκεί, η Κυρά, αρχόντισσα του τόπου, δέχεται να τις βοηθήσει με κάθε τρόπο, παρότι τις εύλογες αντιρρήσεις που διατυπώνουν οι γυναίκες του χωριού, που είναι φτωχές αγρότισσες. Στην τρίτη εικόνα, οι εχθροί καταλαμβάνουν το χωριό και απειλούν με φριχτό θάνατο όλες τις γυναίκες. Εκείνες θεωρούν υπεύθυνη για τη συμφορά που τις απειλεί την Κυρά και ζητούν τη δική της θυσία για να σωθούν. Η Κυρά δέχεται χωρίς δισταγμό να θυσιαστεί για την αγάπη των ανθρώπων και το έργο κλείνει όπως είχε αρχίσει, με το διάλογο της Ζωής και του Θανάτου, που τώρα όμως παραδέχονται ότι υπάρχει μια δύναμη ανώτερη κι από τους δυο: η Αγάπη. Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στις ομοτίτλες αρχαιοελληνικές τραγωδίες του Αισχύλου και του Ευριπίδη. Ο δραματικός χρόνος δεν προσδιορίζεται, αλλά πιθανότατα τοποθετείται σε κάποια από τις φάσεις της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Οι περιπέτειες της φυλής, οι πόλεμοι, οι ξεριζωμοί, η προσφυγιά και η ανάγκη αναδεικνύονται ως ο καμβάς πάνω στον οποίο υφαίνεται η δράση του έργου.¹⁰

Η απόφαση για αυτοθυσία, όταν αυτή είναι πράξη σωτηρίας για τους πολλούς, προβάλλεται και στο επόμενο έργο. Το 1965 η Καρέλλι δημοσιεύει ένα ακόμη θεατρικό, την έμμετρη τρίπρακτη τραγωδία *Σμωνίς η βασιλόπαις του Βυζαντίου*.¹¹ Το έργο παρουσιάστηκε από το Κ.Θ.Β.Ε. το 1966, στο πλαίσιο των εορταστικών «Δημητρίων», σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, μουσική Γιώργου Μαυρομουστάκη, σκηνικά και κοστούμια Δημήτρη Μυταρά.¹²

Η Σμωνίδα, κόρη του αυτοκράτορα Ανδρονίκου Β' Παλαιολόγου, έχει δοθεί ως σύζυγος στον μεσήλικα βασιλιά των Σέρβων, Στέφανο ΣΤ', ήδη από την πολύ τρυφερή ηλικία των οκτώ ετών.¹³ Όταν, το 1315, πήγε για λίγο στο Βυζάντιο, λόγω του θανάτου της μητέρας της, δεν ήθελε κατόπιν να επιστρέψει στη Σερβία. Κατέφυγε σε ένα μοναστήρι στις Σέρρες και έγινε μοναχή, αντίθετα προς τη βούληση του πατέρα και του αδελφού της που ήθελαν να εξασφαλίσουν τη συμμαχία των Σέρβων για να διασώσουν την αυτοκρατορία από τις εχθρικές επιθέσεις.

¹⁰ Η ίδια η Καρέλλι, σε συνέντευξή της είχε αναφέρει πόσο η ζωή της δικής της γενιάς υπήρξε δύσκολη, λόγω των εθνικών περιπετειών και καταστροφών που γνώρισε: «Πέντε πολέμους είδα. Είναι φοβερό πράγμα ο πόλεμος! Φοβερό, φοβερό. Όταν σκέπτεσαι όλα εκείνα τα νιάτα, όταν σκέπτεσαι όλον εκείνο τον κόσμο, που υποφέρει... Αν είδα προσφυγές... αν είδα ανθρώπους που είχαν την ησυχία τους, την ευημερία τους... Είναι μερικές εικόνες που δεν μπορώ να τις ξεχάσω. Και δεν πρέπει να τις ξεχάσει κανείς. Όταν από τη Σμύρνη ερχότανε, παραδείγματος χάριν, ή στον τελευταίο πόλεμο από τα χωριά, όταν έρχονταν... Αυτά τα πράγματα είναι οδυνηρότατα...» (Στο: Βάνα Χαράλαμπίδου, *Πρόσωπα. 24 συνεντεύξεις*, Εκδόσεις Εντευκτηρίου, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 138).

¹¹ Ζωή Καρέλλι, *Σμωνίς. Η βασιλόπαις του Βυζαντίου. Θεάτρο*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1965.

¹² Οι πληροφορίες από: Πάννη Μάντακα, «Μουσικό χρονικό» [σημειώσεις για ραδιοφωνική εκπομπή στις 14 Οκτωβρίου 1966], που βρίσκεται στην «Ψηφιοθήκη» του Α.Π.Θ. με αριθμό ARC-2008-43844, προσπελάσιμο στην ιστοσελίδα [HTTP://INVENIO.LIB.AUTH.GR/RECORD/106303?LN=EL](http://INVENIO.LIB.AUTH.GR/RECORD/106303?LN=EL) (ημερομηνία πρόσβασης 29/7/2012).

¹³ Για το ιστορικό υπόβαθρο του έργου βλ. ενδεικτικά Donald Nicol, *Οι τελευταίοι αιώνες του Βυζαντίου. 1261-1453*, μετ. Στάθης Κομνηνός, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1996, σ. 195-196.

Ένας νεαρός αξιωματικός, ο Μιχαήλ, που είχε ερωτευτεί τη Σιμωνίδα, οργάνωσε ανταρσία για να την πάρει μακριά, αλλά ο αδελφός της Δημήτριος τον φυλάκισε μαζί με τους συντρόφους του. Ο Δημήτριος με βιαιότητα απέσπασε την Σιμωνίδα από το μοναστήρι, το οποίο όμως δέχθηκε ξαφνικά την επίθεση των εχθρών. Σωτήρες εμφανίστηκαν οι στασιαστές με αρχηγό τον Μιχαήλ, οι οποίοι σκοτώθηκαν πάνω στη μάχη αλλά έσωσαν τη χώρα με τη θυσία τους. Ο δραματικός χώρος είναι ένα γυναικείο μοναστήρι, κοντά στην πόλη των Σερών και ο χρόνος είναι οι αρχές του 14ου αιώνα. Με το έργο αυτό, η Καρέλλη αξιοποιεί στοιχεία από την πλουσιότερη πηγή των βυζαντινών κειμένων που έχει μελετήσει.¹⁴ Είναι το μοναδικό από τα έργα της που αντλεί την έμπνευσή του από ένα ιστορικό γεγονός, το οποίο η συγγραφέας μεταπλάθει σε δραματικό λόγο, ακολουθώντας την καβαφική τεχνική. Είναι, άλλωστε γνωστό, πόσο η Καρέλλη θαύμαζε και μελετούσε το έργο του Αλεξάνδρινου.¹⁵

Αρχαιόθεμο είναι το επόμενο έργο που εξέδωσε η Καρέλλη, με τίτλο *Ορέστης*. Ο *Ορέστης* είχε υποβληθεί στο Διαγωνισμό του Εθνικού Βραβείου Θεάτρου το 1959 αλλά δημοσιεύθηκε το 1971.¹⁶ Πρόκειται για τραγωδία σε τρεις πράξεις, γραμμένη σε ελεύθερο στίχο, που παρουσιάστηκε στη σκηνή την περίοδο 1976-1977 από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, σε σκηνοθεσία Τάκη Καλφόπουλου, σκηνικά και κοστούμια Νίκου Παραλή, με τη Λίνα Λαμπράκη στο ρόλο της Μητέρας και τον Δημήτρη Καρέλλη στο ρόλο του Ορέστη.¹⁷ Τα πρόσωπα του δράματος είναι η Μητέρα, ο Ορέστης, ο Αίγισθος, η Ηλέκτρα, ο Πυλάδης, η Κασσάνδρα, η ηλικιωμένη οικονόμος του σπιτιού Μανιά, η Χρυσόθεμη, ο Αγαμέμνων και η φιγούρα του Άμλετ.

Ο δραματικός χρόνος δεν προσδιορίζεται με σαφήνεια, αλλά η διάρκειά του ταυτίζεται με μια νύχτα γιορτής, αφού έως τα ξημερώματα της επόμενης ημέρας έχει ολοκληρωθεί η δράση. Ο χώρος είναι μια «αίθουσα επιπλωμένη πλούσια, άπλετα φωτισμένη».¹⁸ Σε μια γιορτή που οργανώνει η Μητέρα στο σπίτι της, ο Ορέστης συ-

¹⁴ Γενικότερα για τη σχέση της καρέλλινης ποίησης με τη βυζαντινή παράδοση βλ. και Βασιλείου Πούλτσι, «Οι θεολογικοί προσανατολισμοί της Ζωής Καρέλλη», *Η πορεία της ποιήτριας Ζωής Καρέλλη. Ως δόξα και τιμή της «πεποικιλμένης»*, ό.π., σ. 18-19. Άρης Δικταίος, «Η ποίηση της Ζωής Καρέλλη», *Αναζητητές προσώπων. Κριτικά, Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη*, Αθήνα 1963, σ. 11-39. Σημειώνει χαρακτηριστικά ο Δικταίος: «Η Καρέλλη έρχεται από το Βυζάντιο, όπως κι ο Καβάφης, όπως κι ο Παπατσώνης (καθέννας από διαφορετικό δρόμο), με πολύ έντονες τις αναμνήσεις της υμνωδίας στην εκφραστική της» (σ. 17).

¹⁵ Για τη σχέση της ποιήτριας Καρέλλη με το έργο του Κ. Π. Καβάφη βλ. και Κατερίνα Καρτάσου, «Υπαρξισμός και Καβάφης στην περικοιμιστική ποίηση της υπόστασης της Ζωής Καρέλλη», *Σύγκριση / Comparaison* 21 (2010),

σ. 103-129. Διαφωτιστικό για τον τρόπο με τον οποίο έβλεπε η Καρέλλη την καβαφική δημιουργία είναι το δοκίμιο της ίδιας της συγγραφέως με τίτλο «Σχόλιο πάνω στις “Θεριοπούλες” του Καβάφη», στον τόμο: *Παρατηρήσεις Β', Αστρολάβος/Ευθύνη*, Αθήνα 1994, σ. 30.

¹⁶ Ζωή Καρέλλη, *Ορέστης*, εκδ. Σάλτος, Θεσσαλονίκη 1971.

¹⁷ Βλ. την ιστοσελίδα του Κ.Θ.Β.Ε. http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-gr&page=23&sf_p1=3375.&pg=1 (ημερομηνία προσπέλασης 3/8/2012) καθώς και Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, πρόλογος Βάλτερ Πούνχερ, τόμ. 2, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 891-892.

¹⁸ Καρέλλη, *Ορέστης*, σ. 9.

ζητεί με τον Πυλάδη για τον προβληματισμό που του έχουν προκαλέσει τα γράμματα της αδερφής του της Ηλέκτρας, θυμάται τον πατέρα του και διατυπώνει την επιθυμία του να δει και πάλι τη μητέρα του. Στο σημείο αυτό θυμάται τον Άμιλετ και καθώς εμφανίζεται απαγγέλλει στίχους από το σαιξπηρικό έργο και σχολιάζει τη μητέρα του Δανού πρίγκιπα. Αμέσως μετά την αναγνώριση Ορέστη και Ηλέκτρας, εκείνη απαιτεί από τον αδελφό της να πείσει τη Μητέρα να ομολογήσει ότι εκείνη είναι υπεύθυνη για τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Η Μητέρα αναγκάζεται να αφήσει τα γεγονότα και να παραδεχτεί ότι εκείνη και ο Αίγισθος προκάλεσαν τον θάνατο του συζύγου της κατά τη διάρκεια μιας ερωτικής σκηνης με την Κασσάνδρα, που οι ίδιοι είχαν σκηνοθετήσει και υποκινήσει. Ο Ορέστης ζητάει χρόνο για να σκεφτεί και να κρίνει. Στο τέλος, η γριά τροφός Μανιά, ένας χαρακτήρας που συναιρεί στοιχεία από την ορθόδοξη πίστη και την ελληνική λαϊκή θυμοσοφία, παρεμβάινει και προβάλλει την αξία της συγχώρεσης αντί της εκδίκησης.

Έχει παρατηρηθεί ότι η θεατρική παραγωγή της Ζωής Καρέλλη ξεκινάει από το 1959 «όταν είχε ολοκληρώσει πια το καθαρά ποιητικό της έργο, θυμίζοντας, κατά κάποιον τρόπο, την ανάλογη περίπτωση του Τ. Σ. Έλιοτ».¹⁹ Τα δράματα που είδαμε έως τώρα ήταν γραμμένα σε έμμετρη μορφή, ενώ η *Μαρία* είναι έργο γραμμένο σε πεζό λόγο, με αρκετούς, ωστόσο, ποιητικούς εκφραστικούς τρόπους. Αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι το έργο *Περσμένοντας τη Μαρίνα* είναι επίσης γραμμένο σε πεζό λόγο, όπως φαίνεται από τα αποσπάσματα που έχει δημοσιεύσει ο Αλέξανδρος Κοσματόπουλος,²⁰ μπορούμε να θεωρήσουμε ότι τα δύο αυτά έργα πρέπει να ανήκουν στην ίδια περίπου εποχή, ή τουλάχιστον να γράφηκαν πιθανότατα μετά από τα έμμετρα (δηλαδή μετά από το 1965).

Το έργο *Μαρία* χωρίζεται σε τρεις πράξεις. Στη σελίδα του τίτλου φέρει την επεξηγηματική σημείωση «Δράμα Τρίπραχτο» (Πρόλογος και Δύο Πράξεις). Τα πρόσωπα είναι οκτώ. Τέσσερα από αυτά είναι τα βασικά πρόσωπα: η Μαρία, η αγαπημένη φίλη της η Ελένη, ο σύζυγός της Πέτρος Παντελίδης και ο Ανδρέας Δαμιάνης, ο άνθρωπος που ερωτεύεται και παντρεύεται σε δεύτερο γάμο η πρωταγωνίστρια. Εκτός από αυτούς υπάρχει η κυρία Αθηνέλλη, μητέρα της Μαρίας, ο Κώστας Γεωργόπουλος, ένας φίλος του Δαμιάνη, η Φανή, η υπηρέτρια και ο Πατρός.

Η δράση εκτυλίσσεται στη «σύγχρονη εποχή», όπως επισημαίνει η συγγραφέας, ενώ ο σκηνικός χώρος είναι, στην Α' πράξη, το μεγαλοαστικό σπίτι της Μαρίας και του πρώτου συζύγου της Πέτρου Παντελίδη και, στις άλλες δύο πράξεις, το φτωχικό δωμάτιο της Μαρίας και του δεύτερου συζύγου της Ανδρέα Δαμιάνη. Ο διάλογος είναι γοργός και οι σκηνικές οδηγίες της συγγραφέως είναι συχνές, κυρίως αναφορικά με την προβολή και ερμηνεία των ψυχικών μεταπτώσεων των ηρώων.

Στην Α' πράξη, στον «Πρόλογο», η Μαρία εξομολογείται στη φίλη της, την Ελένη, τον έρωτά της για τον Ανδρέα. Παράλληλα, μέσα από τα λόγια της εκ-

¹⁹ Νίκου Μπακόλα, «Η τετράδα των δραμάτων», *Η πορεία της ποιήτριας Ζωής Καρέλλη*, ό.π., σ. 126.

²⁰ Κοσματόπουλος, «Παρατηρήσεις στο έργο της Ζωής Καρέλλη», σ. 70-75.

διπλώνεται ολόκληρη η κοσμοθεωρία της, οι πεποιθήσεις της για τη ζωή αλλά και για τη θέση και τη στάση των γυναικών μέσα στην κοινωνία. Ακολουθεί η ομολογία της Μαρίας στον σύζυγό της Πέτρο ότι είναι ερωτευμένη με έναν άλλον άνδρα, τον Ανδρέα Δαμιάνη, και γι' αυτό του ζητάει διαζύγιο. Ο Πρόλογος κλείνει με την οργισμένη αντίδραση του Πέτρου Παντελίδη, ενώ η Μαρία έχει δείξει με την ήρεμη αλλά απαρέγκλιτη στάση της ότι είναι απολύτως αποφασισμένη να προχωρήσει στο διαζύγιο της. Στη Β' πράξη, που εκτυλίσσεται τρία χρόνια αργότερα, η Μαρία βρίσκεται σε ένα φτωχικό σπιτάκι, παντρεμένη πλέον με τον Δαμιάνη και μητέρα ενός μικρού παιδιού. Ο νέος σύζυγός της έχει δεχθεί μια πρόταση για δουλειά από κάποιον διεφθαρμένο μεγαλοεκδότη, την οποία όμως απορρίπτει γιατί δεν θέλει να συμβιβαστεί και να προδώσει τις αρχές του. Η οικονομική κατάσταση της οικογένειάς του, που είναι πολύ κακή, τον απασχολεί αλλά δεν είναι ικανή να τον οδηγήσει σε αλλαγή της απόφασής του. Η αρρώστια του μικρού στενοχωρεί την Μαρία, η οποία όμως δεν μπορεί να κάνει τίποτε και, τελικά, το παιδί πεθαίνει λόγω ελλιπούς ιατρικής παρακολούθησης και θεραπείας. Η Γ' πράξη οδηγεί στην κορύφωση αλλά και στην τελική λύση, με τη συντριβή της Μαρίας όταν διαπιστώνει ότι ο Δαμιάνης συμβιβάστηκε τελικά, αποδεχόμενος τη θέση εργασίας που είχε προηγουμένως απορρίψει, αφού όμως πρώτα προκάλεσε την τραγική απώλεια του άρρωστου παιδιού. Η δράση δεν είναι έντονη, όμως το έργο διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον με τις ανατροπές και τη δραματική εξέλιξη, που βαθμιαία προετοιμάζεται και κλιμακώνεται με τις επιμέρους συγκρούσεις της Μαρίας με τη φίλη της, τη μητέρα της και τον σύζυγό της, καθώς και με την τραγική κατάληξη του έργου.

Σε αρκετά σημεία η δράση ανακόπτεται από τους μονολόγους των ηρώων, κυρίως της πρωταγωνίστριας Μαρίας, δίνοντάς μας τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε από κοντά την ψυχολογική εξέλιξη της ηρωίδας, αλλά και να κατανοήσουμε τον ιδεολογικό κόσμο της, που αποτελεί και το ερμηνευτικό κλειδί των πράξεων και των επιλογών της.

Η Μαρία είναι μια νεαρή μορφωμένη γυναίκα, που προέρχεται από μια μεγαλοαστική οικογένεια. Όταν αποφασίζει να ακολουθήσει τον άνδρα που ερωτεύτηκε, οι συγκρούσεις με την οικογένειά της, τον σύζυγό της Πέτρο και τη μητέρα της είναι πολύ έντονες. Μέσα από αυτές, η Καρέλλι μάς επιτρέπει να διεισδύσουμε στον πνευματικό κόσμο της ηρωίδας της, αλλά και να διερευνήσουμε τις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες έχουν διαμορφωθεί οι στάσεις και οι συμπεριφορές των ηρώων του έργου. Η μητέρα της Μαρίας, κυρία Αθηνέλλη, αποτελεί μια αντιπροσωπευτική περίπτωση μεγαλοαστής, που είναι απόλυτα συμβιβασμένη με το ρόλο της ως συζύγου και μητέρας, όπως αυτός καθορίζεται από τη συμβατική αστική ηθική. Η ηρωίδα Μαρία είναι πολύ διαφορετική. Σε όλη τη ζωή της αναζητεί κάτι διαφορετικό, μια ανώτερη πνευματική ποιότητα, που ο ευκατάστατος σύζυγός της δεν μπορεί να της εξασφαλίσει. Έτσι η γνωριμία της με τον Ανδρέα Δαμιάνη και η απόφασής της να αγνοήσει όλες τις κοινωνικές συμβάσεις για να τον ακολουθήσει, λαμβάνει στο έργο της Καρέλλι μια διαφορετική βαρύτητα: δεν πρόκειται εδώ απλώς για μια ερωτική ιστορία αλλά για την

ιστορία ενός τραγικού ατόμου που αισθάνεται έντονη την αγωνία της ύπαρξης και προσπαθεί να ζήσει μια ανώτερη πνευματικά ζωή.

Για τη συγγραφέα Ζωή Καρέλλι, «το βαθύ αίσθημα της ύπαρξης προκαλεί πάντα την αγωνία»²¹ και στο έργο που μας απασχολεί η ηρωίδα που βιώνει αυτό το βαθύ αίσθημα της ύπαρξης είναι η Μαρία, ενώ η μητέρα της, η φίλη της Ελένη και ο σύζυγός της Πέτρος, ικανοποιημένοι από τη ζωή τους και τις υλικές ανέσεις που αυτή τους προσφέρει, εφησυχάζουν.

Αν κάνουμε μια παράλληλη ανάγνωση με το έργο *Ο Διάβολος και η 7η εντολή*, παρατηρούμε ότι και εκεί η Καρέλλι πλάθει τη Μητέρα ως μια γυναίκα που αγωνιά και προβληματίζεται για το νόημα της ζωής και της ύπαρξης, χωρίς όμως να φτάνει στην ανώτερη πνευματικότητα της Μαρίας. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι τα δύο αυτά δράματα μαζί με το έργο *Ορέστης* αποτελούν μια ομάδα έργων που εστιάζουν στο θέμα της οικογένειας αλλά και στα ζητήματα της κοινωνικής θέσης της γυναίκας και της ανάπτυξης της προσωπικότητάς της. Από την άλλη πλευρά, τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν στις *Ικέτιδες* και στη *Σμιωνίδα* ανήκουν περισσότερο στη χορεία των ηρώων που χαρακτηρίζονται από την αφοσίωση στη συλλογική ζωή και δικαιώνουν την ύπαρξή τους μέσα από την εκούσια θυσία για το κοινό καλό.

Είναι αναμφισβήτητο ότι η Καρέλλι ασχολήθηκε πολύ στο έργο της με τη θέση της γυναίκας στην οικογένεια και στην κοινωνία, αλλά και με τον –πνευματικό κυρίως– αγώνα ενάντια στα εδραιωμένα κοινωνικά στερεότυπα που ήθελαν τις γυναίκες χωρίς πρόσβαση στη μόρφωση και την πνευματική ολοκλήρωση.²² Ο Αλέξανδρος Κοσματόπουλος έχει παρατηρήσει σχετικά: «Ακόμη σε καιρούς ανύποπτους για τα δεδομένα της ελληνικής κοινωνίας και τη θέση της γυναίκας σ' αυτή, θα αντιμετώπιζε το οικογενειακό και κοινωνικό της περιβάλλον για να εκφράσει την οδύνη, αλλά και το μέγεθος της ευθύνης για τη χειραφέτησή της ως γυναίκα, κάτι που παρατηρείται, λόγου χάρι, στη σκανδιναβική λογοτεχνία, ιδίως με τον Ίψεν και την Ίνγκριντ Ούντσετ».²³ Η ίδια σε συνέντευξή της, όταν ρωτήθηκε αν νιώθει ότι υπήρξε «πρόδρομος της σύγχρονης φεμινιστικής αντίληψης για την απάλειψη κάθε διαφοράς ανάμεσα στα δύο φύλα», απάντησε:

«Πιστεύω ότι η βασική ισότητα των φύλων, είναι ο υπαρκτικός αγώνας και η βαθύτερη πνευματική του αντίληψη, ο αγώνας και η αγωνία της ζωής και του θανάτου... Οι άλλες προσπάθειες κι επιτεύξεις, παρ' όλη τη σπουδαιότητά τους, έρχονται κατόπιν».²⁴

Τη διαπίστωση αυτή μπορούμε να την επαληθεύσουμε στα δράματά της, όπου οι ηρωίδες της παλεύουν να αυτοπροσδιοριστούν, να διερευνήσουν τα

²¹ Ζωή Καρέλλι, «Με αφετηρία την αρχαία ελληνική τραγωδία», στον τόμο: *Παρατηρήσεις Α', Αστρολάβος/Ευθύνη*, Αθήνα 1982, σ. 91.

²² Οι γυναίκες έχουν έντονη παρουσία και στην ποίηση της Ζωής Καρέλλι, όπως παρατηρεί και η Ελένη Κίτσοπούλου-Θέμελη, στο δοκίμιό

της: «Ζωή Καρέλλι, Επαναπροσδιορισμός των πραγμάτων», *Η ποίηση ποιεί όπως ο έρωτας. Δοκίμια*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 116.

²³ Κοσματόπουλος, «Παρατηρήσεις στο έργο της Ζωής Καρέλλι», σ. 71.

²⁴ Αντώνης Φωστήρης, Θανάσης Θ. Νιάχος,

όρια της πνευματικής ελευθερίας τους, να ζήσουν μια ζωή ως αυτόνομες προσωπικότητες, έτσι όπως δηλώνει και «η άνθρωπος» του πολύ γνωστού ποιήματος της Καρέλλι:

«Εγώ πια δεν του ανήκω
και πρέπει μονάχη να είμαι
εγώ, η άνθρωπος».²⁵

Οι γυναίκες στο καρελλικό έργο δεν αγωνίζονται ενάντια στους άντρες για να υπερισχύσουν, αλλά για να διατηρήσουν την αξία και την αλήθεια της προσωπικότητάς τους. Το ίδιο μπορεί να παρατηρηθεί και για τις γυναικείες μορφές που αντλεί η Καρέλλι από τους αρχαιοελληνικούς μύθους και οι οποίες «συμπυκνώνουν αναζητήσεις, προσεγγίσεις –όχι ερμηνείες– υπαρξιακού περιεχομένου, όπως είναι τα αντίθετα: ζωή – θάνατος, εφήμερο – αιώνιο».²⁶ Η Μαρία, στο ομότιτλο δράμα, προσπαθεί να ανακαλύψει τον εαυτό της πίσω από την καθημερινή συμβατικότητα του πλούσιου γάμου της, αλλά αισθάνεται ότι ο σύζυγός της δεν της προσέφερε αυτά που επιθυμούσε, καθώς δεν συμμερίστηκε ποτέ τις πνευματικές ανησυχίες και τις ανάγκες της ψυχής της, αλλά ικανοποιούσε μόνο τις υλικές απαιτήσεις της ζωής: «Αυτή η ζωή που ήταν η δική μου ως τώρα, μου είναι πια αδύνατη. Περίφημη ζωή! ... Τελματώνεται κανείς. Καμιά προσπάθεια για κάτι αληθινό, όλα επιπόλαια και μόνο απόλαυσε κούφιας, πολλές φορές ύπουλα ανήθικες, που θα σε σπρώξουν σιγά σιγά στην πραγματική ασκημία».

Χωρίς τη σημασιολογική φόρτιση του τραγικού μύθου (όπως συμβαίνει στον *Ορέστη*), τα πρόσωπα εδώ γίνονται φορείς κοινωνικών ρόλων, όπως η μητέρα της Μαρίας, που εμφανίζεται ως αντιπροσωπευτικός τύπος της βολεμένης μεγαλοαστής που δεν ενδιαφέρεται παρά για τη διατήρηση του οικονομικού και κοινωνικού status της οικογένειάς της, χωρίς καμία ιδιαίτερη πνευματικότητα. Η Μαρία, που ενσαρκώνει εδώ τον άνθρωπο που βιώνει «το βαθύ αίσθημα της ύπαρξης», το οποίο, σύμφωνα με την Καρέλλι, «προκαλεί πάντα την αγωνία».²⁷ εγκαταλείπει το σύζυγό της και τα υλικά αγαθά του, αδιαφορεί για τα σχόλια που προκαλεί η στάση της και αποδύεται σε μια προσπάθεια να ζήσει όπως εκείνη επιθυμεί. Όμως οι υλικές ανάγκες εξακολουθούν να είναι δυναστικές και το αποτέλεσμα είναι ο θάνατος του μικρού παιδιού της. Έτσι, η Μαρία ουσιαστικά καθίσταται μια τραγική φιγούρα, η οποία συντρίβεται «στη σύγκρουση με το τυχαίο και την αναγκαιότητα».²⁸ Άλλωστε, για τη συγγραφέα, «τραγικός είναι (...) ο άνθρωπος (...) που συλλαμβάνει (...) το οδυνηρό κυρίως στοιχείο της ανθρώπινης ζωής, το αισθάνεται βαθύτατα και κυριαρχείται απ' αυτό».²⁹ Η Μαρία ενσαρκώνει το άτομο που στοχάζεται και είναι σε θέση να συλλάβει, όπως το

«Ζωή Καρέλλι», *Σε δεύτερο πρόσωπο. Συνομιλίες με 50 συγγραφείς και καλλιτέχνες*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 143.

²⁵ Σχετικά με το ποίημα «Η Άνθρωπος», βλ. Μαρία Κέντρου-Αγαθοπούλου, «Η Άνθρωπος ή η δραματικότητα μιας εσωτερικής πάλης», *Η πορεία της ποιήτριας Ζωής Καρέλλι*, ό.π., σ. 36-42.

²⁶ Χρύσα Στυροπούλου, «Οι γυναικείες μυθικές μορφές στο έργο της Ζωής Καρέλλι», *Οδός Πανός*, Μάιος-Αύγουστος 1994, σ. 97.

²⁷ Καρέλλι, *Παρατηρήσεις Α'*, σ. 91.

²⁸ Καρέλλι, *ό.π.*, σ. 92.

²⁹ Καρέλλι, *Παρατηρήσεις Β'*, σ. 85.

διατυπώνει στο δοκίμιό της η Καρέλλι, το «οδυνηρό στοιχείο» της ανθρώπινης ζωής. Και στην εξέλιξη του δράματος μπορούμε να ανιχνεύσουμε το στοιχείο που δανείζεται η συγγραφέας από τους πικραντελλικούς ήρωες: «του ανθρώπου, που κι από δικό του λάθος κι από μια μυστηριώδη δύναμη έλκει και συσσωρεύει απάνω του τα χτυπήματα της μοίρας, δείχνοντας συνάμα όλη την ασημαντότητά του, πότε αξιολύπητος και πότε αποκρουστικός».³⁰

Οι ηρωίδες στη δραματοουργία της Καρέλλι αποδεικνύονται τελικά εσωτερικά αυτόνομες, παρά το γεγονός ότι αρχικά επηρεάζονται από τους δυναμικούς άνδρες που γνωρίζουν. Η Νύφη του έργου *Ο Διάβολος και η 7η εντολή* ζητάει τη λύτρωση μέσα από το δρόμο της συγγνώμης, ενώ η Μαρία, καταρρέει νικημένη από τον θάνατο του παιδιού της αλλά ασυμβίβαστη, ενώ αντίθετα, ο άντρας της τελικά υποκύπτει στις υλικές ανάγκες της ζωής. Αν λάβουμε υπόψη την έντονη παρουσία της πρωταγωνίστριας Μαρίας στο έργο, η οποία επισκιάζει όλα τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα (ο τίτλος άλλωστε είναι ενδεικτικός), καθώς και το ότι τα ιδεολογικά και κοινωνικά ζητήματα που αναφύονται και προβάλλονται δεν έχουν σχέση μόνο με τον υπαρξιακό προσδιορισμό, αλλά κυρίως με μια γυναικεία μορφή που παλεύει να αυτοκαθοριστεί σαν μια άλλη ψευνική Νόρα, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η Μαρία είναι και αυτή ένας κρίκος στην αλυσίδα των έργων με θέμα τη γυναικεία χειραφέτηση που ξεκινάει ήδη από την αρχή του 20ού αιώνα με τη *Νέα Γυναίκα* της Καλλιρρόης Παρρέν, τη *Χειραφετημένη* του Χρήστου Παπαζαφειρόπουλου, τη *Νίτσα* του Ζαχαρία Φυτίλη, τη *Μυριέλλα* του Δημήτρη Ταγκόπουλου, την πολύ πιο γνωστή, ασυμβίβαστη *Τρισεύγενη* του Παλαμά³¹ και πολλά μεταγενέστερα έργα.³² Η καρελλική Μαρία γράφεται βέβαια αργότερα, σε μια εποχή που η γυναίκα έχει κατακτήσει πλέον πολιτικά δικαιώματα όπως αυτό της ψήφου, πραγματεύεται όμως με παρησία ουσιαστικά ζητήματα πνευματικής και κοινωνικής ελευθερίας, όπως είναι η ελευθερία της γυναίκας να επιλέγει τον σύντροφό της, να μορφώνεται, να ακολουθεί τις δικές της επιλογές στη ζωή, να αυτοκαθορίζεται.

Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι η ηρωίδα φέρει το ίδιο όνομα με τη θρυλική «νέα γυναίκα» της Παρρέν αλλά και με τη «χειραφετημένη» Μαρία του Παπαζαφειρόπουλου, ένα όνομα που λόγω της συχνότητας με την οποία απαντάται στις ελληνικές οικογένειες, καταλήγει να υποδηλώνει συνεκδοχικά κάθε γυναίκα. Η Καρέλλι που είχε μελετήσει πάρα πολλούς έλληνες και ξένους λογοτέχνες

³⁰ Καρέλλι, *ό.π.*, σ. 86.

³¹ Βλ. Κυριακή Πετράκου, «Η εμφάνιση του φεμινισμού στο νεοελληνικό θέατρο», Κωνσταντίνος Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα. Πρακτικά του Τρίτου Ευρωπαϊκού Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006), τόμ. 3, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 169-178.

³² Βλ. Κυριακή Πετράκου, «Η γυναίκα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο (κοινωνική και ψυ-

χολογική εικόνα της γυναίκας στη νεοελληνική δραματοουργία)», Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, *Εκδοχή Πολύτιμης Ύλης. 20 Χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο* (=Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 50-60 καθώς και Έλση Σακελλαρίδου, *Σύγχρονο Γυναικείο Θέατρο. Από τη μετα/μπρεχική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 308-338 (κεφ. «Ελλάδα»).

είναι πολύ πιθανό ότι γνώριζε πολύ καλά τα έργα που προαναφέρθηκαν και την παλαιότερη δραματολογία γενικότερα.³³ Το έργο έχει ρεαλιστικές αναφορές στην ελληνική πραγματικότητα, που δεν είχε αλλάξει ριζικά ως προς την αντιμετώπιση της γυναίκας από τις προηγούμενες δεκαετίες (οι απόψεις της μητέρας της ηρωίδας αλλά και του πρώτου συζύγου της είναι ενδεικτικές ως προς αυτό), αλλά, παράλληλα, με την ποιητική χρήση της γλώσσας, ιδίως στα σημεία που μιλάει η ηρωίδα Μαρία, αναδεικνύει τα υφολογικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν την καρελλική γραφή.

Ο υπαρξιακός και φιλοσοφικός πυρήνας του συνολικού έργου της Καρέλλη δεν μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε το δράμα χωρίς αναφορά και συσχετισμό με αυτή την εσωτερική γραμμή που το συνδέει με όλο το υπόλοιπο έργο της, θεατρικό, ποιητικό και δοκιμακικό. Το γεγονός όμως ότι εδώ το υποκείμενο της δράσης, η κεντρική ηρωίδα, διαθέτει αρετές και γνωρίσματα που γίνονται σαφή και αναγνωρίσιμα από την αρχή, από την πρώτη κιόλας πράξη του έργου, με την ίδια να δηλώνει και να εξηγεί στη στενή φίλη της τις ιδεολογικές θέσεις και τις ηθικές αξίες που καθοδηγούν τη ζωή της, φέρνει το δράμα κοντά στα λεγόμενα «έργα με θέση», όπου επιδιώκεται κυρίως η λογική/ιδεολογική πειθώ του αναγνώστη/θεατή, με βάση το εκφερόμενο από το έργο μήνυμα.³⁴ Οι μονόλογοι της ηρωίδας, που αναφέρθηκαν παραπάνω, αλλά και ο διάλογός της με τον σύζυγο και τη μητέρα της όπου επιχειρηματολογεί με πάθος αλλά και απόλυτη λογική συνέπεια, αποτελούν στοιχεία που δικαιολογούν τον χαρακτηρισμό του έργου ως δράματος που εκτός από τον υπαρξιακό χαρακτήρα και την ψυχογραφική διάσταση, έχει έντονο κοινωνικό προσανατολισμό και σαφείς αναφορές σε θέματα γυναικείας χειραφέτησης. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι τελικά η ηρωίδα συγκρούεται και με τους δύο συζύγους της και αναδεικνύεται ηθικά ανώτερη και ψυχοπνευματικά πιο δυνατή από τα ανδρικά δραματικά πρόσωπα του έργου.

Φαίνεται ότι αφομοιώνονται και αξιοποιούνται εδώ ψενικά πρότυπα,³⁵ που είχαν κυριαρχήσει σε παλαιότερη φάση της ελληνικής δραματολογίας, κυρίως κατά την περίοδο διαμόρφωσης και καλλιέργειας του αστικού δράματος στην Ελλάδα, με τα έργα του οποίου η Μαρία παρουσιάζει κοινά στοιχεία. Τόσο το ίδιο το θέμα, όσο και τα ιδεολογικά μηνύματα που προβάλλει, αλλά και η αισθητική της εντάσσονται σε ένα κοινό πλαίσιο αναφοράς. Συγκεκριμένα, η οικογένεια αποτελεί και εδώ τον βασικό πυρήνα της θεματικής του έργου, με ιδιαίτερη μάλιστα εστίαση στα προβλήματα που αναφύονται στο εσωτερικό της και στην ανατροπή του συμβατικού κώδικα ηθικής που ευαγγελίζεται και υιοθετεί η αστική τάξη. Επίσης, η διαφθορά των μεγαλοστών στηλιτεύεται καθαρά μέσα από την οξεία κριτική που ασκεί η ηρωίδα στον σύζυγό της αλλά και στην μητέρα

³³ Βλ. όσα αναφέρει η ίδια στη συνέντευξή της «Την ελευθερία τη βρήκα στην ποίηση», (σημ. 3), σ. 52-53.

³⁴ Βλ. Θ. Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά Πρότυπα και Πρωτοτυπία*, τόμ. 1, Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 136.

³⁵ Προβλ. και το σχετικό σχόλιο του Αλ. Κοσματοπούλου που αναφέρθηκε παραπάνω (σημ. 22). Γενικότερα για την επίδραση του νορβηγού συγγραφέα στην εγχώρια δραματολογία των αρχών του 20ού αιώνα, βλ. Ν. Παπανδρέου, *Ο*

της για τον εφησυχασμό και την κούφια ηθική της τάξης τους. Η απαλλαγή από τα δεσμά των προκαταλήψεων και της ανόητης κοινωνικής συμβατικότητας αποτελεί επίσης θέμα του έργου που προβάλλεται από τα λόγια και τα έργα της Μαρίας και του Ανδρέα Δαμιάνη. Οι άξονες αυτοί συνδέουν το έργο με παλαιότερα δράματα, όπως ο *Τρίτος* του Γρηγόριου Ξενόπουλου, οι *Πετροχάρηδες* και το *Τίμο σπίτι* του Π. Χορν, *Το άσπρο και το μαύρο* του Σπύρου Μελά, *Στην οξώπορτα* του Δημήτρη Ταγκόπουλου, *Ξημερώνει* του Νίκου Καζαντζάκη και πολλά άλλα της ίδιας εποχής που πραγματεύονται ακριβώς και αναδεικνύουν παρόμοια θέματα με κοινωνική στόχευση και με ψυχογραφική ματιά.³⁶

Η Καρέλλη φαίνεται έτσι να συναιρεί στη *Μαρία* τον κοινωνικό προβληματισμό για τη θέση της γυναίκας στην οικογένεια και στην κοινωνία με την υπαρκτική αγωνία που διατρέχει όλο το έργο της αλλά και τον θεολογικό προβληματισμό της,³⁷ καθώς και τον ρεαλισμό της απόδοσης των κοινωνικών συνθηκών με την ποιητική χρήση της γλώσσας του θεάτρου του Τ. Σ. Έλιοτ, τον οποίο μελετούσε και μετέφραζε.³⁸

Έτσι, η *Μαρία* του ομότιτλου έργου αναδεικνύεται σε μία ακόμη ηρωίδα της καρελλικής δραματοουργίας που πάλλεται από εσωτερική ζωή, αμφιβάλλει, υπερασπίζεται τις αξίες της και τελικά καταρρέει, διατηρώντας όμως στο ανέραίο την ευθύνη για τις επιλογές της. Άλλωστε, σύμφωνα με την ίδια τη συγγραφέα:

«Το θέατρο τείνει πάντα να προβάλλει την ανθρώπινη βούληση και κίνηση, τη δράση στο διφυές που παρουσιάζει, στο συνειδητό και στο ασυνειδητό και φτάνει στο υπεύθυνο του ανθρώπου και στα όριά του, για να τα ξεπεράσει κι αυτά».³⁹

Ύψην στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910, Αθήνα 1983.

³⁶ Για το «Θέατρο των Ιδεών» γενικότερα βλ. A. Blessios, *Le "Théâtre d'Idées" en Grèce de 1895 à 1922*, Université Paris IV, Paris 1996. Βλ. επίσης ενδεικτικά, Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ό αιώνα*, σ. 131-152· Βάλτερ Πούχγερ, «Δραματικά πρότυπα στο πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Φιλολογικά και Θεατρολογικά Ανάλεκτα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 375-392· ο ίδιος, «Ο πρόλογος Για το ρωμαϊκό θέατρο (1900) του Ψυχάρη. Ένα ιδιότυπο μανιφέστο του "Θεάτρου των Ιδεών"», *Φιλολογικά και Θεατρολογικά Ανάλεκτα*, σ. 15-76· ο ίδιος, «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος ή Τα κριτήρια της "σημνικής επιτυχίας" την εποχή του "θεάτρου των ιδεών"», *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Αθήνα 1999, σ. 265-480· ο ίδιος, «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του

αιώνα», *Αναγνώσεις και Ερμηνεύματα*, Αθήνα 2002, σ. 171-265.

³⁷ Βλ. σχετικά Β. Τ. Πούλτσης, «Οι θεολογικοί προσανατολισμοί της Ζωής Καρέλλη», *Η πορεία της ποιήτριας Ζωής Καρέλλη*, ό.π., σ. 14-19.

³⁸ Βλ. Τ. Σ. Eliot, *Η οικογενειακή συγκέντρωση. Δράμα σε πράξεις δύο*, μετάφρ. Ζωή Καρέλλη, [Το Θέατρο 2], Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1970, σ. 164. Πρβλ. και το σχόλιο του Βύρωνα Ραϊζί για την επίδραση του Έλιοτ στην Καρέλλη: «Το δράμα της Καρέλλη δείχνοντας την ικανότητα και την πείρα ενός ώριμου τεχνίτη, καθώς κι έναν γνήσιο ανθρωπισμό, πρέπει να χαρακτηιστή σαν ένα σπουδαίο επίτευγμα –στην τεχντροπία αυτή που έχει παραμεληθή– ένα είδος ελληνικού ισοδύναμου προς το ποιητικό θέατρο του Τ. Σ. Έλιοτ» (στο Byron Raizis, βιβλιοκρισία για τον *Ορέστη* στην εφημερίδα *Τα Νέα*, 18/6/ 1975).

³⁹ Καρέλλη, *Παρατηρήσεις Α'*, σ. 104.

ΜΑΡΙΑ

ΔΡΑΜΑ ΤΡΙΠΡΑΚΤΟ

(Πρόλογος και δύο πράξεις)

ΠΡΟΣΩΠΑ

Μαρία
Ανδρέας Δαμιάνης
Ελένη Χαρίτου
Κα. Αθηνέλλη
Πέτρος Παντελίδης
Κώστας Γεωργόπουλος
Φανή (Υπηρέτρια)
Γιατρός

(Εποχή σύγχρονη)

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Πράξη Ιη

ΣΑΛΟΝΙ. Οι τοίχοι είναι ντυμένοι με ένα μεταξωτό ύφασμα χρώματος σκούρου γαλάζιου, με μπουνκέτα από μικρά λουλούδια κίτρινα και ανοιχτόχρωμα γαλάζια. Στους τοίχους ένα δύο πίνακες ζωγραφικής. Τρίφυλλο μεγάλο παράθυρο στο βάθος. Στο πλάι δεξιά πόρτα, διαγώνια αριστερά άλλη πόρτα ανοιχτή. Μισοφαίνεται, δεύτερο μεγαλύτερο σαλόνι. Στο μεταξύ του παραθύρου και της ανοιχτής πόρτας ένα μικρό γραφείο λεπτοεργασμένο. Κοντά στην άλλη πόρτα τζάκι όπου καίει φωτιά. Μπροσά στη σκηνή, κοντά στο τζάκι, πολυθρόνα με ψηλή ράχη. Όχι ακριβώς μπροστά μικρό τραπέζι. Επάνω χαμηλό ανθογυάλι από μπλε κρύσταλλο με μενεξέδες, βιβλία, περιοδικά. Από την άλλη μεριά ένας καναπές βαθύς και πίσω βιβλιοθήκη μακρυνά και χαμηλή.

Χειμώνας, αρχίζει να σκοτεινιάζει.

Μαρία ψηλή και λεπτή, λυγερή. Πολύ ωραία μεγάλα μάτια. Θαυμάσιο μέτωπο, που το στολίζουν μαλλιά χτενισμένα προς τα πίσω, μα που ξεφεύγουν στα μηνίγγια σ' ελαφρές μπούκλες.

Κάθεται στην πολυθρόνα με τα χέρια στην ποδιά, το βλέμμα μακρυνό.

(Μπαίνει η υπηρέτρια.)

ΦΑΝΗ: Η κυρία θέλει να κλείσω τις κουρτίνες και ν'ανάψω φως;

ΜΑΡΙΑ: Ναι, Φανή, σε παρακαλώ.

(Η υπηρέτρια τραβά τις κουρτίνες, κι ανάβει τη μικρή λάμπα πάνω στο τζάκι.

Πηγαίνει να φύγει).

ΜΑΡΙΑ: Όχι μόνον αυτή τη λάμπα Φανή, ανάψε τις όλες. Θέλω φως!

(Η υπηρέτρια ανάβει τα φώτα και βγαίνει. Η Μαρία κάθεται τώρα με το κορμί πιο ίσιο).

(Σχεδόν αμέσως από τη δεξιά πόρτα η υπηρέτρια μπάζει την Ελένη.

Ελένη μάλλον κοντή, στρογγυλοπρόσωπη, ζωηρά χρώματα).

ΕΛΕΝΗ: Μαρία!...

ΜΑΡΙΑ: (Σηκώθηκε και γρήγορη προχωρεί προς την Ελένη) Ήρθες Ελένη...!

Σε περιμένα...Πατί άργησες;

ΕΛΕΝΗ: (Ενώ βγάζει το παλτό της και τ' αφήνει στα χέρια της Φανής, που το παίρνει και φεύγει).

Άργησα; Μα δεν έχω πουθενά αλλού να πάω τώρα, θα μείνω όσο θέλεις.

(Η Μαρία χωρίς να της απαντήσει, περνά το χέρι στο μπράτσο της και πλέκει τα δάχτυλά της. Πηγαίνουν στον καναπέ και κάθονται.

Η Μαρία σιωπηλή κοιτάζει μπροστά της. Η Ελένη σκύβει κατά κείνη).

ΕΛΕΝΗ: Τι έχεις;

ΜΑΡΙΑ: *(Γυρίζει και την κνιτάζει τώρα στα μάτια. Με βαθεία φωνή)* Ελένη, θέλω όλη την αγάπη σου, για να μ' ακούσης θέλω... *(σταματάει λίγο. Η ανάσα της κόβεται, σαν να έτρεξε).*

ΕΛΕΝΗ: *(τροφερά)* Όπως πάντα Μαρία μου. *(ανήσχα)* Μα τι έχεις να μου πης; Αλλοιώτικη είσαι απόψε...!

ΜΑΡΙΑ: Απόψε! Ελένη, απόψε θα σου πω για ένα θαύμα, για μια χαρά *(σταματάει)* θα σου μιλήσω για την αγάπη μου!

ΕΛΕΝΗ. *(ταραγμένη)* Αχ, πες μου, κι εγώ ήθελα...

ΜΑΡΙΑ: *(την διακόπτει)* Θα ρρεις πως για να μου μιλήσης εσύ σε περίμενα... Όχι, ήθελα νάχω κάποιον να του πω εγώ για όλο το φως, που έχω μέσα μου, για τη χαρά που με πλημμυράει...

ΕΛΕΝΗ: Και δεν μου είχες τίποτα πη ως τώρα, κρύφτηκες κι από μένα, για πρώτη φορά.

ΜΑΡΙΑ: Ναι. Το μυστικό μου τόκρυφα καλά. Ήθελα νάμουν τόσο βέβαια, δεν τολμούσα να το πιστέψω. Πάντα η αμφιβολία...

ΕΛΕΝΗ: Ποτέ δεν σ' είδα έτσι...

ΜΑΡΙΑ: Τώρα, δεν έχω ανάγκη να κρυφτώ, τον εαυτό μου να κρύβω κι από τα ίδια μου μάτια. Τόσα χρόνια σόπαινα, άφησε να μιλήσω... Μου φαίνεται πως έσπασε ένας φραγμός μέσα μου, πως ξεπετάχτηκα σαν πουλί. Θα τινάξω τα φτερά μου, κι ο σταυραετός μου θα με πάη ψηλά!

ΕΛΕΝΗ: Ποιος είναι Μαρία, μα πες μου ποιος είναι;... Σε ξέρω, μα πάλι φοβούμαι.

ΜΑΡΙΑ: Για μένα δεν υπάρχει πια τίποτ' άλλο! Κανένας φόβος! Δε ζω παρά για ν' αγαπώ...

ΕΛΕΝΗ: Αχ είναι ο Αντρέας Δαμιάνης, αυτός!...

(Η Μαρία νεύει με το κεφάλι).

ΕΛΕΝΗ: *(ύστερα από ένα δισταγμό)* Και τώρα, τι θα γίνη τώρα;...

ΜΑΡΙΑ: Απόψε θα έρθη εδώ. Τον προσκάλεσα εγώ. Δε μου είπε ακόμα πως μ' αγαπάει... Όμως θα μου το πη. *(σ' έκσταση)* Και θάναί όπως τωνειρεύτηκα, από τότε που ένοιωσα τη ζωή...

ΕΛΕΝΗ: *(σαν ν' αγωνιά)* Και... τι θα κάνης ύστερα... ύστερα Μαρία;...

ΜΑΡΙΑ: Μα τι θέλεις να κάνω, θα μιλήσω στον Πέτρο... Να μ' αφήση ελεύθερη. Δεν έχουμε παιδιά, τίποτα αληθινό δεν μας δένει.

ΕΛΕΝΗ: Και θέλεις να πάρεις τον Δαμιάνη; Τρελλάθηκες;!...

ΜΑΡΙΑ: *(χαμογελώντας ήμερα)* Αυτό το περίμενα. Σε ήθελα γι' αυτό. Όλα όσα έχω να πω, να φωνάξω, όλα με όσα είναι γεμάτη η ψυχή μου, θα μ' έπνιγαν, αν δεν τάλεγα σε κανένα. *(Την κνιτάζει)* Τι θέλεις λοιπόν να κάνω άλλο; Δε θ' αφήσω πάλι να σβύση η φλόγα της ζωής μέσα μου!

ΕΛΕΝΗ: Και σκοπεύεις ν' αφήσης τον άντρα σου;...

ΜΑΡΙΑ: Πώς! Δεν μπορεί να γίνη αλλοιώς!... Όλη η ζωή μου για τον Αντρέα είναι! Ως τώρα ζούσα... περίμενα...

ΕΛΕΝΗ: Ψύχραμα πρέπει να σκεφτής Μαρία, να λογαριάσης τι κάνεις...

ΜΑΡΙΑ: Η αγάπη μας αυτή μεγάλη και δυνατή είναι, και τίποτα δεν υπάρχει να την εμποδίσει, κι αν τίποτα βρισκόταν, όλα θα τα συντριβε, γιατί στην αγάπη αυτή δίνω ό,τι καλλίτερο έχω μέσα μου κι αληθινά καθαίο, και δύναμη παίρνω, που δεν την είχα ποτέ...εγώ, τώρα ξαναβρίσκω την αγνότητα της ψυχής, την πίστη στην εμορφιά, στην καλωσύνη, που είχα παιδί μόνο σαν ήμουν. Και να ζήσω δεν νοιώθω, τον ήλιο αυτό μέσα μου σα δεν έχω.

ΕΛΕΝΗ: Τον ήλιο, τον ήλιο Μαρία, πώς αυτός ο ήλιος φωτίζει μόνο εσένα, μη βρίσκεται μόνο με τη φαντασία σου;

ΜΑΡΙΑ: Σώπα!...Γιατί αγγίζεις μια πληγή, που μόλις τώρα έκλεισε! Ένα σκουλήκι ήταν εκεί μέσα, και το σκότωσα με πολύ κόπο. Ό,τι υπάρχει ωραίο και μεγάλο αυταπάτη είναι;! Η ψυχή, όχι του Χριστού η αθάνατη ψυχή, μα εκείνο που είναι, ό,τι έχουμε μέσα μας θείο, είναι ψέμα, φαντασία; Όλοι δεν είμαστε πλασμένοι το ίδιο, είναι κι εκείνα, που ο καθένας δεν μπορεί να τα δη.

ΕΛΕΝΗ: Αχ παίζεις ολόκληρη τη ζωή σου, και τη ζωή άλλων κοντά σου.

ΜΑΡΙΑ: Τη ζωή μου θα την κάνω εγώ όπως θέλω. Μοναχιά μου, μ' ανοιχτά τα μάτια, θα την φτιάξω, όπως την ωνειρεύτηκα. *(Σταματά λίγο)* Τη ζωή του Αντρέα! Με τυραννεί η σκέψη να μην του γίνω εμπόδιο. *(Στο πρόσωπό της σαν να περνά μια σκιά)*. Μα τον αγαπώ κι ο ίδιος Θεός μας κατοικεί...

ΕΛΕΝΗ: Μα τη μητέρα σου, τον άντρα σου, κι εκείνος σ' αγαπάει.

ΜΑΡΙΑ: Εσύ να το λες αυτό αγάπη Ελένη!...Ξέρεις τον καϋμό μου από την πρώτη στιγμή. Ένα αίσθημα ευχαριστημένης υπερηφάνειας, γιατί η γυναίκα του ξεχωρίζει από τις άλλες, το αίσθημα του ιδιοχτήτη, που χαιρέται την ιδιοχτησία του και γιατί του τη ζηλεύουν, και το χειρότερο το χτηνώδες ένστιχτο, όχι για μένα, όχι καν ξυπνημένο από μένα, μ' από το φύλον μου! Μα ξέρεις, ότι πολλές φορές στα χέρια αυτού του ανθρώπου μου ήρθε τρέλλα, ότι τον μισούσα, όταν δεν τον ώκτειρα!...

ΕΛΕΝΗ: Πώς μπορείς να μιλάς έτσι, Μαρία. Ο Πέτρος δεν είναι κακός.

ΜΑΡΙΑ: Όχι, δεν είναι κακός, μα ξέρεις, γιατί τον μισούσα...Κοντά του όσο πήγαινα και ξέπεφτα. Όχι που έφταιγε αυτός, αλλ' ό,τι είχα χειρότερο μέσα μου έπαιρνε ζωή. Άκου,...κι έφτασα πολλές φορές, εγώ μ' όλη μου την υπερηφάνεια, όταν ήθελα κανένα σοβαρό χρηματικό ποσό, να παραδίνωμαι πιο υποταχτική σ'αυτόν και δεν είχα τη δύναμη, παρά να φωνάξω στον εαυτό μου, «πουλημένη, χειρότερη κι από κείνες που πουλιούνται».

ΕΛΕΝΗ: Μαρία σε λυπούμαι. Γεννάς στον εαυτόν σου εφιάλτες! Ήσουν ησυχασμένη, είχες όλα τα καλά, τώρα τρέχεις πίσω από χίμαιρες.

ΜΑΡΙΑ: Με κατέχει ένας Θεός. Αυτή η ζωή που ήταν η δική μου ως τώρα, μου είναι πια αδύνατη. Περιφνημη ζωή!...Τελματώνεται κανείς. Καμιά προσπάθεια για κάτι αληθινό, όλα επιπόλαια και μόνο απόλαυσης κούφιας, πολλές φορές ύπουλα ανήθικες, που θα με σπρώξουν σιγά σιγά στην πραγματική ασκημία. *(Η Ελένη κάνει να μιλήσει)*. Εσύ Ελένη έχεις τα γλυκά σου παιδάκια και ταγαπάς. Τα όμορφα χεράκια των, όταν τριγυρίζουν το λαϊμό σου, σε καθαρίζουν από κάθε κακό λογισμό, και τα φωτεινά μάτια των φέγγουν την ψυχή σου. Τα ξεχνάς κοντά των όλα. Εγώ δεν έχω παιδιά. Αν είχα, αν δε θάχα τη

δύναμη, να κλειστώ μαζί των και να τους δώσω τη ζωή, που εγώ στερήθηκα, ίσως...ίσως θάμουν σαν κι εσένα.

ΕΛΕΝΗ: Δεν σ' ήξερα τόσο αυστηρή Μαρία. Τόσο αλύγιστη από πότε;...Μα τι πρέπει στη ζωή μας τη βασανισμένη, καλόγρηες της σκέψης να ζούμε για να σκεφτόμαστε πάντα σχολαστικά το καθήκον.

ΜΑΡΙΑ: Δεν με κατάλαβες. Δεν κατακρίνω τόσο να θέλη κανείς ν' απολαύσει με κάθε τρόπο. Μα οι ψεύτικες απόλαυσεις έχουν γίνη σκοπός στη ζωή μας. Τίποτε δυνατό πια δεν μας συνεπαίρνει. Παρασυρμένοι, στο βακχικό χορό, θυσιάζουμε σε ταπεινές και τιποτένιες ορέξεις, και αφανίζουμε εκείνο, που είναι η θεία υπόσταση μέσα μας.

ΕΛΕΝΗ: Μήπως μπορεί να κάνη τη ζωή του κανένας όπως θέλει...τόση αυστηρότητα...

ΜΑΡΙΑ: Αυστηρότητα...Σκέφτηκες ποτές σου σαν πραγματικά υπερήφανη γυναίκα το είμαστε στον τόπο μας;...Εμείς οι γυναίκες της ανώτερης τάξης, που έπρεπε να σταθούμε το φως της τυφλής προσπάθειας της αμόρφωτης γυναίκας, είμαστε μηδενικά! (*κίνημα της Ελένης*) Μηδενικά σου λέω, αφού και τον προορισμόν μας δεν τον ζούμε πια. Είμαστε κούκλες γεμάτες από το άνοστο άχυρο επιπολαίων ιδεών, που τις έχουμε κι αυτές εφήμερα στολίδια!

Και παραπονούμεθα ύστερα...τα φορτώνομε όλα στον άντρα, τον θέλουμε Θεό χωρίς να τον έχουμε και Θεό μέσα μας. Γυρεύομε πάντα, χωρίς να σκεφτούμε να δώσουμε τίποτα.

ΕΛΕΝΗ: Δεν σε καταλαβαίνω...θύματα είναι οι άντρες...

ΜΑΡΙΑ: Εργάζονται και δημιουργούν. Μα δε θέλω να πω αυτό. Ο γάμος είναι σήμερα μια κωμωδία όπου πάνε χωρίς να ξέρουν τι ζητούν σ' αυτόν κι ο άντρας κι η γυναίκα. Ή μάλλον θέλουν κι οι δύο τη συμπλήρωση της εύκολης απόλαυσης, κυττάζουν ποιος θα κυριαρχήση του άλλου, και γ' αυτό βγαίνουν κι οι δύο χαμένοι και δυστυχείς.

ΕΛΕΝΗ: (*Με κάποια δόση θυμού*). Και τι πρέπει λοιπόν να κάνουμε!...Όλοι δεν μπορούν νάχουν τη δική σου ψυχή...

ΜΑΡΙΑ: Όταν δεν έχει κανένας ψυχή, ο τίμιος συνεταιρισμός, που πρέπει τότε νάναι ο γάμος, θα φτάση στο ηθικό ύψος του με τη χάρη του παιδιού. (*Σωπαίνουν για λίγο*).

ΜΑΡΙΑ: Απορώ με σένα Ελένη, που έχεις παιδιά, πώς δεν καταλαβαίνεις τη βαθύτερη ανάγκη μιας διάφορης ζωής, αληθινής· μα τα παιδιά σου, αργότερα, αυτή η Κοινωνία, που κατά βάθος κατακρίνεις κι ύστερα γιατί φοβάσαι υπερασπίζεσαι, θα τα πάρη, θα τα λερώση, θα τα κάνη να υποφέρουν.

ΕΛΕΝΗ: Έχεις δίκιο. Μα βλέπεις, τυφλά πιστεύει ο καθένας, ότι αυτός θα κάνη εξαίρεση. Νομίζω πως τα παιδιά μου με την αγάπη μου, με τα χρήματα, ελπίζω πως θα κατορθώσω να τα κάνω ευτυχισμένα.

ΜΑΡΙΑ: Τα χρήματα δε φτάνουν. Κι αν θα τάχουν πάντα. Ο άνθρωπος πρέπει να μπορή να βρη τη λίγη του ευτυχία στον εαυτό του. Και φτάνει να θέλη κανείς με όλη του την καρδιά, φτάνει να μην κλείνη τα μάτια στην αλήθεια και θα βρη το δρόμο του μα πρέπει να δοθής ολάκαιρος για να πετύχης.

ΕΛΕΝΗ: Κι αν δεν επιτύχης;...Μαρία, είμαστε άνθρωποι, μην το ξεχνάς.

ΜΑΡΙΑ: Εκεί που θ' αποτύχη ένας, ένας άλλος μπορεί ν' ακολουθήσει. Δεν φτάνει, θαρρείς, Ελένη, εκεί που θα χτίζης, με λάσπη, να βάλης και μια πέτρα στο λαμπρό πύργο της ανθρωπότητας, που αν δεν φτάση ποτέ στον ουρανό, θ'α-ξίζη γιατί θάναι φτιαγμένο με την ψυχή του ανθρώπου! Εμένα με μεθά αυτή η σκέψη.

ΕΛΕΝΗ: Μαρία, είναι σαν τώρα να ξύπνησες. Όλα καινούργια είναι μέσα σου, μεθάς με τα ίδια σου λόγια, είναι σαν να βλέπης πρώτη φορά τον κόσμο, έναν κόσμο που τον ωνειρευόσουν, γι' αυτό σε φοβούμαι.

ΜΑΡΙΑ: Είπα λόγια πολλά και τρώμαζες. Όμως σε βεβαιώνω, πως καθένα είναι όχι πλάσματα του νου, μα κομμάτια απ' την ψυχή μου. *(Με θέρημη)* Γι' αυτό πιστεύω. Δεν είναι πρόσκαιροι κι επιπόλαιοι ενθουσιασμοί, που τους τρέφει το αίσθημα, αυτοί το τρέφουν! *(χαμογελά)* Ξέρω πως «βαρειά είναι η καλογε-ρική». Ξέρω πως είμαι αδύναμη. Ξέρω πού πηγαίνω, τι κάνω, μ' αλλοιώνω ούτε θέλω, ούτε μπορώ να φερθώ.

ΕΛΕΝΗ: Καταλαβαίνω, Μαρία, μα φοβούμαι για σένα...Πιότερο για τον σύ-ντροφο που διάλεξες. Ξεχωριστός κι αυτός θέλει νάναι και δεν ξεχωρίζει κα-νείς εύκολα από την κοινωνία.

ΜΑΡΙΑ: Μια κακία μας σπρώχνει, μαζί μας στη λάσπη να τραβήξουμε, όποιον ψηλά να πετάξει θέλει και κάθε μέσο μεταχειριζόμαστε γι' αυτό!...*(σαν να μιλή στον εαυτό της)* Μου κάνουν την εντύπωση οι άνθρωποι μιας συμμορίας, όπου κανένας από τους συνένοχους δεν πρέπει να ξεφύγει γιατί ξέρει πως θα κυνηγηθή, θ' αφανιστή...

ΕΛΕΝΗ: Μεταχειρίζεσαι εκφράσεις πολύ σκληρές, Μαρία, άδικες!

ΜΑΡΙΑ: Άδικες όχι, ίσως αυστηρές· μα τώρα τελευταία δεν ξέρεις πως έβλεπα την ορμή των ταπεινών ορξέσεων, το πνίξιμο κάθε ειλικρινούς φωνής, το κακό πα-ράδειγμα να μεταδίνει αστραπιαία όλο και περισσότερη αχόρταγη πλεονεξία.

ΕΛΕΝΗ: Αυτές είναι ιδέες του Δαμιάνη!

ΜΑΡΙΑ: Ναι, ο Αντρέας, μα ξέρεις και θα καταλάβης, πως όσο κι αν τον αγαπώ, δε θέλω να πω, ούτε καν πώς ξύπνησα αυτές μου τις σκέψεις, τις είχα πάντα μέσα μου μα αμφέβαλα...

ΕΛΕΝΗ: Βλέπεις κι εσύ αμφέβαλες. Μ' αυτά τα πράγματα είναι αδύνατο να πε-τύχουν, ιδέες είναι, μόνο για να λέγονται.

ΜΑΡΙΑ: Όχι δεν είναι έτσι. Πρέπει να τις ζήσουμε για να πάρουν ζωή. Μια ιδέα, όταν την υποστηρίξει ένα παράδειγμα, ποτέ δε χάνεται. Ξέρω πώς χτυπιέται πως διακωμωδείται, διαστρέφεται, αλλ' είν' αδύνατο να μην εύρη απήχηση.

ΕΛΕΝΗ: Μαρία, μου θυμίζεις τον καιρό που στο σχολείο, όταν ήταν να γίνη κάτι ενθουσιαζόσουν, ήσουν πάντα έτοιμη για όλες τις θυσίες, και σ' έβαζαν εσένα μπροστά, για να σ' αφήσουν ύστερα μονάχη.

ΜΑΡΙΑ: Α, μη μου θυμίζεις το φοβερό εκείνο αίσθημα! Πόσες φορές το αι-σθάνθηκα από τότε που γνώρισα καλλίτερα τη ζωή. Θεέ μου, και τότε δεν μ' ένοιαζε τόσο το τι μπορούσα να πάθω, όσο υπέφερα από κείνη τη μόνω-ση, κι ύστερα την ειρωνεία που μάντευα και μ'έσφιγγε την ψυχή. Στην αρχή

απορούσα, γιατί μ'άφηναν μονάχη! (Ζωηρά) Μα τώρα, ποτές πια μονάχη δε θάμαι, θάχω τον Αντρέα...

(Χτυπά η πόρτα, μπαίνει η υπηρέτρια).

ΦΑΝΗ: Κυρία, ο κ. Δαμιάνης.

(Η Μαρία σηκώνεται σύξυλη, γλωμή. Κοκκινίζει ύστερα, και με τα μάτια και το πρόσωπο φωτισμένο γυρίζει στην Ελένη).

ΜΑΡΙΑ: (ήσυχα) Ελένη, μίλησα μαζί σου, κι η απόφασή μου δυνάμωσε.

ΕΛΕΝΗ: (σηκώνεται κι αυτή) Μαρία, Μαρία μου, σκέψου η τύχη σου κρίνεται αυτή τη στιγμή.

ΜΑΡΙΑ: Όχι η τύχη. Είμαστε κύριοι του πεπρωμένου, μονάχοι φτιάνουμε τη δυστυχία ή την ευτυχία μας. Εγώ θα κάμω τη δική μου.

(Η Ελένη μ'ένα κίνημα απελπισίας, αφού σφίξη το χέρι της Μαρίας με τα δύο δικά της, φεύγει από την πόρτα του άλλου σαλονιού).

ΜΑΡΙΑ: Φανή, πες του κ. Δαμιάνη, πως τον περιμένω.

(Μπαίνει ο Δαμιάνης. Ψηλός, μάτια που λάμπουν εξαιρετικά. Η Μαρία τον περιμένει όρθια, ίσια, με φωτεινό το πρόσωπο. Αυτός προχωρεί λίγο, στέκεται, την κνττάζει και απλώνει τα χέρια).

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: (Με πνιχτή φωνή) Μαρία...

(Η Μαρία δίνει στον Αντρέα τα δύο χέρια της)

ΜΑΡΙΑ: (Με φωνή που τρέμει από αγαλλίαση) Ναι Αντρέα...

(Ο Δαμιάνης σκύβει βαθειά και ακουμπά τα χέρια της στο μέτωπό του. Σα σηκωθεί την κνττάζει).

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Μου φαίνεται όνειρο Μαρία!...Να σε βλέπω θέλω!

(Της πιάνει το κεφάλι στα δύο μηνίγγια) Κι όταν κνττάξη κανείς σ' ένα τέτοιο πρόσωπο, για τίποτα πια δεν πρέπει στη ζωή να παραπονεθεί (αφήνει τη Μαρία. Εκείνη τον πιάνει από το χέρι, τον φέρνει στον καναπέ, κάθονται).

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Ανείπωτα λαχταρούσα πάντα αυτή τη χαρά, Μαρία...σε βρήκα!...

ΜΑΡΙΑ: Αντρέα σ' αγαπώ!

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Τα λόγια σου είν' η χαρά. Μονάχος μου πάντα και μόνη παρηγοριά τόραμα του Θεού μου είχα. Ήρθες πολυαγαπημένη και τώρα... Θαύμα έγινε για μένα... Ζωή και δύναμη μου δίνεις... Τόσες φορές κουράστηκα! Καλός οιωνός είσαι εσύ (Σωπαίνει και την κνττάζει) Όλα μου φαίνονται εύκολα, παντοδύναμος μου φαίνεται πως έγινα...

ΜΑΡΙΑ: Σ' αγαπώ. Καλός και δυνατός είσαι...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Μα πόσο αδύναμος, Μαρία, μπρος στη χαρά που μου δίνεις. Πόσο την ξέρω την αδυναμία μου αυτή. Μα πού νάβρω λοιπόν τη δύναμη να σπρώξω την ευτυχία. Έρχεται ο πεντάμορφος άγγελος και μου δίνει τα χέρια, πώς να γυρίσω αλλού το πρόσωπό μου, τα μάτια να κλείσω και στις ψυχής την ομορφιά!... Με σκοτίζει η ομορφιά σου Μαρία. Είμαι άνθρωπος, και δεν ξέρω τι κάνω (παίρνει τα χέρια της και τα βάζει στα μάτια του) πώς να μιλήσω όταν τόσο σ' αγαπώ.

ΜΑΡΙΑ: Σ' αγαπώ Αντρέα. Τίποτα άλλο πια δε θέλω, δεν επιθυμώ.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Ο δρόμος είναι μακρύς. Αλάγα και πού θα βρισκουμε λίγο νερό

για τη δίψα, που θα μας φλογίζει. Για μένα δε φοβούμαι, θράφηκα σαν δέντρο σε βράχο απάνω, χωρίς νερό, με χτύπησε αλύπητα ο αέρας. Μα εσύ λουλούδι μου πεντάμορφο που η ευωδιά σου με μεθά, πώς θα μπορέσεις να βαστάξεις.

ΜΑΡΙΑ: Είμαι κοντά σου. Αυτό μου φτάνει. Μου είναι αδύνατο πια να ζήσω αλλιώς;, δεν με καταλαβαίνεις Αντρέα;

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Αγάπη μου, σε καταλαβαίνω, μα πιο πολύ σ' αγαπώ...γιατί είσαι τόσο ευγενικά...μα και τόσο όμορφη!...

ΜΑΡΙΑ: Απόψε θα μιλήσω, δε θα περιμένω αύριο.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Πόσο νέα είσαι, Μαρία μου, έχεις όλες τις χάρες.

ΜΑΡΙΑ: Και θάχω και δύναμη, όταν κοντά σου θάμαι.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Άφησε να σε κυττάξω και πάλι, γιατί θέλω να πιστέψω στην ευτυχία... *(Κυττάζει στο σηκωμένο κατ' αυτόν πρόσωπο που χαμογελά)* που δεν μπορούσε να πάρη πιο θελχτική μορφή, για να μου χαμογελάση *(σταματά)* θάθελα να σου πω, το τι για μένα είσαι... *(Σταματάει πάλι σαν εκείνο που τον πλημμυρεί να του εμποδίζει την ομιλία. Με φωνή ήμερη και σιγανή, σαν να μιλή στον εαυτό του)* Μου φαίνεται πως ξαναρχίζω τη ζωή...Μαρία!

Γυναίκα, όταν είσαι τόνειρό μας, τίποτα δεν μπορεί να σε φτάση. *(Παίρνει το χέρι της και το κρατεί. Η Μαρία τον κυττάζει με άπειρη τρυφερότητα. Μένονν για λίγο σιωπηλοί).*

ΜΑΡΙΑ: Θα φύγης τώρα Αντρέα.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Πρέπει να φύγω;!

(Η Μαρία νεύει με το κεφάλι).

(Ο Δαμιάνης σηκώνεται, ύστερα κι η Μαρία. Πηγαίνουν μαζί ως την πόρτα. Σκύβει και της φιλεί τα χέρια, την κυττάζει και φεύγει. Η Μαρία στέκεται ακουμπισμένη στον παραστάτη, μοιάζει σαν σ' όνειρο μ' ένα χαμόγελο σ' όλο το πρόσωπο. Ύστερα πηγαίνει στην πολυθρόνα της, μα πριν να καθήση, σημαίνει το κονδούνι).

(Μπαίνει η υπηρέτρια).

ΜΑΡΙΑ: Μόλις έρθη ο κύριος να του πης, Φανή, πως τον παρακαλώ νάρθη ίσια εδώ.

ΦΑΝΗ: Μάλιστα κυρία.

(Η υπηρέτρια φεύγει).

(Η Μαρία μονάχη κάθεται, ακουμπά το κεφάλι στη ράχη της πολυθρόνας, κλείνει τα μάτια. Έχει στα χείλη το εντυχιμένο χαμόγελο).

(Σε λίγο μπαίνει μέσα απότομα ο Παντελίδης. Η Μαρία κάνει ένα κίνημα σαν να ξύπνησε. Ύστερα κάθεται με το κορμί ολόϊσιο στην πολυθρόνα της. Το πρόσωπό της παίρνει μια έκφραση παγωμένη, μα στα μάτια της είναι κάτι σαν αγωνία).

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: *(Όμορφάνθρωπος. Τρίβοντας τα χέρια του.)* Καλησπέρα σας, κύριο απόψε. *(Πάει κοντά στη φωτιά).* Δεν ήρθε ακόμα η μητέρα να φάμε;... Αλήθεια Μαρία, η Φανή μου είπε πως με θέλεις *(Παίρνει μια καρέκλα και κάθεται κοντά της).*

ΜΑΡΙΑ: Κάθησε Πέτρο.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Λοιπόν; *(Κυττάζει τη Μαρία με απορία.)*

ΜΑΡΙΑ: *(Σιγά, κομμένα σαν να τη σφίγγη κάτι στο λαιμό)*. Πέτρο, έχω κάτι να σου πω, κάτι πολύ σοβαρό...τόσο, που δεν το φαντάζεσαι.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: *(ανήσυχ)*. Τι σου συμβαίνει, μίλησε!...

ΜΑΡΙΑ: *(πιο σταθερά)* Πίστεψέ με Πέτρο, πως μου κάνει κόπο, χωρίς να το θέλω να σε λυπήσω, να σου κάνω κακό.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: *(σηκώνεται)* Μα τι έπαθες Μαρία; Τι λόγια είν' αυτά; Τι κακό μπορείς να μου κάνης εσύ η γυναίκα μου!...

ΜΑΡΙΑ: *(Με χαμηλή φωνή, αποφασιστικά)* Ήθελα να σου μιλήσω... να σου ζητήσω να μ' αφήσης ελεύθερη.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: *(Ταραγμένος, επαναλαμβάνει, σαν να μην καταλαβαίνει)*. Ελεύθερη!...μα τι θέλεις να πης, δε σε καταλαβαίνω *(Σαν να του έρχεται έντονη η σκέψη, που την αποδιώχνει)* Δε θέλεις βέβαια... να πης πως...

ΜΑΡΙΑ: *(με προσπάθεια)* Ναι αυτό θέλω να πω.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: *(την κυττά απολιθωμένος και περνά το χέρι του στο μέτωπό του. Η Μαρία κάθεται ακίνητη, κυττάζοντας μπροστά της)*. Μα... τι σου έκανα; Δεν έκανα τίποτα για να θέλης ένα τέτοιο πράγμα!...

ΜΑΡΙΑ: Όχι, τίποτα, δεν μου έκανες τίποτα...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: *(Ζωηρά, σχεδόν θυμωμένα)* Λοιπόν;... τι λόγια είν' αυτά; Τι πράγματα; Μήπως τρελλάθηκες;!...

ΜΑΡΙΑ: Πέτρο...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Μα τι συμβαίνει δεν μπορώ να καταλάβω. Το μεσημέρι όταν έφυγα ήσυχος... μα είν' αλήθεια, έχει κάμποσο καιρό τώρα... τις τελευταίες μέρες μάλιστα η συνειθισμένη σου αφηρημάδα, είχε... *(πνιγμένα)*... Μαρία, δεν είναι δυνατόν *(αγριεύει)* δεν είσαι πια άξια να είσαι γυναίκα μου!.

ΜΑΡΙΑ: *(Σηκώνεται ζωηρά)* Όχι αυτό Πέτρο, σου τ' ορκίζομαι!...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: *(Αναπνέοντας)* Ε, τότε λοιπόν τι; Δε σε καταλαβαίνω! *(Την κυττάζει σαν να ελπίζει κάτι, μα προς στην έκφραση του προσώπου της, σκοτεινιάζει πάλι με θυμό)*. Μα μίλα, λοιπόν. Τι με τυραννείς;

ΜΑΡΙΑ: Αγαπώ έναν άλλο, γι' αυτό θέλω να χωρίσωμε.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: *(Σαν τρελλός, πάει κοντά της και την τραντάζει βίαια)*. Όστε έχω δικη; Όστε με απάτησες; Με ποιον παλιονύναικα;... Ποιος είναι ο εραστής σου;...

ΜΑΡΙΑ: *(Σαν μαρμαρωμένη)*. Δεν έχω εραστή. Ζητώ την ελευθερία μου!

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Για να τον πάρης, και να με κοροϊδεύετε *(παράφορα)* Θα σας σκοτώσω και τους δύο... *(της μιλεί μες στο πρόσωπο)* τόνομά του, τόνομά του πες μου του άτιμου, που σε ξεγέλασε. Γιατί δεν το λες;

ΜΑΡΙΑ: Είν' ο Αντρέας Δαμιάνης.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Τι αυτός!;...

(Χτυπάει αλαφριά η πόρτα και, και μπαίνει μέσα χαρούμενη η κυρία Αθηνέλλη. Πολύ ωραία κυρία ως 50 χρόνων).

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Καλησπέρα σας *(τους κυττάζει)*. Μπα σε καλό σας, τι πάθατε;

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Έλα εδώ. Έλα εδώ να μάθης τα κατορθώματα της κόρης σου.

Έχει εραστή, τακούς εραστήν!...

(Η Μαρία στέκεται ακίνητη).

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Ψέμματα, συκοφαντία, ... κακογλωσσιά. Η Μαρία μου αδύνατον!

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Η Μαρία σου! Καμάρωσέ την τη Μαρία σου που μου τα είπε και μονάχη της.

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (*χτυπώντας τα χέρια*) Αχ παιδί μου δε σ' έφτασε μια τρέλλα, έκαμες δύο μαζί... Και πού ήταν η μάνα σου να τη συμβουλευτής;...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Τι να σε συμβουλευτή, που θέλει ν' αφήση εμένα και να πάρη εκείνον; τ' ακούς;...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Πού είμαι; Ονειρεύομαι; Μαρία μου, εσύ, Μαρία μου;... Πέσε γρήγορα στα πόδια του αντρός σου και παρακάλεσέ τον να σε συγχωρέση.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Εγώ; Ποτέ!

ΜΑΡΙΑ: Δεν έκανα τίποτα για να ζητήσω συγχώρεση. Αγαπώ τον κ. Δαμιάνη.

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (*ενώ η Μαρία εξακολουθεί*) ποιον; ποιον!... Δυστυχία μου, πού τον βρήκε!

ΜΑΡΙΑ: Μα δεν έχω καμία παράνομη σχέση μαζί του. Είπα την αλήθεια, πρέπει να το καταλάβετε.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Εκείνο που καταλαβαίνω εγώ με φτάνει!...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (*μαζύ με τον Παντελίδη*) εσύ πρέπει να καταλάβης ότι τέτοια πράγματα δεν γίνονται! Ακούστηκε ποτέ γυναίκα της σειράς μας να θέλη ν' αφήση τον άντρα της, για να πάρη άλλον και το χειρότερο να του το λήη και κατάμουτρα!...

ΜΑΡΙΑ: Καλλίτερα είναι λοιπόν να τα κάνη κρυφά;

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Έχασες κάθε ίχνος ντροπής.

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Ούτε σαν ιδέα να της περνά πρέπει. Ο σεβασμός στον άντρα...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: (*ειρωνικά και με συγκρατημένο θυμό*) Τώρα το πέτυχες!

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (*εξακολουθώντας δίχως να διακοπή*) στις οικογενειακές αρχές, στην κοινωνία που ζεις, πρέπει να σε σταματούν κι αν ακόμα σου έρθει ένας πειρασμός. (*Απελπισμένα*) Αχ ποτέ στο σόι μας δεν ακούστηκε τέτοιο πράγμα! Εσύ Μαρία μου, εσύ, να καταντήσης έτσι; (*θυμώνοντας*) γι' αυτό λοιπόν σου δώσαμε μόρφωση εξαιρετική, για να μας ντροπιάσης;...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Η δήθεν μόρφωση της πήρε τα μυαλά!

ΜΑΡΙΑ: Μας δίνετε τα μέσα ν' αναπτύξωμε την ψυχή μας, κι ύστερα απορείτε, και θυμώνετε, που πετύχατε καλλίτερα απ' ό,τι θέλατε. Οι ωραίες ιδέες είναι μόνο για να κάμη κανείς εντύπωση, στη ζωή οι ενθουσιασμοί είναι καλοί για τους άλλους.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Ενθουσιασμοί... όχι όμως γι' ανηθικότητες!...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Σ' έχω άξια νάχης τον ιερό ενθουσιασμό, να κρατήσης τη θέση σου, να κάνης το καθήκον σου πλάι στον άντρα σου. Πού είναι η εποχή εκείνη, πού είσαι μάνα μου που ήσουν ο στύλος του σπιτιού ατράνταχτος, και σε τι περιστάσεις!...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Μην αναφέρεις τις σημερινές γυναίκες μας, πλάι σε κείνες τις πραγματικές.

ΜΑΡΙΑ: Δεν αρνούμαι το μεγαλείον των γυναικών εκείνων. Η πίστη των στη θυσία τις έκανε εξαιρετικές (Σαν να μιλή στον εαυτόν της). Ήξεραν πως δεν μπορούσαν να κάνουν κι αλλιώς κι είχαν απόλυτη ανάγκη του αντρός.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Αχ φταίμε μεις, που σας είχαμε καλά στο χέρι, μα θελήσαμε να σας δώσωμε ελευθερία, να σας ανεβάσωμε στο επίπεδό μας· να τι μας καταφέρνετε τώρα!

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Τέτοια ελευθερία καλλίτερα να έλειπε! Καταστροφή της οικογένειας, συντρίβονται όλα όσα αιώνες θεμελίωσαν.

ΜΑΡΙΑ: Οι περασμένοι καιροί έχουν τη χάρη να φαίνονται καλλίτεροι. Ήταν άραγε και πιο ευτυχιμένοι; Κυττάξτε λίγο πιο βαθιά! Φοβάστε να μην ταραχτή η πολύτιμη ησυχία. Να μην ανακατεφθή ο βούρκος, γιατί η επιφάνεια είναι οπωσδήποτε καθαρή, κι ας είναι σκοτεινή. Μα ως τότε δε θ' αφήντε ούτε μια αχτίδα ήλιου να φωτίση το βάθος, όπου βόσκουν τόσα απαίσια πλάσματα, ως τότε θα κρύβεστε από τον εαυτό σας, για να πληρώσουν ύστερα τα παιδιά σας, όπως πλήρωσα εγώ, και ποιος ξέρει αν δεν θα πληρώσω ακόμα την αδυναμία σας αυτή!

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Σώπα! Αυτά τα λόγια, οι φαντασιοπληξίες μας καταστρέφουν σήμερα. Μάθε να βλέπης την πραγματικότητα.

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Αχ, δεν τα περιμένα αυτά από σένα Μαρία!

ΜΑΡΙΑ: Δεν τα περιμένες; Έχεις άδικο, γιατί στο είχα πη. Όταν επέμεινες να πάρω τον Πέτρο. Σου άνοιξα την καρδιά μου, τη μόνη φορά, σου είπα πώς ονειρευόμουν τη ζωή.

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Μα ποιος δίνει σημασία στις ρομαντικότητες ενός κοριτσιού.

ΜΑΡΙΑ: Και όμως ήτανε η φωνή της ψυχής μου, που έμενε πάντα κρυμμένη, αβέβαιη. Εσένα, γιατί έχεις μέσα σου λίγο σπόρο ενθουσιασμού, που φούντωσε σε μένα, θυμούμαι, χωρίς να δώσης αληθινή προσοχή σ' αυτά, σου αρέσανε τα λόγια μου. Ήταν, βλέπεις, κατάλληλα, για να δώσουν στην περίπτωση αισθηματικότητα, όσο χρειαζότανε, γιατί, μ' όλο που κατηγορείς εμένα, εσύ δα νείζεσαι δραματικότητες.

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (μιλώντας μαζί με τη Μαρία) Εγώ; Ποτέ μου δεν ακολούθησα παρά φρόνιμες σκέψεις...

ΜΑΡΙΑ: (χωρίς να διακοπή) Για να εκφράζεσαι κάποτε, και να δίνης στον εαυτόν σου κάποια αυταπάτη ζωής. Δεν κατορθώνεις όμως, και μου φαίνεσαι σαν τους καθρέπτες εκείνους που δείχνουν παραμορφωμένο τον άνθρωπο και προκαλούν το γέλιο.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: (με κακία) Ωραία σε πληρώνει η κόρη σου.

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Με πληγώνεις κατάκαρδα, Μαρία. Φρόντισα όσον καμιά άλλη μητέρα για σένα. Σε μεγάλωσα μ' όλα τα καλά, και για να συμπληρώσω την ευτυχία σου, σε πάντρεψα μ' ένα παλληγάρι καλό και πλούσιο, για να σου κάνη όλα τα κέφια σου, τι ήθελες λοιπόν παραπάνω;

ΜΑΡΙΑ: Μεγαλώνετε τα κορίτσια με την ιδέα ότι η παντρεία θα τες φέρη όλη την ευτυχία, κι ότι ο άντρας θάναί ο αιώνιος σκλάβος, που θα εκπληρώνη τις ιδιοτροπίες. Μονάχες, μονάχες, πρέπει να βρουνε το δρόμο τους, να φτιάξουνε την ευτυχία με την ψυχή τους...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Νομίζεις πως όλες είναι σαν κι εσένα; Είναι ευχαριστημένες με τον άντρα, που ήταν της τύχης τους, και δεν ζητούν να ζήσουν όνειρα.

ΜΑΡΙΑ: Πες μου λοιπόν, αν είναι ευχαριστημένες, γιατί αυτή η κατάντια; Δεν μαθαίνετε ποτέ στα παιδιά σας να βλέπουν την αλήθεια, τα σπρώχνετε στο γάμο κι αντίς να τα συμβουλέψετε να προσέξουν, κυττάζετε πώς να τους κλείσετε τα μάτια. Όταν θα τ' ανοίξουν να δουν την πραγματικότητα, θα 'ναι πια αργά!

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Ναι, αλλά εγώ; Εγώ τι φταίω αν η μητέρα σου έκανε λάθος; Εμένα γιατί δεν μου τα είπες τότε;...

ΜΑΡΙΑ: Ποτέ δεν σου υποκρίθηκα ψεύτικα αισθήματα. Στην αρχή προσπάθησα να μη σ' έχω κοντά μου σαν ξένο...δεν μπόρεσες να με καταλάβεις, δεν είμαστε φτιαγμένοι ο ένας για τον άλλο!...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: *(πάει κοντά της και της μιλάει στο πρόσωπο με λύσσα)* Έρωτας! Τι θα πη έρωτας, εγώ δεν καταλαβαίνω! Ο φίλος σου ξέρει να εφευρίσκη μεγάλα λόγια που τυλίγουν την άρρωστη φαντασία σου.

ΜΑΡΙΑ: Για σένα έτσι είναι, έτσι είσαι πλασμένος, και δεν μπορείς να σκεφτής αλλοιώς.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Βέβαια, εμείς που δεν ξέρουμε να πετούμε στα σύννεφα, πρέπει να πεθάνουμε.

ΜΑΡΙΑ: Έχεις και συ τον προορισμό σου Πέτρο. Άφησε και μένα στον δικό μου. Εγώ δεν μπορώ να κάνω αλλοιώς.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Δεν μπορείς! Α νευροπαθείς γυναίκες, τάχετε όλα, γι' αυτό στο τέλος ζητάτε τ' αδύνατο. Αφού ζητήσετε όλα στη γη και σας τα δώσουν, θέλετε το φεγγάρι! Μα θα σε δω εγώ, πώς θα πας να πιάσης το φεγγάρι, θα σε δω!

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Αχ Μαρία μου, τι κακό μας κάνεις και πιο πολύ στον εαυτό σου.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Αυτή;...Δεν με μέλλει. Τέτοιο κεφάλι, τέτοια σκούφια. Αλλά τι χρωστάω να βασανίζομαι εγώ κοντά της...*(παραφορά)* όταν σκέπτομαι, ότι θα δώσης σ' αυτόν ό,τι δεν έδωσες ποτέ σε μένα, γίνομαι θηρίο *(άγριος πάει κοντά της. Η Μαρία κυττάζοντας μπροστά της μένει ακίνητη)* Μα τι σου είπε λοιπόν αυτός, για να σε κάνη έτσι εσένα; Γίνομαι ανόητος!... Τι σου είπε; Λόγια... Και τι θα του δώσης εσύ παραπάνω;... Λόγια πάλι!... Εγώ ούτε έδωσα ποτέ σημασία σ' αυτά, ούτε θα δώσω. Ευτυχώς που δεν μου κόλλησες τις εξάρσεις σου. Θάθελα να ξέρω, αν σούμοιαζα, τι θα γινόταν τώρα...

ΜΑΡΙΑ: *(Τον κυττάζει αφηρημένα. Σβυσμένα)* Τίποτα, δεν θα γινόταν τίποτα!...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Τίποτα;... Δεν σε καταλαβαίνω πώς τα ταιριάζεις! Μα μη χανόμαστε σε υποθέσεις, γιατί συ μπορείς ν' αεροβατής εγώ όμως...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Πέτρο παιδί μου, να φανής γενναίοψυχος, ναφήσης τη Μαρία να συνέλθη, να σκεφτή...

ΜΑΡΙΑ: *(Ενώ ο Πέτρος μιλεί)* Δεν έχω πια να σκεφτώ...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Εγώ; ποτέ... Ύστερα από ένα τέτοιο πράγμα, μπορώ νάχω το κεφάλι μου ήσυχο;... Έχοντας την ατιμία μες το σπίτι μου! Αυτή σε λίγο θα βρη άλλη υψηλή ιδεολογία, πρόσχημα για προστυχιές!

(Η Μαρία αναταράζεται σαν να τη χτύπησαν)

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Αχ παιδί μου, τι μου μέλλονταν ν'ακούσω για σένα! Στα γεράματά μου να δω τέτοια ντροπή! Δεν σεβάστηκες τ'άσπρα μου μαλλιά! Αχ ο εγωισμός των παιδιών, ποτέ δεν σκέπτονται τους γονείς! Τα μεγαλώνουμε, υποφέρουμε γι' αυτά, για να μας περιφρονούν ύστερα και να μας ποτίζουν χίλιες πίκρες.

ΜΑΡΙΑ: Δεν είναι έτσι Μητέρα...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: *(Την διακόπτει)* Σώπα, Μαρία! Ξέχασες τι φώναζες πριν! Υπάρχουν χειρότερα λόγια για μια μάνα;

ΜΑΡΙΑ: Σε μια τέτοια στιγμή δεν μπορώ να διαλέγω τα λόγια μου, μα πρέπει να καταλάβης ότι δεν πρόκειται τώρα για σένα, αλλά για μένα, μόνο για μένα...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Και ποιον σκέπτομαι; Δεν μπορεί το σκοτισμένο μυαλό σου να καταλάβη σε τι καταστροφή πηγαίνεις *(σαν να παίρνη μιαν απόφαση, και συγκινημένη απ' αυτή πάει κοντά στη Μαρία)* Μαρία μου, μην κάνεις αυτό το κακό, μην καταστρέψης τη ζωή σου! Έλα παιδί μου στην αγκαλιά της μάνας σου, μαζί θα παρακαλέσουμε τον Πέτρο να σου συχωρέση μια στιγμή τρέλλας. Παιδί μου, μην ατιμάξεις την οικογένειάν σου, θέλεις να σε παρακλέσω γονατιστή;

(Κάνει να γονατίση, η Μαρία τη συγκρατεί. Η Κα Αθηνέλλη την παρατηρεί να δη το αποτέλεσμα του φερσίματός της).

ΜΑΡΙΑ: Α όχι! Μητέρα, μη σε παρακαλώ, μου κάνεις κακό να σε βλέπω έτσι. Μη τέτοιο ύφος, αυτή τη στιγμή...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Εσύ παίρνεις ύφος ηρωίδος! Κάνεις την ανώτερη, εκείνη που δεν την καταλαβαίνουν, κι έτσι νομίζεις ότι έχεις δικαίωμα να μας περιφρονείς...

ΜΑΡΙΑ: Πέτρο, άκουσέ με...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: *(Την διακόπτει)* Μ' ήξερες πώς ήμουν, γιατί να με πάρης; Πατί να καταστρέψης τη ζωή μου, την ησυχία μου; Στην αρχή μ' αγαπούσες, τώρα βαρέθηρες, θέλεις άλλον.

ΜΑΡΙΑ: Μη μιλάς, μη μιλάς έτσι! Το ξέρεις πως δεν είναι σωστό, και δείχνεσαι χειρότερος απ' ό,τι είσαι!

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Θάθελα να σε δω στη θέση μου, εγώ δεν ξέρω να ντύνω τα άσκημα αισθήματά μου σε ωραία λόγια!

ΜΑΡΙΑ: *(Στριβει τα χέρια της μ' αγωνία)* Πέτρο, δε σ' αδικώ...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: *(Σαρκαστικά)* Θάταν τέλειο πράγματι να μ' αδικούσες! Μα τι περίμενες λοιπόν από μένα; Να σου δώσω την ευλογία μου να πάρης τον ερωμένο σου! Εγώ κορίτσι μου, δεν είμαι έκφυλος και βλέπω τα πράγματα όπως είναι. Εγώ, εγώ ο Παντελίδης, νάρθω στη θέση να μαλώνω τη γυναίκα μου, για ένα τέτοιο ζήτημα. *(Πιάνει το κεφάλι του)* Σαν όνειρο μου φαίνεται! *(με πιο ήμερη φωνή)*. Μα είν' αλήθεια Μαρία, εσύ;...*(πηγαίνει κοντά της)*. Μα πες μου, τι σου 'κανα και μου κάνεις αυτό το κακό, και με σημαδεύεις! Δεν κύτταζα πάντα να σ' ευχαριστήσω; Ό,τι μου ζηταγες, δε στο 'δινα, δε σ' αγαπούσα;...*(με πόνο)* Ξέρω πως η αγάπη μου δε σ' άρεζε, είν' αλήθεια πως ποτέ στο πρόσωπό σου δεν είδα, εκείνο που δε το ζητάγα όμως, γιατί δε μου χρειαζόταν. Σε νόμιζα λογική γυναίκα, που ξέρει, ότι το καθήκον της είναι ν'

αγαπά τον άντρα της και τώρα (αγριεύει και την πλησιάζει) εγώ που έλεγα πως θέλουν σκότωμα εκείνες, που απατούν τους άντρες των (βάζει βαρύ το χέρι στον ώμο της).

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (Που άκουσε με αγωνία, όση ώρα μιλούσαν ο Παντελίδης κι η Μαρία, και έκανε σαν νάθελε να μιλήση κι εκείνη μα πάλι σώπαινε) Αχ, μη το παιδί μου...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: (την αγριοκνιτάζει) Σώπα, γιατί εσύ τα φταις όλα! Ό,τι γίνονται τα παιδιά, οι γονείς το φταίνε. Ας την άφηνες λιγότερο στα βιβλία, κι ας τη μάθαινες να μαγειρεύει! Μία γυναίκα όταν κνιτάζει το νοικοκυριό της δεν έχει καιρό για τέτοια!

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Τα καταραμένα βιβλία!

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Φιλολογία! ε... Ιδεολογία! Στη ζωή όμως δεν χωρούν μόνον λόγια και θάθελα να δω εγώ τον ιδεολόγο σου να παλαίψη όπως παλεύω εγώ στο εργοστάσιο, για νάχης εσύ τις μεταξωτές κάλτσες και τα μοντέλα σου!...

ΜΑΡΙΑ: Όχι πια, δεν τα θέλω... (περνά το χέρι της στο φόρεμά της).

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Δεν τα θέλεις, δεν τα θέλεις!;... Θα σε δω εγώ, αν δεν τα θελήσης ως το τέλος! Μεταξωτή από τα νύχια ως την κορφή μου είσαι κι αν είναι εύκολο η σταχτοπούτα να γίνη Βασίλισσα, δύσκολα η Βασίλισσα γίνεται σταχτοπούτα!

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Ωχ ο Θεός μιλεί με το στόμα σου, Πέτρο μου. (Στη Μαρία) Να σε δω που δεν έβαλες το χέρι σου στο κρύο νερό να μάθης, τι θα πη φτώχεια! Γιατί τ'ακούς;... Όλα είναι επ' ονόματί μου και τίποτα δεν θα πάρης, ούτε μια πεντάρα. Δεν δούλεψε ο καϊμένος ο πατέρας σου, για να τα τρώνε οι τεμπέληδες σ' αεροκοπανίσματα. Αν το κάνης αυτό δε σ' έχω πια κόρη, θα πάω να ζήσω με το γιό μου στην Ευρώπη.

ΜΑΡΙΑ: Ούτε σκέφτηκα για να πάρω τίποτα... Δεν θα τόθελε ούτε ο...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: (Την διακόπτει) Ποιος, αυτός; (Γελά σαρκαστικά) και γιατί θέλει να σε πάρη; Σε λυπούμαι τι σε περιμένει!... Αστεφάνωτη θα σ' έχει και μαζί μ' αυτόν κι η παρέα του (Στα λόγια του αγριεύει) Τι μου έκανες ελεεινή...

ΜΑΡΙΑ: Μη γίνεσαι κακός Πέτρο!

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Βέβαια, στην καλωσύνη μου στηριζόσουν! Μα εγώ αν είμαι καλός δεν είμαι βλάκας, και δε θα γίνω το περίγελο του κόσμου για σένα! Εκείνα που γελούσα να πάθω εγώ; εγώ κερ...

ΜΑΡΙΑ: (Τον κόβει με αγωνία) Μη την πρόστυχη έκφραση, μη... (παγωμένα) Δεν είναι ανάγκη να μάθης ο κόσμος ότι εγώ αγ... θέλησα να χωρίσωμε γι' αυτή την αιτία, θα πούμε άλλο (αργά) να... ότι εγώ έπιασα γραμμата μιας ερωμένης σου (με ανεπαίσθητη ειρωνεία) έτσι στα μάτια των άλλων δε θάσαι ούτε γελοίος ούτε ατιμασμένος.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: (που δεν το περιμένε) Α! (με θυμό πάλι) βλέπω τα τοίμασες όλα. Μαζύ του, ε;

ΜΑΡΙΑ: (τον διακόπτει) Πέτρο, μη φοβάσαι, δεν έκανα τίποτα άσκημο. Πίστεψέ με. Αυτή η σκέψη τώρα μου ήρθε... Μη με βασανίζεις πια (κάθεται) δεν μπορώ...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (με άγρια φόρα) Έχει γούστο να μας κάνης και παράπονο.

Εμένα η καρδιά μου κοντεύει να σπάση και θα είσαι η αιτία του θανάτου της μητέρας σου. Μα καλλίτερα να πεθάνω, παρά να δω την ατιμία σου! (Με ευχαριστημένο και δραματικό ύφος) Τουλάχιστον ίσως το πτώμα μου σε χωρίση απ' αυτόν τον ελεεινό, τον πρόστυχο, τον τυχοδιώκτη! (βάζει το χέρι στην καρδιά του) Αχ...

ΜΑΡΙΑ: (Την κυττάζει με ειρωνική πικρία) Ησύχασε μητέρα, κάθησε...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Δεν θέλω να με λες μητέρα, δεν είσαι παιδί μου, αφού απαρνίσεις τις έντιμες αρχές της οικογενείας σου.

ΜΑΡΙΑ: Δεν έκαμα καμία ατιμία (στον Πέτρο που τοιμάζεται να μιλήση). Πέτρο, κατάλαβε, είναι πιο καλά έτσι. Να τραβήξω εγώ το δρόμο μου, και συ τον δικό σου. Είμαι βέβαια πως για λίγο καιρό θα με θυμάσαι κι ύστερα θα χαιρέσαι που γλύτωσες από μένα...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ: Βέβαια σεις όλα τα προβλέπετε και τα ξέρετε, μόνο το τι σας περιμένει στο δρόμο που πήρατε, δεν μπορείτε, να φαντασθήτε! Και τώρα φύγετε από μπροστά μου, γιατί δεν ξέρω τι θα κάνω, ούτε μπορώ να σκεφτώ, φύγετε.....

(Τέλος της 1ης πράξης)

Πράξη Ιη

Ύστερα από τρία χρόνια.

Δωμάτιο τοίχοι ασβεστωμένοι. Πόρτα στο βάθος. Πλάι παράθυρο με μια σειρά από γλαστράκια ανθισμένα. Δεξιά άλλη πόρτα. Στη μέση σανιδένιο τραπέζι ασπροβαμμένο μ' ένα σκέπασμα μικρό κεντημένο με γαλάζια χρώματα. Απάνω μαύρο σκοπελίτικο βάζο με λουλούδια μαραμένα. Μπρος στο παράθυρο ντιβάνι, σκεπασμένο μ' ένα πανί υφασμένο με τετράγωνα γαλάζια κι άσπρα. Απ' το ίδιο ύφασμα κι οι κουρτίνες. Πλάι στο ντιβάνι βιβλιοθήκη από ξύλο ασπροβαμμένο με πολλά βιβλία. Δύο λιθογραφίες στολίζουν τους τοίχους, η μία από το έργο του Mathias Grünewald "Ο πειρασμός του Αγ. Αντωνίου" και η άλλη η Βεατρίκη με τον Ντάντε στον Παράδεισο.

(Ο Δαμιάνης κι ο Γεωργόπουλος κάθονται πλάι στο τραπέζι. Ο Γεωργόπουλος βαστάει μιαν εφημερίδα, που αρχίζει να τη διπλώνει για να την βάλει στην τσέπη του).

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Σωστά τα λες Αντρέα. Δεν μπορεί κανείς να σου αντισταθή ούτε και κείνοι, που δε σε χωνεύουν.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Ναι, και θάθελα να μιλήσω, γιατί έχω να πω...

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Γι' αυτό πρέπει να παραδεχθής αυτό, που σου προτείνει ο Μπάρδης. Είναι μια πολύ καλή ευκαιρία για σένα, κάνε και συ μερικές υποχωρήσεις. Κύττα το αποτέλεσμα, που μπορείς νάχης...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Δεν μπορώ. Συνθηκολογίες της συνείδησης. Κατάλαβε, ότι το πρώτο βήμα είναι που κοστίζει, κι ύστερα γλιστρά κανείς, δίχως να το καταλάβει.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Ώστε δε θέλεις ούτε να το σκεφτής.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Όχι Κώστα.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Μια που σου προτείνει αυτός, μπορείς να βάλεις εσύ όρους.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Αυτόν τον άνθρωπο τον συχαίνουμαι. Είναι από κείνους, που για να φτάσουν μεταχειρίζονται την ιδέα και κοντά σ' αυτή όλα τα μέσα.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Είσαι υπερβολικός σε όλα σου. Αυτός ενθουσιάστηκε μ' αυτά που έγραψες και θα τον κάμης εσύ ό,τι θέλεις. Γι' αυτό επιμένω να σκεφτής. Από τότε που παραιτήθηκες...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(τον διακόπτει)* Το ενδιαφέρον σου θα τώθελα αλλοιώτικο.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Μην είσαι των άκρων. Τόση αδιαλλαξία...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Δε θέλω να κοιμήσω τον εαυτόν μου. Η αλήθεια θάνατι ότι θα νικηθώ. Ύστερα δεν θα μπορέσω να πιστέψω πια. Και τι σκοπό θε νάχω στη ζωή. Ένα κεφάλι θα γίνω στο κοπάδι που ζει μονάχα για τη βοσκή.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Δε σκέπτεσαι, όμως πόσα μπορείς να κατορθώσης με τα μέσα, που δίνουν τα χρήματα.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Το χρήμα είναι μεγάλο αγαθό, μα όχι το μεγαλύτερο.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Πρέπει να είναι κανείς της εποχής του Αντρέα.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Όλες οι εποχές δέχονται βασικούς τους κανόνες, που το σύμπαν διευθύνουν. Η ύλη και το πνεύμα, μα το πνεύμα στάθηκε πάντα ανώτερο.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Και ανώτερο, αγαπητέ μου, θεωρητικώς, γιατί στην πραγματικότητα θα παραδεχτής βέβαια, πως...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Η φωνή του θείου μέσα μας γίνεται όλο και πιο αδύνατη, γι' αυτό θαρρώ κακό μεγάλο θα κάνω, αν εγώ, που καθαρά την ακούω, θελήσω να την καταπνίξω.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Μα ποιος σου λέει φίλε μου, να την καταπνίξεις...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Η ευμάρεια είναι μεγάλη μολεύτρα.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Πετυχαίνει κανείς όμως, άμα έχει τη δύναμη του χρήματος.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Όχι. Το οικοδόμημα που θα κάνη, θάχη την αδυναμία της εύκολης κατάκτησης. Για να μιλήσωμε κατ' ευθείαν στις ψυχές των ανθρώπων, σ' ό,τι καλλίτερο έχουν μέσα τους, πρέπει εμείς οι ίδιοι νάμαστε όλο ψυχή. Το χρήμα φουσκώνει τη μαγιά όλων των ταπεινών πόθων.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Αντρέα πρέπει να σκεφτής, πως δεν είσαι πια μονάχος, έχεις τη γυναίκα σου και το παιδί.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Το πρόσωπό του σκυθρωπιάζει, μα πάλι συνέρχεται)*. Το παιδί μου θα το μεγαλώσω, όπως μεγάλωσα εγώ. Αν του λείψουν τα χαϊδέματα του πλούτου, δεν πειράζει, η ψυχή του γι' αυτό θάναι πιο δυνατή, κι όταν έρθει η ώρα της δοκιμασίας δε θα τσακιστή, θα ζήσει. Κι έπειτα δε θάχω για το παιδί μου ούτε τη δύναμη του εργάτη...

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, μα η γυναίκα σου! τη βρήκα πολύ αλλαγμένη.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(με υπόκωφη φωνή)* Να ζήσω για τους άλλους. Ν' αρνηθώ τον εαυτό μου, θάναι το χειρότερο χτύπημα, για την ευγενικά γυναίκα, που έγινε σύντροφός μου. Δεν την ξέρεις τη Μαρία, Κώστα. Σ' αυτήν, η υπέροχη ψυχή, που χρόνια την απομυζούσε η ύλη, μπορεί να φτάση σε τέτοια απέλπιδη ενέργεια, που εγώ να υστερήσω μπροστά της.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: *(σταματώντας τυχαία το βλέμμα του στην εικόνα)* Βεατρίκη!

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Όχι Βεατρίκη. Η γλυκειά μου αγαπημένη χίλιες φορές πιο συγκινητική στην ανθρώπινη αδυναμία, χίλιες φορές πιο θαυμαστή στην προσπάθειά της. Το παράδειγμά της και μόνο θα μ' έφτανε, για να μη δειλιάσω ποτέ.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Είσαι ευτυχής Αντρέα. Θείο δώρο είναι να μην αμφιβάλλη κανείς, να βρη το δρόμο του στη ζωή και νάχη τη δύναμη να τραβήξει μπροστά μ' όλες τις δυσκολίες και τους πειρασμούς.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Έχω μέσα μου μιαν αστείρευτη πηγή πίστης, που με δίνει δύναμη, γιατί δεν άφησα ποτέ να τη θολώση τίποτε. Πολλές φορές, πρέπει να τ' ομολογήσω, εδείλιασα... Και να σου πω την αλήθεια... στην αρχή, όταν γνώρισα τη Μαρία, δεν ήθελα ν' αφηθώ στην αγάπη μου αυτή, το νόμιζα αδυναμία μου, ίσως και μια πρόληψη νάχα. Κι' ύστερα άνθρωποι σαν κι εμένα, δεν πρέπει νάχουν δεσμούς, και δεν έχουν δικαίωμα να παρασύρουν δικούς των στο δρόμο τους. Τότε κατάλαβα και τα λόγια του Απόστολου Παύλου «Καλόν

είναι τον άνδρα είναι μόνον, η γυνή και οι παίδες εμποδίζουν αυτόν εις την λατρείαν του Θεού». Μα μπροστά στην υπέροχη γυναίκα που φανερώθηκε, μπροστά στην αχτινόβολη ομορφιά, τα ξέχασα όλα. Γιατί όλα μπορεί να τ' αρνηθή κανείς μα όχι έναν ιδεώδη σύντροφο, τη γυναίκα, όπως την ονειρεύτηκε και τη λαχάρησε, από τότε που ένοιωσε σαν άντρας τον κόσμο. Γιατί ο άνθρωπος έτσι ή αλλιώς δεν μπορεί να μην έρθει στιγμή, που θα υποκύψει στην ύλη, γιατί όσο και να πασίζεις ν' ανυψωθεί, θέλει κάτι ζωντανό να πιάσει στα χέρια, για να μπορέσει να σταθή. Το μόνο, που με τυραννεί είναι, που τη βλέπω να βασανίζεται (*σκοτεινιάζει το πρόσωπό του*). Ελπίζω σε καλλίτερους καιρούς (*με χαμηλή φωνή*) μα η ευτυχία μας στάθηκε άφραστη...

(*Από την πόρτα δεξιά μπαίνει η Μαρία αδυνατισμένη, χλωμή, με το πρόσωπο, κουρασμένο. Φορεί ένα φόρεμα από χοντρό φτηνό ύφασμα*).

ΜΑΡΙΑ: (*Έχει στη φωνή βαθειά μελαγχολία*) Δεν είσαι μονάχος Αντρέα; Α ο κύριος Γεωργόπουλος!

(*Ο Γεωργόπουλος σηκώνεται και χαιρετά βαθειά*) Κυρία μου τα σέβη μου.

(*Η Μαρία του δίνει το χέρι και κυττά τον Αντρέα*).

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Τι θέλεις Μαρία;

ΜΑΡΙΑ: Το παιδί κοιμήθηκε λιγάκι.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Είναι ίσως καλλίτερα;

ΜΑΡΙΑ: Δεν ξέρω. Είναι χλωμό πολύ κι η αναπνοή του δε μ'αρέσει.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: (*στενοχωρημένος*) Ο γιατρός μου είπε, ότι αν έχη καιρό θα περάσει αύριο.

ΜΑΡΙΑ: Αύριο;... Ακόμα μια μέρα και μια νύχτα...

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Μα έχει πολύ πυρετό το παιδάκι;

ΜΑΡΙΑ: Όχι Κε Γεωργόπουλε ευτυχώς.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ: Λοιπόν μην ανησυχείτε έτσι, κυρία μου. Εμένα θα μου επιτρέψετε. Εύχομαι περαστικά. (*Την χαιρετά*). Αντίο Αντρέα.

(*Ο Αντρέας τον πηγαίνει ως την πόρτα, κι ύστερα μόλις κλείση, γυρίζει και κυττάζει τη Μαρία, που στέκεται ακουμπισμένη στο τραπέζι, αφηρημένη. Πηγαίνει κοντά της*).

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Μαρία, είσαι πολύ στενοχωρημένη.

ΜΑΡΙΑ: (*με χαμηλή φωνή*) Δεν ξέρω, γιατί μου φαίνεται, πως δεν έχω δύναμη, ούτε να κινηθώ κι ένας κόμπος εδώ στο λαμίο...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: (*της αγκαλιάζει τους ώμους με τόνα χέρι*). Πρώτη φορά σε βλέπω έτσι...

ΜΑΡΙΑ: Πρώτη φορά αρρώστησε το παιδί μας Αντρέα. Μου κάνει τόσο κακό, που δε γελά πια το γλυκό του γέλιο. Το κλάμα του το παραπονεμένο μου ξεσκίζει τα σωθικά. Τα μικρά χερράκια του που σφίγγανε τόσο δυνατά, θαρρείς και δεν έχουν πια δύναμη. Πώς μου φαίνονται τα χλωμά χερράκια ριγμένα απάνω στο στρώμα...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: (*Σιγά*) Μη αγαπημένη μου, μην αφήνεις τον εαυτόν σου. Αφού ο γιατρός μας καθισύχασε, δεν πρέπει να κάνης έτσι, Μαρία μου.

ΜΑΡΙΑ: (*Ακουμπά το κεφάλι της στον ώμο του. Μελαγχολικά και μ' εγκαρτέ-*

- ρηση*) Σου είπε ότι δεν έχει καιρό νόρθη σήμερα... *(Αναστενάζει αλαφριά)*
 αύριο...
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Είσαι κουρασμένη, Μαρία μου, δεν πας να κοιμηθής λιγάκι, τώρα που κοιμάται και το παιδί.
- ΜΑΡΙΑ: Όχι, δεν μπορώ. *(Τον κοιτάζει)* Προτιμώ να μείνω μαζί σου.
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Της χαϊδεύει απαλά τα μαλλιά)* Ναι, έλα κάθησε.
(Κάθονται, αφού η Μαρία πάρει ένα καλαθάκι κάλτσες, που τις καρικώνει ενώ μιλούν)
- ΜΑΡΙΑ: Τι σου έλεγε ο Γεωργόπουλος;
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Μου μίλησε για το χθεσινό μου άρθρο, κι ευχαριστήθηκα...
- ΜΑΡΙΑ: *(ζωηρά)* Θα ξαναγράψης βέβαια.
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Θα ήθελα πολύ *(δισταχτικά)* Μα ξέρεις Μαρία πώς είναι...
- ΜΑΡΙΑ: *(ήσυχια, λίγο μελαγχολικά)* Βέβαια, σωστά!
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Υστερα από ένα μικρό δισταγμό)* Ήρθε και για κάτι άλλο...
- ΜΑΡΙΑ: *(Ζωηρά)* Τι;
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Εκ μέρους του Μπάρδη.
- ΜΑΡΙΑ: Τι θέλει πάλι αυτός κοντά σε σένα;
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Μου προτείνει ν' αναλάβω τη διεύθυνση ενός περιοδικού *(την κοιτάζει)*.
- ΜΑΡΙΑ: *(Απλά)* Βέβαια εσύ ούτε σκέφτηκες.
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Απλά)* Ναι, Μαρία.
(Ο Αντρέας κοιτάζει τη Μαρία με άπειρη αγάπη. Σωπαίνουν για λίγο).
- ΜΑΡΙΑ: *(Σαν να σκέφτηκε και μιλεί στον εαυτόν της)* Εσύ όργανον του Μπάρδη!
(Σωπαίνουν πάλι. Η Μαρία εργάζεται κι ο Αντρέας την κοιτάζει εξεταστικά μ' ένα βλέμμα τρυφερό κι ανήσυχο. Η Μαρία σηκώνει τα μάτια και συναντάει το βλέμμα του αντρός της. Το πρόσωπό της κοκκινίζει).
- ΜΑΡΙΑ: Γιατί Αντρέα μου με κοιτάς έτσι;
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Μαρία, ο Κώστας μου μίλησε για σένα. Σε βρήκε πολύ αλλαξιμένη...
- ΜΑΡΙΑ: *(Ζωηρά)* Είναι που στενοχωρήθηκα για το παιδί.
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Είναι μόνο αυτό;
(Η Μαρία σκύβει πιο πολύ το κεφάλι και σαν να καμπουριάζει λιγάκι).
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Κοιτάζει χαμένα μπροστά του)* Βασανίζεσαι Μαρία και δεν έχω πια δύναμη να σου σταθώ...
- ΜΑΡΙΑ: *(Ορθώνει το κορμί)* Σώπα, μην το πης αυτό, ποτές! Μη μου ανοίγεις τέτοια άβυσσο μπρος στα μάτια. Θα προτιμούσα να πεθάνω, μα όχι να σ' αρνηθώ.
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Σαν να μην άκουσε)* Με τα δύο χέρια, σε μένα ήρθες, γεμάτα Χαρά και Ζωή...
- ΜΑΡΙΑ: Κι εσύ ζωή αληθινή μου έδωσες! Και η χαρά μου είναι, τη χαρά να σου δίνω πάντα, εσένα, και τη ζωή γι' αυτό μόνο λογαριάζω να ζω.
(Ακούεται κλάψιμο δυνατό του παιδιού. Η Μαρία τινάζεται όρθια τρομαγμένη).

ΜΑΡΙΑ: Το παιδί...

(Ο Αντρέας κάθεται με το κεφάλι ακουμπισμένο στο χέρι).

(Χτυπούν στην πόρτα. Ο Αντρέας πάει κι ανοίγει. Μπαίνει η Ελένη).

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Κυρία Χαρίτου. Πόσο χαίρομαι που σας βλέπω.

ΕΛΕΝΗ: Καλημέρα σας Κε Δαμιάνη *(Τον δίνει το χέρι)*. Πού είν' η Μαρία; Το μικράκι πώς πάει; Ξέρετε δεν ήμουν ήσυχη...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Ανήσυχια)* Για το παιδί... Η Μαρία...

ΕΛΕΝΗ: *(Τον διακόπτει)* Όχι για το παιδί όσο για τη Μαρία την ίδια. Τη βρήκα πολύ αλλαγμένη *(βλέποντας τον πόνο στο πρόσωπο του Αντρέα)*. Μα είχα και τόσον καιρό να τη δω... Κι ύστερα αυτή η αδιαθεσία του παιδιού την έκανε άνω κάτω.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Μα γιατί, αφού κι εσείς το λέτε, ότι δεν σας φαίνεται σοβαρό!

ΕΛΕΝΗ: Μια μητέρα καταλαβαίνει πάντα καλλίτερα μια άλλη μητέρα.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Μα εγώ μήπως δεν είμαι πατέρας...

ΕΛΕΝΗ: Κε Δαμιάνη, ο πιο εξαιρετικός πατέρας δεν φτάνει τη μητέρα την αληθινή, και την ξέρετε τη Μαρία μας, πόσο σ' όλα της δίνεται.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Έχετε δίκιο κα Χαρίτου.

ΕΛΕΝΗ: Τι είπε ο γιατρός για το μικρό;

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(δισταχτικά)* Να εξακολουθήσωμε τα ίδια. Πήγα και τον ρώτησα εγώ. Μου είπε πως θα περάση αύριο.

(Η Ελένη πάει να πη κάτι, μα σταματάει)

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Κοιτάζοντάς τη. Σταθερά)* Τι θέλετε να πείτε, κα Χαρίτου; Μιλήστε σας παρακαλώ.

ΕΛΕΝΗ: Πως έπρεπε με κάθε θυσία να φέρετε το γιατρό σήμερα. Όχι για το παιδί τόσο, όσο για την ίδια τη Μαρία, για να ησυχάση.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Έχετε δίκιο. Θα προσπαθήσω να τον φέρω τώρα.

ΕΛΕΝΗ: Ναι, έτσι... Κε Δαμιάνη αν δεν εύρετε το γιατρό σας, δε θέλετε να πάτε στο γιατρό των δικών μου παιδιών; *(ύστερα από ένα πολύ μικρό δισταγμό)* Θα σας δώσω μάλιστα και δύο λέξεις μου, για να έρθη αμέσως. Σας σημειώνω και τη διεύθυνσή του. Θα τον βρήτε τώρα εκεί. *(Ενώ μιλεί, γρήγορα γρήγορα ανοίγει την τσάντα της και σημειώνει μερικές λέξεις σε μια κάρτα, που τη δίνει στο Δαμιάνη)*.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Σας ευχαριστώ πολύ, κα Χαρίτου.

(Μπαίνει η Μαρία)

ΜΑΡΙΑ: Ελένη, πώς εσύ εδώ; Τι καλά και χτες και σήμερα. *(Το πρόσωπό της απότομα σκοτεινιάζει)* Ανησύχησες για το παιδί μου; *(πάει κοντά της και την κοιτάζει με αγωνία)* γι' αυτό ήρθες; Πες μου Ελένη;

ΕΛΕΝΗ: Σου ορκίζομαι, Μαρία, πως ήρθα αποκλειστικά για σένα. Το παιδί σου, ελπίζω δεν έχει τίποτα. Τόσος καιρός που δε σε είδα, άλλότες βλέπομαστε δύο φορές τη μέρα και δεν το βρισκαμε πολύ.

ΜΑΡΙΑ: Ευχαριστώ, Ελένη μου.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Ξανακοιμήθηκε το παιδί, Μαρία;

ΜΑΡΙΑ: Ναι. Ελένη μου, δε θέλεις να πάμε να στο δείξω λιγάκι. Εσύ έχεις παι-

διά και θάσαι μισός γιατρός.

(Φεύγουν από την πόρτα δεξιά. Μένει μόνος ο Αντρέας. Ακουμπά το χέρι στο τραπέζι, και κοιτάζει μπροστά του αφηρημένος. Έχει το πρόσωπο θλιμμένο).

(Ξαναμπαιίνουν η Μαρία με την Ελένη).

ΕΛΕΝΗ: *(στον Αντρέα)* Κοιμάται ήσυχα.

ΜΑΡΙΑ: *(ζωντανεμένη)* Ναι, η Ελένη με βεβαίωσε, πως έχει λίγο πυρετό, και βρίσκει πως ο ύπνος του είναι ήσυχος. Ακούς, Αντρέα; Η Ελένη ξέρει, και μου φαίνεται, σαν νάφυγε λίγο εκείνο το σφίξιμο, που είχα στο λαιμό. *(Πάει κοντά στην Ελένη και την αγκαλιάζει)* Αχ, τι καλά έκανες κι ήρθες!

(Η Ελένη κι ο Αντρέας αλλάζουν ένα βλέμμα)

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Και τώρα που έχεις την κα Χαρίτου, Μαρία, μπορώ να φύγω, δεν είν' έτσι;

ΜΑΡΙΑ: Να μην αργήσεις όμως Αντρέα. Δεν μπορώ να μείνω μονάχη. Τώρα πούναι άρρωστο το παιδί, θάθελα νάχω πολλούς γύρω μου, κι όλους να τους ρωτώ γι' αυτό.

(Ο Αντρέας χαιρετά την Ελένη και τη Μαρία και φεύγει).

(Η Μαρία και η Ελένη κάθονται δίπλα στο τραπέζι).

ΕΛΕΝΗ: Τι χαρά έχω, Μαρία, που ξαναήρθατε εδώ επιτέλους! Δεν πιστεύω πια να γίνεται λόγος να φύγετε πάλι! Όλο αυτό σκεφτόμουν, όσο ταξίδευα, μη δε σε προφτάσω...

ΜΑΡΙΑ: Ελένη μου, *(της πιάνει το χέρι)* Χαίρομαι κι εγώ, που θάμαι κοντά σου, μα μόνο γι' αυτό *(Σαν να κοιτάζει κάτι μακρινό)* Λαχταρούσα τη μικρή πολιτεία, όπου πήγαμε σαν παντρευτήκαμε, τον πρώτο καιρό. *(Σαν να ξανάρχεται στην πραγματικότητα).* Τώρα κατασταλάξαμε πάλι εδώ· βέβαια δεν σκεφτόμαστε να φύγωμε, δεν πρέπει και για τον Αντρέα...

ΕΛΕΝΗ: Ωραία εξοχικά όμως είστε σ' αυτό το σπιτάκι. Θάναι υγιεινό και για το παιδί.

ΜΑΡΙΑ: *(Καταπνίγοντας έναν αναστεναγμό μελαγχολικά)* Ναι... μα πρέπει να φύγωμε *(ύστερα από ένα μικρό δισταγμό)* ο σπιτονοικοκύρης μας βιάζει.

ΕΛΕΝΗ: *(ζωηρά)* Ίσως μπορέσης νάρθης κοντά σε μένα, θέλεις να φροντίσω εγώ για κανένα σπίτι;...

ΜΑΡΙΑ: *(με σφιγμένη φωνή)* Ευχαριστώ Ελένη, *(σπώνοντας το κεφάλι)* δε θέλω... *(Σαν να σκέφτηκε)* Τώρα το κυριότερο είναι να γίνει καλά το παιδί. Όστε λες ότι δεν έχει τίποτα σοβαρό;

ΕΛΕΝΗ: Όχι στο βεβαιώνω. Δε βλέπω τίποτα που να μ' ανησυχεί. Παιδί είναι, θ' αρρωστήσει. Δεν πρέπει να κάνεις έτσι!

ΜΑΡΙΑ: Ω, μα τι αισθάνομαι! Θαρρώ πως κάτι μέσα μου είν' άδει, ό,τι και να σκέφτομαι, διαρκώς ο νους μου εκεί είναι. Όλες τις αρρώστιες που ξέρω, τις βάζω στο μυαλό μου...

ΕΛΕΝΗ: Μα όχι τέτοιες υπερβολές Μαρία!...

ΜΑΡΙΑ: Υπερβολές! Δεν μπορείς να φανταστείς πώς είμαι!...

ΕΛΕΝΗ: Ξεχνάς πως κι εγώ έχω παιδιά. Μα σε ήξερα σταθερή, όχι έτσι εκνευρισμένη.

ΜΑΡΙΑ: Είμαι τόσο κουρασμένη (σαν να μετάνιωσε για το λόγο που είπε. *ζωη-
ρά*) Να, βλέπεις, όταν πρόκειται για το παιδί μου, γίνομαι άλλος άνθρωπος!
Ο κόσμος δεν υπάρχει για μένα μπρος σ' αυτό.

ΕΛΕΝΗ: (*χαμογελώντας*) Καλά που έφυγε ο Αντρέας.

ΜΑΡΙΑ: (*σαστισμένη*) Γιατί;... Α, ναι (*χαμογελάει και κείνη*) Ω, μα εκείνη είναι
άλλη αγάπη. Τον Αντρέα τον αγαπώ. Είν' η ζωή μου και η ευτυχία μου, μα
για το παιδί μου, τώρα που αρρώστησε το αισθάνομαι καλλίτερα, είναι το ίδιο
δυνατό, μ' αλλοιωτικό. Δεν περιμένω τίποτα απ' αυτό, μόνο χαρούμενο να το
βλέπω θέλω, και για να χαμογελά πάντα, θάδινα τη ζωή μου.

ΕΛΕΝΗ: Μην το λες αυτό Μαρία...

ΜΑΡΙΑ: Τη μητέρα που δεν δίνεται ολότελα στο παιδί, δεν την καταλαβαίνω...

ΕΛΕΝΗ: Καλά, και ο άντρας σου;...

ΜΑΡΙΑ: Ο Αντρέας; Μα το βρίσκει κι εκείνος πολύ φυσικό, μη θαρρείς πως άλ-
λαξα καθόλου γι' αυτόν.

ΕΛΕΝΗ: Όλη, ολόκληρη αγάπη.

ΜΑΡΙΑ: Ναι, αισθάνομαι τον εαυτό μου να καίη σαν μια φλόγα! Και πρέπει έτσι
ν' αγαπώ, για να μη σκέφτωμαι τίποτ' άλλο. Η αγάπη μόνο είν' η ζωή μου όλη
(*έξαφνα προσεκτική*) Το παιδί!... Με συγχωρείς μια στιγμή! (*τρέχει, ανοίγει
την πόρτα δεξιά, κοιτάζει για λίγο*). Όχι γελάστηκα. Πώς τρομάζω, Θεέ μου,
πώς τρομάζω! Μου κόβεται η ανάσα (*Κάθεται πάλι στη θέση της*). Κι ήταν
τόσο καλά, τόσο καλά! Όλα τα ξεχνούσα, σαν τόβλεπα παχουλό και ροδο-
κόκκινο να μου χαμογελά! Θεέ μου, τότε θα το ξαναδώ γερό! Δεν το είδες
εσύ στα καλά του Ελένη. Δεν ξέρεις τι εξαιρετικό παιδί είναι. (*Η Ελένη χαμο-
γελά. Κοιτάζονται και χαμογελά και η Μαρία*). Δεν πρόσεξες όμως τι μάτια
έχει! Όταν με κοιτάζουν εκείνα τα ματάκια, θαρρώ πως βλέπω τον ουρανό.

ΕΛΕΝΗ: Και πού ν' αρχίση να μιλά...

ΜΑΡΙΑ: Θάνατι απόλαυση, το φαντάζομαι. Μα ξέρεις τώρα μου μιλεί με τα μάτια
του. Και τα χεράκια του με τις όμορφες λακκουβίτσες. Έχουν μια ιδιαίτερη
ζωή τα χεράκια των παιδιών. Όταν τ' ακουμπά στο πρόσωπό μου... Εκείνη
η βελούδινη επιδερμίδα! Όταν το φιλώ, θαρρώ πως αγγίζω ένα λουλουδι με
τα χείλη μου. Το πρωί του κάνω το μπάνιο του και σαν το ντύνω ύστερα, το
γαργαλώ... εκείνα τα γλυκά γέλια! Ξέρεις την αλλαξιά, που του έφερες δώρο,
το καπελλάκι, μου έρχεται άσχημα, που δεν μπορώ να του το δοκιμάσω, γιατί
κλαίει. Μα το φαντάζομαι τόσο όμορφο μ' αυτό το λουλουδάκι μου (*μελαγ-
χολεί*). Αυτή του η αρρώστια με κάνει να ζω σα σ' εφιάλη. Τη νύχτα κάθε
λίγο ξυπνώ, βάζω τ' αυτί μου...

ΕΛΕΝΗ: Έλα τώρα, πάψε πια να μιλάς για το παιδί σου. Μίλησέ μου για σένα,
χτες πάλι τίποτα δεν είπαμε...

ΜΑΡΙΑ: Μίλησέ μου εσύ για τ' ωραίο σου ταξίδι. Θα είδες τόσα καινούργια
πράγματα.

ΕΛΕΝΗ: Δεν έχεις να μου πεις τίποτα Μαρία; Ξέρεις πόσο σ' αγαπώ και σε βρή-
κα αλλαγμένη.
(*Η Μαρία σωπαίνει*).

ΕΛΕΝΗ: Είμαι αδιάκριτη, Μαρία μου;

ΜΑΡΙΑ: Όχι Ελένη, αγαπημένη μου, καλή μου φιλενάδα. Μα δε βαρέθηκες λοιπόν να μ' ακούς;

ΕΛΕΝΗ: Είναι παλιά μου συνήθεια αυτή... Ζω κι εγώ όταν σ' ακούω να μιλάς.
(*Η Μαρία μένει πάλι σιωπηλή*).

ΕΛΕΝΗ: (*Σκύβοντας κατά κείνη*). Μίλησέ μου Μαρία... έχεις καμιά απογοήτευση;

ΜΑΡΙΑ: Όχι Ελένη... Μόνο η ζωή... που τη φανταζόμουν βέβαια δύσκολη, είναι πραγματικά!... Κι ώσπου να συνηθίσω... Περνά ο καιρός... και... (*σωπαίνει*). Πάντα όσο και να γυρεύω με μια ιδέα ψηλά το κεφάλι να σηκώσω, για τη χαρά στη ζωή λαχταρούμε. Ποια είν' η δύναμη αυτή, που μας παραμονεύει, και την πιο μικρή μας αδυναμία μεταχειρίζεται, για να θρυματίσει τη λίγη χαρά, που με τόση προσπάθεια δημιουργούμε. Όλοι έχουμε τη μαύρη σφραγίδα της! Κι εκείνοι που διαλεχτή τη χαρά θέλουν, εκείνους πιότερο δοκιμάζει αλύπητη μοίρα. Δε συγχωρεί ο Θεός εκείνους που στα μάτια να τον ιδούν θέλουν. (*Η Ελένη κάνει να μιλήσει*) Συγχώρεσέ με, κι αν σου πω, πως την ησυχία ή πιο καλά μια ποταπή μετριότητα αγοράζουμε, δίνοντας τα όνειρα της ψυχής μας αντάλλαγμα. Κι αυτό είναι ίσως το πιο θλιβερό. Είπα εγώ, πως στο χέρι του ανθρώπου είναι να δημιουργήσει τη ζωή του, πως πάντα έρχεται η ώρα να δη την αλήθεια, το δρόμο του... ακολουθήσα το δικό μου, κι είμαι βασανισμένη... Και θάθελα πια να μη σκέπτομαι, λέω, να πιστεύω μόνο...

ΕΛΕΝΗ: Μα τον Αντρέα τον αγαπάς το ίδιο πάντα...

ΜΑΡΙΑ: Τον αγαπώ. Σ' αυτόν πιστεύω...

ΕΛΕΝΗ: Έχεις, Μαρία, εκείνο που λαχταρούσες. «Να βρω έναν άνθρωπο, άξιο να του δώσω όλη μου τη ζωή», έτσι έλεγες και φοβόσουν, πως δε θα τον έβρισκες, γι' αυτό δέχτηκες να πάρης τον Παντελίδη.

ΜΑΡΙΑ: «Για να ξεχάσω στην απόλαυση της πλούσιας ζωής τ' όνειρό μου». Ναι, έτσι έλεγα, μα δεν ήταν όλη η αλήθεια. Αισθανόμουν τότε, ακόμα πιο αδύναμο τον εαυτό μου για τη στέρηση.

ΕΛΕΝΗ: Αχ, σκέφτεσαι τη ζωή την περασμένη...

ΜΑΡΙΑ: (*Την κόβει*) Όχι. Για μένα η ζωή εκείνη δεν ήταν. Άρχισα να ζω μόνο από τότε, που γνώρισα τον Αντρέα. Και στις πιο βασανισμένες μου στιγμές τώρα, δεν ένιωσα εκείνο το άδειο μέσα μου, την αιδία για τον εαυτό μου, τη λαχτάρα για κάτι μεγάλο και ωραίο, που καταλάβαινα, πως ολόένα γινόμουν πιο μικρή για να το φτάσω. Μα... δεν μπορώ να χαρώ την ευτυχία μου. Η φτώχεια τ' ασκημίζει όλα Ελένη... Κοίτα... Μύρισε τα μαλλιά μου. Μυρίζουν κουζίνα κι αυτό με τρελλώνει. Και τα χέρια μου, για πόσο καιρό τ' άνοιθα ξένα, σαν να με βάραιναν. Θυμάσαι, ωραία που ήταν άλλότες, τόσο άσπρα... Κι ο Αντρέας τ' αγαπούσε. Τις προάλλες έπιασα ένα βλέμμα του, που τα κοίταζε. Η στέρηση κάτι ωραίου του κοστίζει. Στοχαστής όμως είναι, κι από μικρός αλλιώς μεγαλωμένος. Η στέρηση εμένα μ' αφανίζει, δεν θάθελα πολλά, μα τα λίγα, που μου λείπουν, με κάνουν να σκέφτομαι τα περισσότερα!

ΕΛΕΝΗ: Μαρία μου, σε καταλαβαίων, μα ξέρω πως η συναίσθηση, ότι ζεις μια ζωή ανώτερη, θα σου είναι μεγάλη παρηγοριά...

ΜΑΡΙΑ: Ναι, μη χανόμαστε όμως σε λόγια. Έχω μέσα μου, Ελένη, ένα δικέφαλο σαράκι, που με τρώει, το σκουλήκι που δεν μπόρεσα ν' αφανίσω. Έρχονται στιγμές, που λέω, γιατί η στέρηση, γιατί να μην τα δοκιμάζω, να μην τ' απολαμβάνω κανείς όλα, γιατί η ιδεολογία και τα βάσανά της, γιατί στο εφήμερο πέρασμά μας στη ζωή, να μην πίνουμε χωρίς να το ξετάζουμε, αν είναι καθάριο, το ποτήρι του κρασιού, που μας προσφέρει. Και τότε μέσα μου σαν κοιτάζω, μαύρο σκοτάδι τα σκεπάζει όλα, και δεν μπορώ πια να ξεχωρίσω... Ο Αντρέας, δεν αισθάνεται ποτέ αυτό, ούτε το σκέφτεται καν, τον ζηλεύω... Είναι ανώτερός μου.

ΕΛΕΝΗ: Μα αφού τον αγαπάς, αυτό έπρεπε ίσα ίσα να σε κάνει ευτυχομένη.

ΜΑΡΙΑ: Είναι ο άντρας, κι είμαι γυναίκα, δεν θάθελα νάμαι κατώτερή του.

ΕΛΕΝΗ: Μην είσαι τόσο υπερήφανη Μαρία. Υπάρχει άλλο πιο φυσικό, παρά η γυναίκα να ακουμπά την αδυναμία της στη δύναμη του ανδρός.

ΜΑΡΙΑ: Τη σωματική ναι, την ψυχική όχι. Με αφανίζει η ανημπόρια της ψυχής μου. Τώρα η αρρώστια του παιδιού μ' έχει τρελλάνη. Σκέφτομαι πως θα έπρεπε... Και τόση ώρα τώρα μιλώ για πράγματα, που δεν έχουν καμία σημασία μπροστά στο παιδί μου, και δεν πήγα να το δω... *(Σηκώνεται και πηγαίνει από τη δεξιά πόρτα).*

ΜΑΡΙΑ: *(Μια φωνή γεμάτη τρόμο και αγωνία)* Ελένη!...

(Βγαίνει η Μαρία στην πόρτα σαν τρελλή) Το παιδί...

(Η Ελένη τρέχει μες στο δωμάτιο, ακούεται η φωνή της)

ΕΛΕΝΗ: Σπασμοί, αχ ο γιατρός!... *(Για λίγο η σκηνή μένει άδεια).*

(Ανοίγει η πόρτα και μπαίνει ο γιατρός με τον Αντρέα)

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Μαρία.

(Ακούεται μια φωνή άγριου πόνου)

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Τρομαγμένος)* Μαρία...

(Τρέχει στο άλλο δωμάτιο. Προχωρεί κι ο γιατρός, βγαίνει η Ελένη στην πόρτα λαχανιασμένη).

ΕΛΕΝΗ: Γιατρέ, έχουμε σπασμούς...

ΓΙΑΤΡΟΣ: Να δούμε *(Μπαίνει κι αυτός μέσα).*

ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ: Αχ όχι, εγλω θα βαστώ το παιδί μου.

(Σε λίγο ο Αντρέας τη βγάζει έξω σαν τρελλή. Αυτή τραβιέται από την πόρτα).

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Μαρία, Μαρία μου, μην κάνεις έτσι!

ΜΑΡΙΑ: Ποιος είσαι σύ; Γιατί με παίρνεις από το παιδί μου;

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Μαρία...

ΜΑΡΙΑ: *(Χτυπιέται).* Εγώ φταίω! Τάφησα το παιδί μου! Δεν πήγα να ζητιανέψω. Περήφανη! Σε ποιον να γονατίσω... Πού να συρθώ;... Ποιον να παρακαλέσω; Παναγία μου... Όχι είναι πολύ σκληρό!...

(Γονατίζει όσο μιλεί, και σέρνεται κατά γης).

(Ο Αντρέας έχει κρυμμένο το πρόσωπο στις παλάμες και κλαίει).

(Βγαίνει ο γιατρός. Η Μαρία τον κοιτάζει. Το απαθές πρόσωπό του την τρομάζει. Τραβάει με τα νύχια της το πρόσωπό της).

ΓΙΑΤΡΟΣ: Διφθερίτις. Αργά. *(Κοιτά τη Μαρία)*. Έχει ο Θεός.

(Η Μαρία με μια φωνή πληγωμένου ζώου σωριάζεται μπρούμυτα κάτω).

Τέλος της 2ας πράξεως

ΠΡΑΞΗ ΙΙΙη

Ύστερα από λίγες μέρες.

Σκηνή ίδια όπως στη δεύτερη πράξη. Ο Αντρέας κι η Ελένη κάθονται πλάι στο τραπέζι.

Ο Αντρέας φαίνεται αποκαμωμένος, αφηρημένος.

ΕΛΕΝΗ: Αντρέα, δεν πρέπει να κάνετε και σείς έτσι. Από σα μόνο μπορεί να πάρη ζωή η Μαρία...

ΑΝΤΡΕΑΣ: Αυτή η εγκατάλειψή της... Δεν φαντάζεστε τι είναι αυτό για μένα...

ΕΛΕΝΗ: Ο πόνος της μάνας είναι πολύ μεγάλος. Μα θα συνέρθη, θα την περιποιηθούμε τόσο που θα συνέρθη.

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Η Μαρία μου...

ΕΛΕΝΗ: Χρειάζεται θάρρος, Αντρέα...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Δεν μπορώ πια να σκεφτώ...

ΕΛΕΝΗ: Μα τώρα πρέπει να σκεφτούμε, πώς θα την καταπείσουμε, τι θα της πούμε για να παραδεχτή...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Της αναφέρατε καθόλου τι είπε ο γιατρός;

ΕΛΕΝΗ: Μα είναι αδύνατο να της μιλήση κανείς για τίποτ' άλλο, όταν είναι μέσα σ' εκείνη την κάμαρα...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Και δεν εννοεί να φύγη από κει μέσα.

ΕΛΕΝΗ: Χτες μου αγρίεψε, παραφέρθηκε...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Ναι, θυμώνει η Μαρία.

ΕΛΕΝΗ: Και όμως πρέπει να της πω...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Με χαμηλή φωνή)* Βλέπετε η σύσταση του γιατρού είναι ρητή. Πρέπει να φύγη από δω η Μαρία... *(σαν να μιλά στον εαυτόν του)* έχει ανάγκη ν' αλλάξει ζωή...

ΕΛΕΝΗ: Θα πάω να προσπαθήσω να τη σηκώσω, και πια...

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Ίσως σεις βρήτε τα κατάλληλα λόγια να της μιλήσετε, εμένα μου είν' αδύνατο.

(Η Ελένη φεύγει από τη δεξιά πόρτα, μένει ο Αντρέας μονάχος)

(Σφίγγει το μέτωπό του με το ένα χέρι)

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Δεν ξέρω πια πού βρίσκομαι...

(Βγαίνουν στην πόρτα η Ελένη βαστώντας τη Μαρία, μαυροντυμένη. Η Μαρία είναι σαν σκιά. Κοιτάζει αφηρημένα τον Αντρέα. Αυτός κάνει να της μιλήση, μα σταματά μπρος στην έκφρασή της).

ΜΑΡΙΑ: *(Με βραχνή φωνή)* Γιατί με πήρατε από κει; Τι με θέλετε εδώ; Αφήστε με. *(Τραβιέται από την Ελένη και κάνει να γυρίση πίσω. Μα σαν ζαλισμένη,*

- μη έχοντας δύναμη, παραπατάει. Η Ελένη επωφελείται και της βάζει μια κατηγορία, όπου αυτή κάθεται, θέλοντας και μη).*
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: Κάθισε λίγο Μαρία. Μα εδώ είναι πιο φωτεινά να πάρης λίγο ανάσα.
- ΜΑΡΙΑ: *(Πικρά κι όσο πάει πιο θυμωμένα)*. Ξεχνάς που εκείνο είναι μες στο χόμα, χωρίς φως, χωρίς πνοή... Ωχ, κανείς δεν μπορεί να με νιώση τι φωτιά έχω... *(Ο Αντρέας στέκεται απελπισμένος. Η Ελένη τον κάνει νόημα να φύγη. Η Μαρία το αντιλαμβάνεται και τους κοιτάζει εχθρικά)*.
- ΜΑΡΙΑ: *(Βραχνά)* Μου κάνετε οι δυο σας την εντύπωση, πως είστε συνένοχοι. Αφήστε με να φύγω... *(κάνει να σηκωθεί, μα δεν έχει δύναμη)*. Αχ με βαρβαίνει αυτό το κορμί. *(Σκύβει το κεφάλι. Ο Αντρέας πάει να φύγη)*.
- ΜΑΡΙΑ: *(Πιο ήμερα)* Αντρέα, πού πας;
- ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Σαν να ήλπισε)* Θέλεις να μείνω, Μαρία;
- ΜΑΡΙΑ: *(Δισταχτικά, μα ήμερα)* Όχι πήγαινε, δε σε θέλω!... *(Ο Αντρέας φεύγει με σκυφτό κεφάλι)*.
- ΕΛΕΝΗ: Δεν κάνεις καλά Μαρία, δεν κάνεις καλά. Σκέψου λίγο και τον άντρα σου. *(Η Μαρία δεν απαντάει. Κοιτάζει ατενώς μπροστά της)*.
- ΕΛΕΝΗ: *(Κάθεται κοντά της και σκύβει κατά κείνη, ζητώντας να συναντήσει το βλέμμα της)* Γιατί Μαρία μου μας αποδιώχνεις;
- ΜΑΡΙΑ: *(Υστερα από λίγο, χωρίς να αλλάξει ύφος)* Όλα μου φαίνονται μακριά. Τα δάκρυα που έριξα, είναι σαν πέπλο μπροστά μου, δε μ' αφήνουν να βλέπω τίποτα. Με ξεχωρίζουν από τους άλλους. *(Σταματάει)* Σαν σκέφτομαι τη ζωή που θα ξαναρχίση πάλι... δεν θάχω πια τη δύναμη...
- ΕΛΕΝΗ: Και η αγάπη για τον άντρα σου;...
- ΜΑΡΙΑ: Ο Αντρέας... Μεγάλο χτύπημα αυτό. Μας ήρθε το παιδάκι μας... και τώρα χάθηκε.
- ΕΛΕΝΗ: Σ' αυτόν θα βρης την παρηγοριά, αυτό θα σας συνδέση περισσότερο...
- ΜΑΡΙΑ: *(Σχεδόν ψιθυριστά)* Δεν το περιποιηθήκαμε το παιδί...
- ΕΛΕΝΗ: Έλα Μαρία μου, μη σκέφτεσαι τέτοια πράγματα...
- ΜΑΡΙΑ: Δεν θέλω τίποτ' άλλο να σκεφτώ. Μου πήραν το παιδί μου. Αχ η αγάπη μου δεν έφτασε, για να το κρατήσει...
- ΕΛΕΝΗ: Μα εσένα σ' ήξερα γυναίκα με θέληση, με ζωή, μ' ένα ανώτερο λογικό...
- ΜΑΡΙΑ: Τι να τα κάνω όλ' αυτά;... Εκείνο δε θα ξανάρθη πια. Αχ... ωραία το χρησίμεψα το περίφημο λογικό μου, άφησα και πέθανε το παιδί μου!...
- ΕΛΕΝΗ: Μα πώς μπορείς να το λες αυτό Μαρία...
- ΜΑΡΙΑ: Πώς το λέω; Πώς το λέω, εγώ η μητέρα, που μπορούσα να το σώσω, να τα προλάβω όλα, με μια θυσία που σήμερα μου φαίνεται τιποτένια, τάφησα και πέθανε! Εγώ που τ' αγαπούσα τόσο, για ψεύτικα πράγματα τάφησα και μ' έφυγε! Αυτός ο καϊμός είν' η φωτιά που με τρώει! *(Με περισσότερη παραφορά, όσο μιλεί)* Καταλαβαίνεις εσύ Ελένη τι έκανα; Μπορούσα να πάω στη μάνα μου, να εξευτελιστώ φαινομενικά μόνο, κατάλαβες;... Και καθόμουν, και δίσταζα, όταν ήταν για το παιδί μου... Υπερηφάνεια... Ω, τι φωτιά που έχω μέσα μου!...

ΕΛΕΝΗ: Σώπα πια Μαρία, μην τρώγεται έτσι...

ΜΑΡΙΑ: *(Τρομαχτικά)* Εκείνο θα φαν τα σκουλήκια!... *(Με τα μάτια ολάνοιχτα και το πρόσωπο συσπασμένο)* Γ' ωραίο σωματάκι, τα τριανταφυλλένια μάγουλα, τα ωραία μάτια *(τρέμει και πιάνει τα μαλλιά της)* δεν μπορώ, δεν μπορώ... Και φοβούμαι, πως θε να λησιμονήσω, πως δε θα βρίσκω πια μέσα στο νου μου την αγαπημένη μορφή... *(Κρύβει το πρόσωπο στα χέρια)*. Όλο αυτή γυρεύω και μου χάνεται...

ΕΛΕΝΗ: *(Καταπίνοντας τα δάκρυά της)* Πάψε, Μαρία, σκέψου την αγγελική του ψυχή, μην τη βραίνεις...

ΜΑΡΙΑ: Α ναι... να πιστέψω... Δεν μπορώ... τα λόγια δε με φτάνουν...

ΕΛΕΝΗ: Μήπως αφήνεις και να σου πούμε τίποτα να συνέλθης...

ΜΑΡΙΑ: Γιατί;... Παρηγοριά!... Δεν την θέλω την παρηγοριά... Είναι για κείνους, που θέλουν να βρουν στα λόγια των άλλων δικαιολογία για τον εγωισμό τους. Εγώ θέλω τον πόνο μου. Είναι ό,τι μου μένει από το παιδί μου *(με πόνο)* θα μου φύγει κι αυτό σιγά σιγά... *(αγριεύει)*. Μα μη θέλετε να με βιάσετε, γιατί...

ΕΛΕΝΗ: *(Διακόπτοντας)* Μαρία μου, μην είσαι άδικη. Μπορούμε, μεις που σ' αγαπούμε να σ' αφήνωμε έτσι, ο Αντρέας...

ΜΑΡΙΑ: *(Την κόβει)* Μου κάνει κακό, που δε με καταλαβαίνει κι εκείνος.

ΕΛΕΝΗ: Πώς να σε καταλάβει που τα έχει χάσει!

ΜΑΡΙΑ: *(Αφηρημένα, σαν να μη καταλαβαίνει τη σημασία από τα λόγια που λέει)* Τάχασε κι ο Αντρέας κι εγώ φταίω...

ΕΛΕΝΗ: Βέβαια εσύ φταίς, που δεν τον σκέφτεσαι καθόλου.

ΜΑΡΙΑ: Αχ Ελένη, πώς μου μιλάς έτσι; *(Με βαθύτατο πόνο)* Είναι ακόμα τόσο νωρίς, κάνετε λίγη υπομονή.

(Η Ελένη σκύβει και την αγκαλιάζει)

ΕΛΕΝΗ: Μαρία μου, Μαρία μου...

ΜΑΡΙΑ: Είχα εγώ υπομονή για όλα... Μα αυτό; Αυτό είναι το πιο σκληρό. Και να φταίω εγώ, τ' ακούς;... Εγώ!...

ΕΛΕΝΗ: Λοιπόν τώρα να σκεφτής τον άντρα σου, μήπως χωρίς να θέλεις του κάνης κανένα μεγάλο κακό...

ΜΑΡΙΑ: Ο Αντρέας μου... *(με πεποίθηση)* είναι δυνατός ο Αντρέας...

ΕΛΕΝΗ: Ναι, αλλά η εγκατάλειψή σου αυτή, τον έχει κάνει να χάσει το ηθικό του.

ΜΑΡΙΑ: *(Σαν φοβισμένο παιδί)* Αλήθεια;...

ΕΛΕΝΗ: *(Γρήγορα)* Λοιπόν θέλω να μ' ακούσης, ήσυχη χωρίς να με διακόψης. Ξέρεις πόσο σ' αγαπώ *(σωπαίνει και την κοιτάζει)*.

(Η Μαρία είναι ήσυχη και αφηρημένη).

ΕΛΕΝΗ: *(Υστερα από ένα μικρό δισταγμό)* Θάρθης μαζί μου, πρέπει. Θα σε πάρω εγώ σ' ένα χωριό εδώ κοντά, να φύγεις απ' εδώ, απ' αυτές τις αναμνήσεις που σε τρελαίνουν.

(Η Μαρία σηκώνει το κεφάλι της με το απλανές βλέμμα, που σιγά σιγά παίρνει μιαν άγρια έκφραση, όσο μιλεί).

ΜΑΡΙΑ: Να φύγω εγώ από δω μέσα;... Να φύγω! *(Πιάνει δυνατά το χέρι της)*

Ελένης). Δεν ξέρεις τι λες Ελένη. Μπορείς να μ' αγαπάς και να μου προτεί-
νεις ένα τέτοιο πράμα; *(με πόνο)* Εγώ ν' αφήσω αυτό το καμαράκι, που είν'
ακόμα γεμάτο από το παιδάκι μου, που το κάθε τι μου μιλεί γι' αυτό, αχ και
για την αγωνία του. Να το ξεχάσω θέλετε λοιπόν, να το ξεχάσω το πουλάκι,
που δε θ' ακούσω πια να κλαιδίσει, που έχω ακόμα μες στ' αυτιά μου το κλά-
μα του το παραπονεμένο; Ανθρώπινος εγωισμός! Και το ξέρει αυτό ο Αντρέ-
ας; *(άγρια)* Μίλα λοιπόν!

ΕΛΕΝΗ: *(Που τα έχασε)* Ναι του το είπε ο γιατρός...

ΜΑΡΙΑ: Ο γιατρός; Τι του είπε ο γιατρός;...

ΕΛΕΝΗ: Ότι αν δεν κάνης ένα ταξίδι, αν δεν περιποιηθής τον εαυτόν σου, φο-
βάται για τη ζωή σου...

ΜΑΡΙΑ: Και πώς θα το κάνω αυτό το ταξίδι;... Εμείς είμαστε φτωχοί, πολύ φτω-
χοί. Εμείς δεν είχαμε λεφτά για να περιποιηθούμε το παιδί μας, και το χάσαμε
άδικα μες απ' τα χέρια μας, και βρήκαμε τώρα; Έχουμε για μένα;... Μη μου
τα λες αυτά γιατί θα τρελλαθώ!...

ΕΛΕΝΗ: Μαρία μου, μα το ξέρεις καλά ότι...

ΜΑΡΙΑ: *(Την διακόπτει)* Θα μου δώσης εσύ;... Όχι ποτέ!... Εγώ είχα την υπε-
ρηφάνεια να μη ζητήσω για το παιδί μου, και θα πάρω τώρα για μένα; Όχι,
ποτέ, ποτέ!

ΕΛΕΝΗ: Ησύχασε, Μαρία, ησύχασε. Δεν θα πάρετε από κανένα τίποτα, ο
Αντρέας βρήκε εργασία.

ΜΑΡΙΑ: Ο Αντρέας εργασία; *(σαν να φωτίζεται αμυδρά το πρόσωπό της μα
σκοτεινιάζει πάλι)* Μα γιατί δεν μου είπε τίποτα;

ΕΛΕΝΗ: Στο χάλι που είσαι, πώς να σου μιλήση;

ΜΑΡΙΑ: Όχι, θα μου τόλεγε, θα έβρισκε τρόπο να μου το πη... πού είναι τος
τώρα; *(Χτυπάει η πόρτα. Η Μαρία γυρίζει ζωηρά να δη. Η Ελένη κάνει να
πάη ν' ανοίξη μα η πόρτα ανοίγεται από την κα Αθηνέλλη. Η Ελένη κάνει
ένα κίνημα σαν να θέλη να σταθή μπρος στη Μαρία.*

*Η κα Αθηνέλλη στέκεται λιγάκι στην πόρτα και το βλέμμα της από τη Μαρία
κάνει το γύρο της κάμαρης.*

*Η Μαρία μόλις μπήκε η κα Αθηνέλλη, την κοιτάζει με μάτια μεγαλωμένα, με
το πρόσωπο τσιτωμένο. Μα σιγά σιγά το πρόσωπό της μαλακώνει, τα χείλη
της αρχίζουν να τρέμουν, και κάνει να σηκώσει τα χέρια).*

ΜΑΡΙΑ: Μητέρα...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: *(Αρκετά συγκινημένη προχωρεί προς τη Μαρία)* Παιδί μου,
Μαρία μου... Σε βρίσκω... *(την αγκαλιάζει)* Μα, εσένα... κόρη μου, βλέπω
έτσι; Αχ, όσο και να τόλεγα, δεν φανταζόμουν το χάλι σου!... Άσωτό μου παι-
δί! *(Όσο μιλεί η κα Αθηνέλλη, το πρόσωπο της Μαρίας παγώνει, τα δάκρυα
σταματούν, σκύβει το κεφάλι, καμπονιούζει, κοιτάζοντας ατενώς μπροστά
της. Η κα Αθηνέλλη την αγκαλιάζει πάλι. Η Μαρία δεν κινείται, σαν να μην
καταλαβαίνει, ούτε αλλάζει ύφος.*

Η κα Αθηνέλλη κάθεται κοντά της).

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Μαρία μου, πώς σου γίνηκε αυτό το κακό;... Έχασες το παι-

δί σου. Πες μου τον καϋμό σου... τα βάσανά σου. Κακός μάντης ήμουνα...
(*Το πρόσωπο της Μαρίας έχει μια σύσπαση πόνου*).

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (*Εξακολουθώντας*) Έτσι είναι, όταν τα παιδιά δεν θέλουν ν' ακούσουν τους γονείς!... Ήταν ποτέ δυνατόν να θέλω εγώ το κακό σου...
(*Ξανακοιτάζει γύρω της. Η Μαρία μόλο που δεν είναι γυρισμένη προς το μέρος της, σηκώνει τους ώμους και σφίγγεται σαν να πονή*).

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (*Αγκαλιάζοντας τους ώμους της Μαρίας*) Κακό μεγάλο σου ήρθε κόρη μου, μα εγώ τώρα είμαι εδώ! Ο πόνος του παιδιού, τώρα τον καταλαβαίνεις...
(*Η Μαρία κοιτάζει προς τα κάτω το χέρι με ανοιχτή την παλάμη και το κλείνει ύστερα σφιχτά, σαν να πονή. Το πρόσωπό της είναι φριχτά συσπασμένο. Η Ελένη στρίβει τα χέρια της με αγωνία, προσπαθώντας να κοιτάξει τη Μαρία στα μάτια*).

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (*Εξακολουθεί*) Τώρα θα καταλάβης και τον δικό μου πόνο!
(*Παίρνει το κεφάλι της Μαρίας, που είναι σαν ξερό, και θέλει να της το γυρίσει προς το μέρος της*). Πώς έγινες έτσι παιδί μου! Εσύ 'σαι, ωραία μου Μαρία; Να καταντήσω να σε βλέπω έτσι! Γιατί δε μου μιλάς;

ΕΛΕΝΗ: (*Σαν να περιμένε την ευκαιρία να μιλήσει*) Αφήστε την, κα Αθηνέλλη, η συγκίνηση βλέπετε...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Καταλαβαίνω, καταλαβαίνω... (*Χαϊδεύει τα μαλλιά της Μαρίας, που αναταράζεται*). Αχ αυτό το κεφάλι, το κακό αυτό κεφάλι, που έφερε τόσες καταστροφές...

ΕΛΕΝΗ: Κα Αθηνέλλη...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (*Που δεν δίνει προσοχή*) Από τότε που έφυγες από κοντά μας, ο νους μου όλο σε σένα ήταν. Μέρα καλή δεν είδα! Πόσο φρόντισε και ο αδερφός σου ο καϋμένος. Η καρδιά μου δεν είναι καλά, παιδί μου, η καρδιά μου, που μου τη μάτωσες! (*συγκινείται*) Μα τώρα όλα τα ξέχασα, που σ' έχω πάλι στην αγκαλιά μου και δε θα σ' αφήσω ποτέ πια, ό,τι και να κάνης. Θάρθης μαζί μου. Δεν έχει άλλο, θα σε πάρω απ' αυτή την κόλαση (*Η Μαρία αναταράζεται*) απ' αυτό το περιβάλλον που σ' έκαμε πτώμα!... Θα τα ξεχάσης όλα, θα φύγουμε, θα κάνουμε ταξίδια κι όλα θα τα θυμάσαι σαν κακό όνειρο. (*Όσο μιλούσε η κα Αθηνέλλη, το πρόσωπο της Μαρίας έδειχνε την εντύπωση που κάθε λέξη της έκανε*).

ΕΛΕΝΗ: (*Που για κάθε λέξη της κας Αθηνέλλη υπέφερε, με αγωνία στη φωνή*)
Κα Αθηνέλλη...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: Ναι, ναι, όλα, κι αυτόν που ήταν η αιτία της καταστροφής σου!

(*Η Μαρία κοιτάζοντας την Ελένη στα μάτια, με φωνή που δεν βγαίνει*)

ΜΑΡΙΑ: Να φύγη, να φύγη... Πες της να φύγη...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: (*Σηκώνεται όρθια*) Τι, πώς;...

(*Η Ελένη γρήγορα πιάνει την κα Αθηνέλλη από το μπράτσο, και την τραβά σιγά από το πλάι της Μαρίας, ενώ της ομιλεί. Η Μαρία ξαναπέφτει σ' έναν αποκαμωμό*).

ΕΛΕΝΗ: Μη κα Αθηνέλλη. Μην της μιλείτε. Ο καϋμός της είναι μεγάλος. Καλλίτερα αφήστε την. Μην τη συνερίζεσθε...

ΚΑ ΑΘΗΝΕΛΛΗ: *(Που ήταν έτοιμη να θυμώσει. Έξαφνα συγκινημένη από τη σκέψη της)* Εγώ; και να με βρίση το παιδί μου, πάλι σπλάχνο μου είναι... Μα για σκεφθήτε με λιγάκι... Τα ξέχασα όλα, σηκώθηκα κι ήρθα σε μια τέτοια στιγμή, και...

ΕΛΕΝΗ: *(Ενώ τη διευθύνει προς την πόρτα)* Αφήστε την, θα σας πω εγώ πότε να ξανάρθετε, αφήστε την την καϋμένη τη Μαρία...

(Με τρόπο την έφερε έως την πόρτα, που την ανοίγει. Η κα Αθηνέλλη κάνει να μιλήση μα η Ελένη την παίρνει έξω. Μένει η Μαρία μονάχη. Στην ίδια θέση ακίνητη, με το βλέμμα ατενές στο ίδιο πάντα μέρος. Σε λίγο ξανάρχεται η Ελένη. Η Μαρία αναταράζεται. Η Ελένη στέκεται, δεν ξέρει τι να κάνει. Ύστερα πάει κοντά στη Μαρία και την αγκαλιάζει. Η Μαρία κλαίει ένα κλάμα δυνατό στην αγκαλιά της Ελένης).

ΕΛΕΝΗ: Μαρία μου, ησύχασε, σκέψου τον άντρα σου να μην έρθη και σ' εύρη έτσι πάλι.

ΜΑΡΙΑ: Πού είναι; Γιατί αγρεί;!

ΕΛΕΝΗ: *(Κάθεται κοντά στη Μαρία)* Μα θάρθη γρήγορα πιστεύω. Πήγε να συνεννοηθή μ' ένα πρόσωπο, για την εργασία που σ' έλεγα...

ΜΑΡΙΑ: *(Σηκώνοντας ζωηρά το κεφάλι)* Τι δουλειά είν' αυτή; Ξέρεις εσύ για τι είναι;

ΕΛΕΝΗ: Δεν ξέρω ακριβώς. Μου φαίνεται για ένα περιοδικό, ν' αναλάβη τη διεύθυνση.

ΜΑΡΙΑ: *(Με ξαφνική δύναμη, σηκώνεται όρθια)* Πώς; Είσαι βέβαια; Πρέπει να μάθω, τ' ακούς;

ΕΛΕΝΗ: Μα γιατί κάνεις έτσι; Τόση ανυπομονησία...

ΜΑΡΙΑ: *(Σφίγγει τα χέρια της)* Δεν μπορείς να το ξέρης εσύ! Πότε θάρθη;...

ΕΛΕΝΗ: Μου φαίνεται, ακούω βήματα. Αυτός θάναι.

(Η Μαρία αφουγκράζεται. Ακούονται ομιλίες. Ξεχωρίζει η φωνή του Δαμιάνη άτονη).

ΔΑΜΙΑΝΗΣ: *(Απ' όξω)* Χαίρετε κύριε Μπάρδη, σύμφωνα!

(Η Μαρία ανοίγει τα μάτια υπέρμετρα, φέρνει τα δύο χέρια στο λαμό)

ΜΑΡΙΑ: Τελείωσε η ζωή!...

(Μιλώντας τσακίζεται, σαν να την χτύπησαν)...

Τέλος της 3ης πράξεως

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΣΑΒΒΙΔΗΣ

ΑΛΕΚΟΥ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ – ΧΡΗΣΤΟΥ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ
Η ΖΩΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ (1941):
ΜΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ

Ο διαχωρισμός σε δραματικούς και μουσικούς θιάσους είχε ήδη το 1941 παρελθόν μιας εικοσαετίας και συνδεόταν με τη μεγάλη άνθιση της επιθεώρησης (1907-1921).¹ Ωστόσο με την κήρυξη του ελληνο-ιταλικού πολέμου και οι δραματικοί θιάσοι θα ενδώσουν πάραυτα στο μουσικό είδος,² ανεβάζοντας όλοι πολεμικές επιθεωρήσεις³ και αφήνοντας κατά μέρος τους μεγάλους θεατρικούς συγγραφείς.⁴ Με τη γερμανική εισβολή η τάση αυτή παίρνει τέλος και τα θέατρα παίζουν πια επιθεωρήσεις, βαριετέ⁵ και ανάλαφρες κωμωδίες, οπερέτες και μουσικά έργα, με κάποια εμβόλιμα ποιοτικά κείμενα.⁶ «Βεβαίως, ό ἄρτος εἶναι κάπως ἀνεπαρκής, ἀλλὰ ὅποια ἀφθονία θεαμάτων!... Ἴδετε καὶ χορτάσετε!... Δώδεκα θέατρα κεντρικὰ σοβαροῦ καὶ ἡμισοβαροῦ θεάτρου. Ἐξ θεάτρων Βαριετέ καὶ σαράντα πέντε σινεμά!... Ἐξήντα τρία θεάματα, πέραν τριῶν κεντρικῶν λαϊκῶν σινεμά, χωρὶς νὰ λογαριάσουμε καὶ τὰ ἔξτρα θεάματα. Ὅφειλουν νὰ ὁμολογήσουν οἱ Ἀθηναῖοι ὅτι ποτὲ [ἢ Ἀθήνα] δὲν εἶχε νὰ ἐπιδείξει τόσον πλοῦτον!»⁷ αναφωνεῖ συντάκτης εφημερίδας ἐκεῖνο το πρῶτο κατοχικό καλοκαίρι τοῦ 1941. Καὶ πράγματι, ἡ περίοδος τῆς ἰταλο-γερμανικῆς Κατοχῆς στὴν Ελλάδα χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ μοναδική, γιὰ τὰ δεδομένα τῶν κατεχόμενων χωρῶν,⁸ στροφή πρὸς τὸ θέατρο.⁹ Στὸ πλαίσιο αὐτὸ τὴν περίοδο 1940-1941 ὁ Κώστας Μουσούρης συγκροτεῖ μικτὸ θίασο ἀπὸ ἠθοποιούς τῆς πρόζας καὶ τῆς επιθεώρησης καὶ ανεβάζει «λογοτεχνικὲς επιθεωρήσεις».¹⁰

¹ Δήμητρα Καγγελάρη, *Ελληνική σκηνή καὶ θέατρο τῆς ἱστορίας 1936-1944: οἱ θεομοὶ καὶ οἱ μορφές*, τόμ. 1, διδακτ. διατρ., Τμῆμα Φιλολογίας (Τομέας Μεσαιωνικῶν καὶ Νεοελληνικῶν Σπουδῶν), Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 25.

² Καγγελάρη, *Ελληνική σκηνή καὶ θέατρο τῆς ἱστορίας*, σ. 123.

³ Καγγελάρη, *ὁ.π.*, σ. 183.

⁴ Βιργινία Φωτιάδου, *Ἡ επιθεώρηση τοῦ 1940-41*, Μεταπτυχιακὴ ἐργασία, Τμῆμα Φιλολογίας (Τομέας Μεσαιωνικῶν καὶ Νεοελληνικῶν Σπουδῶν), Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 10.

⁵ Πὰ τὴ σχέση βαριετέ - επιθεώρησης βλ. Κωνσταντῆ Γεωργακάκη, *1894-2014: Ἡ ἐφήμερη γο-*

ητεία τῆς Επιθεώρησης, Polaris, Αθήνα 2013, σ. 103-105 καὶ σ. 180-181.

⁶ Καγγελάρη, *Ελληνική σκηνή καὶ θέατρο τῆς ἱστορίας*, σ. 190.

⁷ Γ. Ἀννινος, <Θεάματα>, *Ἡ Πρωία*, 5 Σεπτεμβρίου 1941, σ. 2.

⁸ Πώργος Π. Πεφάνης, «Τὸ θέατρο καὶ ἡ κατοχικὴ Αθήνα», *Τοπία τῆς δραματικῆς γραφῆς. Δεκαπέντε μελετήματα γιὰ τὸ ἐλληνικὸ θέατρο*, Ἴδρυμα Κώστα καὶ Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σ. 496.

⁹ «Ἡ ἀνέχεια, οἱ απαγορεύσεις τῆς κυκλοφορίας, οἱ παγωμένες αἰθούσες, ἀλλὰ καὶ ἡ λογοκρισία δὲν ἀποτελοῦν ἀξεπέραστα ἐμπόδια γιὰ τοὺς θεατῆς, ποὺ ἀντιστέκονται με τὸν τρόπο τοὺς στὶς ἐπιταγὲς τῶν δυνάμεων κατοχῆς» (βλ. Γεωργακάκη, *Ἡ ἐφήμερη γοητεία*, σ. 164).

¹⁰ Φωτιάδου, *Ἡ επιθεώρηση*, σ. 24.

Δυστυχώς, τα στοιχεία που διαθέτουμε για την περίοδο της Κατοχής είναι ελλιπή και δεν επιτρέπουν μια εις βάθος μελέτη των θεατρικών γεγονότων.¹¹ Ειδικότερα μάλιστα όσον αφορά τον χώρο της επιθεώρησης, τα στοιχεία είναι ακόμη ελλιπέστερα. Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο ερευνητής που καταπιάνεται με την επιθεώρηση περιγράφονται από τη Βιργινία Φωτιάδου,¹² η οποία εστιάζει κυρίως στα λιγοστά κείμενα που έχουν βρεθεί και μάλιστα όχι ακέραια, από τον Θόδωρο Χατζηπανταζή,¹³ που κάνει λόγο για τον βαθμό τροποποίησης του είδους από τους ίδιους τους δημιουργούς, και τέλος από τη Γλυκερία Κουκουρίκου,¹⁴ που μιλά για κειμενική τροποποίηση των εφήμερων επιθεωρησιακών κειμένων από τους ηθοποιούς. Στην περίπτωση όμως της επιθεώρησης *Η ζωή συνεχίζεται* αίρονται οι παραπάνω περιορισμοί, γιατί α) το κείμενο έχει βρεθεί ολόκληρο, β) κατά τη διάρκεια της Κατοχής τα θεατρικά κείμενα περνούσαν από τριπλή λογοκρισία (ελληνική, ιταλική και γερμανική)¹⁵ που δεν επέτρεπε αυθαίρετες αλλαγές στα κείμενα από τους συγγραφείς τους,¹⁶ αλλά ούτε και από τους ηθοποιούς, καθώς γ) οι θιάσοι είχαν να αντιμετωπίσουν τις εφόδους της Επιτροπής Λογοκρισίας, που επόπτευε για να εντοπίσει τυχόν παραπτώματα.¹⁷

Ωστόσο, «παρά τās επανειλημμένες συστάσεις, οί ηθοποιοί, ίδίως τών θιάσων επιθεωρήσεων και ποικιλιών, έξακολουθούν νά αυτοσχεδιάζουν από σκηνης, είτε νά προσθέτουν φράσεις ή λέξεις πέραν τών έγκειμένων, ακόμη δέ νά έκτελούν ένιστε και κατόπιν έλέγχου διαγραφέντα σημεία αυτών, είτε και διά χειρονομιών ή κινήσεων νά αλλοιώνουν την έννοια τών κειμένων», ομολογεί η κατοχική λογοκρισία σε εγκύκλιο της 11ης Αυγούστου 1942,¹⁸ ένα χρόνο δηλαδή μετά το ανέβασμα της δικής μας επιθεώρησης. Όπως και να έχει το θέμα, ο βαθμός αλλοίωσης μεταξύ του γραπτού κειμένου και του κειμένου της παράστασης δεν μπορεί παρά να είναι περιορισμένος και το κείμενο που έχουμε στα χέρια μας να αποτελεί στο μεγαλύτερο μέρος του και το κείμενο που έφτασε τελικά στο κοινό.

Το χειρόγραφο που περιέχει την επιθεώρηση εντοπίστηκε στο αρχείο του Αλέκου Σακελλάριου, δεν αποτελεί όμως αυτόγραφο του αλλά προϊόν παραγωγείας σε κάποιον καλλιγράφο.¹⁹ Πρόκειται για έναν μαύρο πανόδετο τόμο

¹¹ Πεφάνης, «Το θέατρο και η κατοχική Αθήνα», σ. 493.

¹² Φωτιάδου, *Η επιθεώρηση*, σ. 5-6.

¹³ Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση - Α*, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 39.

¹⁴ Γλυκερία Κουκουρίκου, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία: από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940-1950)*, αδημ. διδακτ. διατρ., Τμήμα Φιλολογίας (Τομέας Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 18.

¹⁵ Αλέκος Σακελλάριος, *Λες και ήταν χθες...*, Σμυρνιωτάκης, ²Αθήνα χ.χ. [1990:], σ. 331· Αλέκος Σακελλάριος – Δήμος Λεβιθόπουλος, *Τότε που οι άνθρωποι γελούσαν!*, Μιχάλης Σιδέρης,

Αθήνα 2007, σ. 446· Πεφάνης, «Το θέατρο και η κατοχική Αθήνα», σ. 498· Καγγελάρη, *Ελληνική σκηνή και θέατρο της ιστορίας*, σ. 131.

¹⁶ «Οι ποινές που προβλέπονταν για όσους τολμούσαν να αγνοήσουν τις απαγορεύσεις ήταν ιδιαίτερα αυστηρές, ξεκινώντας από χρηματικά πρόστιμα και φτάνοντας ως το κλείσιμο των θεάτρων και τη σύλληψη των υπευθύνων. Η συμμόρφωση, επομένως, των θιάσων στις απαιτήσεις της λογοκρισίας συνιστούσε κατά κάποιο τρόπο, απαραίτητη συνθήκη επιβίωσης» (βλ. Κουκουρίκου, *Ελληνικό θέατρο*, σ. 31).

¹⁷ Καγγελάρη, *Ελληνική σκηνή και θέατρο της ιστορίας*, σ. 128.

¹⁸ Ό.π., σ. 135.

¹⁹ Ο γραφικός χαρακτήρας του χειρογράφου

διαστάσεων 30,0x21,8x1,5 εκ., στη ράχη του οποίου αναγράφεται με χρυσά κεφαλαία γράμματα ΑΛ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ - Η ΖΩΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ. Ο τόμος αποτελείται από 156 σελίδες κιτρινωπού χαρτιού διαστάσεων 28,8x20,4 εκ. με 29 στίχους στην κάθε σελίδα. Το κείμενο παραδίδεται πλήρες. Είναι γραμμένο με μελάνι μαύρου χρώματος και η γραφή είναι επιμελημένη, ελαφρά δεξιοκλινή, με επιμήκη γράμματα και γωνιώδεις απολήξεις. Μετά τις τέσσερις πρώτες άγραφες σελίδες, την πέμπτη με τα στοιχεία του έργου²⁰ και μια έκτη επίσης άγραφη, υπάρχει σελιδαρίθμηση 1-84 στο κάτω κεντρικό τμήμα της κάθε σελίδας, με διπλή αναγραφή της σ. 55 (σ. 1-55 και 55-84), το κείμενο εκτείνεται δηλαδή σε 85 σελίδες. Από τη σ. 84 (στην πραγματικότητα σ. 85) κ.εξ. η σελιδαρίθμηση σταματά. Ακολουθούν εννέα άγραφες σελίδες και στη συνέχεια υπάρχει μια δεύτερη επιθεώρηση, της οποίας η αντιγραφή δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, με τον τίτλο *Μελτεμάκια*, που ανέβηκε από τον ίδιο θίασο και τους ίδιους συντελεστές ακριβώς μετά το τέλος των παραστάσεων του *Η ζωή συνεχίζεται*. Μετά από τα στοιχεία του έργου²¹ και μία άγραφη σελίδα, αυτή η δεύτερη επιθεώρηση εκτείνεται σε 44 σελίδες, γραμμένες με το ίδιο μελάνι και τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα, και περιλαμβάνει την έναρξη, πέντε ολοκληρωμένα νούμερα και τον τίτλο ενός έκτου με την ένδειξη «φινάλε». Επομένως, λείπει το φινάλε της Α' πράξης και ολόκληρη η Β' πράξη. Αυτός πιθανότατα είναι και ο λόγος που ο τίτλος του έργου δεν αναγράφεται καθόλου (ούτε καν με μικρότερα γράμματα) στη ράχη του συγκεκριμένου τόμου. Το χειρόγραφο κλείνει με δέκα ακόμη άγραφες σελίδες (6+85+9+2+44+10=156 σελίδες).

Καθώς το συγκεκριμένο χειρόγραφο είναι προϊόν αντιγραφής από κάποιον καλλιγράφο, θα μπορούσε να μας κάνει να σκεφτούμε πως η παραγγελία για την αντιγραφική διαδικασία δόθηκε κάποια χρονική στιγμή μεταγενέστερη του ανεβάσματος της παράστασης. Η σειρά όμως των επιθεωρησιακών νούμερων σε αυτό, που δεν συμφωνεί με την τελική σειρά που είχαν στην παράσταση και που μας είναι γνωστή από τα προγράμματα της παράστασης στα ελληνικά,²² τα γερμανικά και τα ιταλικά,²³ καθώς και από πληροφορίες που αντλούμε από τον

δεν έχει καμία ομοιότητα με τον γραφικό χαρακτήρα του Αλέκου Σακελλάριου, γεγονός που πιστοποιήθηκε κατόπιν μελέτης χειρόγραφων σημειώσεών του στο αρχείο του.

²⁰ Θέατρον «Λυρικών»

Θίασος: Κώστα Μουσούρη

Συνεργασία: Κυριάκου Μαυρέα – Όρεστη Μακρή

Σύμπραξις: Μάνου Φιλιππίδη

Άλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου

Η ΖΩΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ

Μουσική: Θεόφραστου Σακελλαρίδη

Σκηνογραφία: Μάριου Αγγελόπουλου

²¹ Θέατρον «Λυρικών»

Θίασος: Κώστα Μουσούρη

Συνεργασία: Κυριάκου Μαυρέα – Όρεστη Μακρή

Σύμπραξις: Μάνου Φιλιππίδη – Μάριης Άρωνη Άλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου

ΜΕΛΤΕΜΑΚΙΑ

Μουσική: Θεόφραστου Σακελλαρίδη

Σκηνογραφία: Μάριου Αγγελόπουλου

²² Πρόκειται για ένα έντυπο 20 σελίδων, διαστάσεων 16,7x12,1 εκ., που περιλαμβάνει τα τραγούδια της παράστασης.

²³ «Ως πληροφορούμεθα τὰ προγράμματα τῶν παραστάσεων τῶν θεάτρων μας θὰ περιλαμβάνουν εἰς τὸ ἔξιξ καὶ μετάφρασιν τοῦ ἑλληνικοῦ

Τύπο της εποχής, μας κάνει να δεχτούμε πως το παρόν κείμενο βασίζεται σε κάποιο χειρόγραφο που παραδόθηκε στον καλλιγράφο σε χρόνο προγενέστερο της παράστασης. Το εν λόγω κείμενο δεν γράφτηκε ασφαλώς πολύ νωρίτερα από το ανέβασμα, καθώς οι επιθεωρήσεις γράφονταν κατόπιν παραγγελίας και όχι με τη λογική των υπόλοιπων θεατρικών κειμένων, που μπορούν να παραμείνουν για πολύ καιρό ή και για πάντα στο συρτάρι του συγγραφέα τους,²⁴ και σίγουρα η αντιγραφή του ξεκίνησε τότε, λίγο πριν τις παραστάσεις δηλαδή. Ωστόσο, οι αλλαγές που έγιναν στο κείμενο δεν στάληκαν ποτέ στον καλλιγράφο και αυτός στηρίχθηκε στο αρχικό κείμενο. Αν είχε σταλεί μετά το σκηνικό ανέβασμά της, τότε και η σειρά των νούμερων σε χειρόγραφο και προγράμματα θα ταυτίζονταν.

Στην έκδοση ακολουθείται η σειρά με την οποία τα θεατρικά νούμερα παίχτηκαν πάνω στη σκηνή και όχι η σειρά με την οποία είναι γραμμένα στο χειρόγραφο. Για τον λόγο αυτό, ένα νούμερο²⁵ συμπληρώθηκε από το ελληνικό θεατρικό πρόγραμμα, που περιλαμβάνει τα τραγούδια, και ένα άλλο μπήκε ως παράρτημα, καθώς δεν ξέρουμε με ασφάλεια αν τελικά συμπεριλήφθηκε στην παράσταση.²⁶ Από την αντιπαραβολή των δομών στο χειρόγραφο και το τρίγλωσσο πρόγραμμα, διαπιστώνουμε πως τα νούμερα είναι σχεδόν τα ίδια με διαφορές ως προς τη σειρά. Αναλυτικότερα:

Χειρόγραφο αρχείου Σακελλάριου

1. Άς κάνουμε λίγο κέφι...
2. Πρωϊνές ασχολίες...
3. Ό άνθρωπος τής ημέρας!...
4. Όταν ή σύζυγος είναι... πονόψυχη!...
5. Έξαντλητική ανάκρισις ή...
αν έχης τύχη διάβαινε...

Τρίγλωσσο πρόγραμμα

1. Άς κάνουμε λίγο κέφι...
2. Πρωϊνές ασχολίες...
3. Ό άνθρωπος τής ημέρας!...
4. Όταν ή σύζυγος είναι... πονόψυχη!...
5. Όταν ή σάρξ... δέν προστάζη!...²⁷
6. Έξαντλητική ανάκρισις ή... αν έχης τύχη
διάβαινε...

κειμένου εις τὴν γερμανικὴν καὶ τὴν ἰταλικήν» (βλ. <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 11 Ιουλίου 1941, σ. 2). Συγκεκριμένα για το *Η ζωή συνεχίζεται* έχει διασωθεί ένα τέτοιο θεατρικό πρόγραμμα, διαφορετικό από το πρώτο (βλ. υποσ. 22), εξασέλιδο, διαστάσεων 21,4x14,4 εκ., που περιλαμβάνει μόνο τη δομή της επιθεώρησης (χωρισμό σε πράξεις, σειρά θεατρικών νούμερων, διανομή ρόλων) στα ελληνικά, τα γερμανικά και τα ιταλικά. Από το παραπάνω δημοσίευμα προκύπτει ότι η έκδοσή του θα πραγματοποιήθηκε μετά τις 11 Ιουλίου 1941.

²⁴ Ο Αλέκος Σακελλάριος ήδη συνεργαζόταν με τον Κώστα Μουσούρη, καθώς είχαν προηγηθεί το *Μπράβο Κολονέλλο!* και το *Φινίτα λά μούζικα*. Επομένως, η παραγγελία για τη συγγραφή του νέου έργου θα πρέπει να δόθηκε κάποια στιγμή στις αρχές Απριλίου, λίγο πριν από το τέλος των παραστάσεων του *Φινίτα λά μούζικα*,

ενώ γίνονταν οι ενέργειες για το σχηματισμό του καλοκαιρινού θιάσου.

²⁵ Πρόκειται για το θεατρικό νούμερο *Προσαρμογή!* που αποτελούνταν από ένα μόνο τραγούδι ή ενδεχομένως έχει χαθεί το νούμερο και έχει διασωθεί μόνο το τραγούδι. Δεν έχουν εντοπιστεί ωστόσο πρόσθετες πληροφορίες για το θέμα αυτό.

²⁶ Πρόκειται για το θεατρικό νούμερο *Νοσταλγίες σὲ λά μινόρε*. Καθώς σε καταχωρήσεις στον Τύπο της εποχής αναφέρεται ότι η επιθεώρηση θα παίζεται «μὲ νέες σκηνές» (βλ. *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Ιουλίου 1941, σ. 2· *Η Βραδυνή*, 26 Ιουλίου 1941, σ. 2) δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε με σιγουριά αν είχε παρασταθεί το συγκεκριμένο νούμερο πριν από τις 26 Ιουλίου 1941.

²⁷ Από το χειρόγραφο φαίνεται πως αρχικά το συγκεκριμένο νούμερο προοριζόταν ως φινάλε της επιθεώρησης.

6. *Νοσταλγίες σὲ λὰ μινόρε...*²⁸

7. *Μιά μέρα θὰ κλάψης καὶ σύ...*

8. *Τὰ λονλούδια διαμαρτύρονται...*

9. *Ἡ ζωὴ συνεχίζεται...*

10. *Ὁ ἀγνοούμενος!...*

11. *Τὸ παράπονο τοῦ ξενίχτη...*

12. *Ὅλα μὲ τὸ τραγούδι...*

13. *Ὅταν ἡ σάρξ... δὲν προστάζει!...*

7. *Μιά μέρα θὰ κλάψης καὶ σύ...*²⁹

8. *Μιά κυρία σὴν Πλάζ*³⁰

9. *Τὰ λονλούδια διαμαρτύρονται...*

10. *Ἡ ζωὴ συνεχίζεται...*

11. *Προσαρμογή!...*³¹

12. *Ὁ ἀγνοούμενος!...*

13. *Τὸ παράπονο τοῦ ξενίχτη...*

14. *Ὅλα μὲ τὸ τραγούδι...*

Μετά τη μεγάλη επιτυχία που γνώρισε με το *Μπράβο Κολονέλλο!* (28 Νοεμβρίου 1940 - 9 Φεβρουαρίου 1941)³² ο θίασος Μουσούρη ανέβασε διαδοχικά άλλες τέσσερις επιθεωρήσεις:³³ *Φινίτα λὰ μούζικα* (12 Φεβρουαρίου - 27 Απριλίου 1941),³⁴ *Ἡ ζωὴ συνεχίζεται* (4 Ιουνίου - 10 Αυγούστου 1941),³⁵ *Μελτεμάκια* (13 Αυγούστου - 5 Οκτωβρίου 1941)³⁶ και *Πρωτοβρόχια* (15 Οκτωβρίου - 16 Νοεμβρίου 1941). Στη συγγραφή και των πέντε έργων εμπλέκεται ο Αλέκος Σακελλάριος, είτε σε συνεργασία με τον Δημήτρη Ευαγγελίδη (*Μπράβο Κολονέλλο!*, *Φινίτα λὰ μούζικα*), είτε σε συνεργασία με τον Χρήστο Γιαννακόπουλο (*Ἡ ζωὴ συνεχίζεται*, *Μελτεμάκια*), είτε μόνος του (*Πρωτοβρόχια*). Και ίσως αυτή η διαδοχική συνεργασία του θιάσου Μουσούρη με τον Αλέκο Σακελλάριο σε πέντε έργα να οφείλεται στο ότι ο Σακελλάριος γνώριζε καλά, από ένα σημείο και μετά,

²⁸ Το νούμερο αυτό ίσως αφαιρέθηκε αργότερα (βλ. υποσ. 26).

²⁹ Ενώ στο τρίγλωσσο πρόγραμμα δηλώνεται πως πρόκειται για «ταγκό», και στο ελληνικό πρόγραμμα χαρακτηρίζεται ως «ρομάντζα», από το χειρόγραφο διαπιστώνουμε πως, πριν από το τραγούδι, υπήρχε και ολόκληρο νούμερο που το συνόδευε.

³⁰ Στο τρίγλωσσο πρόγραμμα αναγράφεται μόνο το όνομα της χορεύτριας Λιλής Κοντονή για αυτό το νούμερο. Στο ιταλικό μέρος υπάρχει η πρόσθετη ένδειξη «danza». Επομένως, πρόκειται για ένα χορευτικό νούμερο και αυτός μάλλον είναι ο λόγος που παραλείπεται στο χειρόγραφο.

³¹ Όπως προκύπτει από το ελληνικό πρόγραμμα, πρόκειται για τραγούδι (τριφωνία).

³² Ανέβηκε στο Θέατρο Αλίκης και έδωσε πάνω από 100 παραστάσεις. Μάλιστα, διαφημίζεται η 102η παράσταση (βλ. *Ἡ Βραδυνή*, 12 Ιανουαρίου 1941, σ. 3) σχεδόν ένα μήνα προτού η επιθεώρηση ρίξει αυλαία.

³³ Ο Γιώργος Πεφάνης δεν αναφέρει τα *Μελτεμάκια* και τα *Πρωτοβρόχια*, καθότι σκοπός του δεν είναι η συστηματική και πλήρης καταγραφή της εργογραφίας του Σακελλάριου, αλλά μια αναφορά σε κάποιες σημαντικές στιγμές του (βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Σημείωμα ανα-

δρομής στον Αλέκο Σακελλάριο», *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σ. 512). Επιπλέον, μετά τα *Πρωτοβρόχια* ο θίασος Μουσούρη ανέβασε επίσης μέσα στο 1941 μια ακόμη επιθεώρηση, την *Κοσμική Ακωνασία*, αλλά καθώς ο Αλέκος Σακελλάριος δεν σχετίζεται συγγραφικά σε αυτήν, παραλείπεται από την παρούσα μελέτη.

³⁴ Ανέβηκε στο Θέατρο Αλίκης και έδωσε πάνω από 100 παραστάσεις. Μάλιστα, διαφημίζεται η 108η παράσταση του έργου για τις 6 Απριλίου 1941 (βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 5 Απριλίου 1941, σ. 2· *Ἡ Βραδυνή*, 5 Απριλίου 1941, σ. 2). Τελευταία αναφορά για την παράσταση έχουμε στις 27 Απριλίου 1941 (βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27 Απριλίου 1941, σ. 2). Έχει προηγηθεί η παράδοση της Αθήνας στους Γερμανούς και έχει ξεκινήσει η αναστάτωση στην καλλιτεχνική ζωή.

³⁵ Η Φωτιάδου λανθασμένα αναφέρει πως οι παραστάσεις διήρξαν από τις 4 Ιουλίου έως τις 11 Αυγούστου (βλ. Φωτιάδου, *Ἡ επιθεώρηση*, σ. 218).

³⁶ Ανέβηκε στο Θέατρο Λυρικών και στη συνέχεια μεταφέρθηκε στο Θέατρο Αλίκης (βλ. *Ἡ Καθημερινή*, 30 Σεπτεμβρίου 1941, σ. 2· *Ελεύθερον Βήμα*, 30 Σεπτεμβρίου 1941, σ. 2). Έδωσε 104 παραστάσεις.

τις απαιτήσεις και τις ανάγκες του συγκεκριμένου θιάσου, πράγμα που τον καθιστούσε ικανό να γράφει κατά παραγγελία και να ανταποκριθεί ταχύτατα στη ζήτησή του,³⁷ αφού παράλληλα και η πλειοψηφία των συντελεστών παρέμενε η ίδια. Άλλωστε η συνταγή ήταν επιτυχημένη, αφού ο θίασος Μουσούρη – Μαυρέα – Μακρή είχε καταρρίψει «τὸν χειμῶνα»³⁸ [...] ὄλα τὰ ρεκόρ τῶν εἰσπράξεων»³⁹ και ο Κώστας Μουσούρης κάπως ανακουφίζεται οικονομικά από τα χρέη που είχαν συσσωρευτεί κατά τα προηγούμενα χρόνια.⁴⁰ Ο θίασος έδωσε τη χρονιά αυτή τις χειμερινές του παραστάσεις στο Θέατρο Αλίκης και τις καλοκαιρινές του στο Θέατρο Λυρικόν (γωνία Αβέρωφ και Γ' Σεπτεμβρίου) καθώς και τα δύο ανήκαν στον ίδιο επιχειρηματία, τον Ανδρέα Μακέδο. Πέραν αυτού όμως, το Θέατρο Λυρικόν ήταν μια ιδανική επιλογή, γιατί ήταν από τα λίγα που διέθεταν τέντα σε περίπτωση ανάγκης κάλυψης του φωτισμού κατά τους συναγερμούς⁴¹ ή σε περίπτωση απρόοπτης καλοκαιρινής βροχόπτωσης.

Οι ζυμώσεις για τη συγκρότηση του θιάσου είχαν αρχίσει ήδη από τον Απρίλιο, με τον Μάνο Φιλιππίδη και τη Μαίρη Αρώνη να είναι οι πρώτοι δύο ηθοποιοί που υπέγραψαν συμβόλαιο με τον Κώστα Μουσούρη.⁴² Στο θίασο φαίνεται ότι είχε κλείσει και η Μαλαίνα Χριστοπούλου,⁴³ η οποία πιθανότατα λίγο αργότερα αποχώρησε από το σχήμα. Στον τελικό θίασο, πέραν του Κώστα Μουσούρη, του Μάνου Φιλιππίδη και της Μαίρης Αρώνη, συμμετείχαν ο Κυριάκος Μαυρέας, ο Ορέστης Μακρής, η Λίτσα Λαζαρίδου, ο Θεόδωρος Αρώνης, η Μαρίκα Νέξερ, ο Ερρίκος Κονταρίνης, ο Περικλής Χριστοφορίδης, η Ξένια Δαμάσκου, η Λιλί Κοντονή, η Λιλί Λυς, ο Γιώργος Κουκούλης, η Λίτσα Δούκα, ο Ιωάννης Δούκας,⁴⁴ ο Στέφανος Μόρης και ο Μιχαήλ Δημητρίου. Αρχικά υπήρχε η πληροφορία πως η επιθεώρηση που θα ανέβαζαν θα τιτλοφορούνταν *Ξαναρχίζει η ζωή*, όμως ο τίτλος αυτός απορρίφθηκε.⁴⁵ Ο τελικός τίτλος της επιθεώρησης⁴⁶ έγινε γνωστός στις 27 Μαΐου 1941,⁴⁷ αλλά αναφέρεται λανθασμένα και με τον τίτλο *Η ζωή ξαναρχίζει*⁴⁸ στις 28 Μαΐου.⁴⁹

³⁷ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Εκ των στυλοβατών του καταστήματος: Ο Χρήστος Παννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κωμωδία», Ιωσήφ Βιβλιάκης (επιμ.), *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, Αθήνα 17-20.12.1998, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, ERGO, Αθήνα 2002, σ. 370.

³⁸ Εννοείται ο χειμώνας του 1940-41.

³⁹ «Ανοίγουν τὰ θερινὰ θέατρα καὶ οἱ κινηματογράφοι. Στὸ τέλος τῆς ἑβδομάδος ἀρχίζουν αἱ παραστάσεις μὲ νέες ἐπίκαιρες ἐπιθεωρήσεις. Ταινίες τῆς γερμανικῆς ὑπερπαραγωγῆς», *Η Βραδυνή*, 28 Μαΐου 1941, σ. 1.

⁴⁰ Μίλτος Α. Λιδωρίκης, *Κώστας Μουσούρης. Πάθος θεάτρου*, Καστανιώτης 2002, σ. 42.

⁴¹ «Τὰ νέα... τοῦ θεάτρου», *Ο Πρωινός Τύπος*, 9 Απριλίου 1941, σ. 2.

⁴² <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 1 Απριλίου 1941, σ. 2.

⁴³ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 20 Μαΐου 1941, σ. 2.

⁴⁴ Πρόκειται για τον Ιωάννη Δούκα-Ασλανίδη (βλ. Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*, τ. 2, Δωδώνη, Αθήνα-Πάρινα 1996, σ. 132).

⁴⁵ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Μαΐου 1941, σ. 2.

⁴⁶ «[...] την είπαμε *Η ζωή συνεχίζεται* κι ήταν ένα μήνυμα αισιοδοξίας στη ζοφερή αυτή εποχή [...]» (βλ. Σακελλάριος, *Λες και ήταν χθες...*, σ. 331).

⁴⁷ «Τὸ ἔργον [...] ἐπιλοφορήθη τελικῶς *Η ζωή συνεχίζεται*» (βλ. <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 27 Μαΐου 1941, σ. 2).

⁴⁸ Το 1945 ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Χρήστος Παννακόπουλος τιτλοφόρησαν τελικά έτσι μια άλλη επιθεώρησή τους.

Η προεμέρα, προγραμματισμένη αρχικά για τις 30 Μαΐου,⁵⁰ αναβλήθηκε για τις 31 Μαΐου⁵¹ αλλά τελικά, «διὰ τὴν ἀρτίαν, ἀπὸ θεαματικῆς καὶ σκηνοθετικῆς ἀπόψεως, ἀναβίβασιν τῆς νέας λογοτεχνικῆς καὶ σατυρικῆς⁵² (sic) ἐπιθεωρήσεως»,⁵³ ο θίασος αποφάσισε να μεταθέσει την έναρξη των παραστάσεων στις 4 Ιουνίου.

Η επιθεώρηση είναι βέβαια το είδος που εκμεταλλεύεται σε μέγιστο βαθμό την επικαιρότητα. Οι τύποι που εμφανίζονται ἐπὶ σκηνῆς δεν είναι διαχρονικοί ἀλλὰ παροδικοί, και μας μεταφέρουν τις ἀπόψεις, τις κρίσεις και τη γενικὴ στάση του κοινού της εποχῆς ἀπέναντι στα γεγονότα.⁵⁴ Ο Σακελλάριος και ο Γιαννακόπουλος είχαν ἤδη σχετιστεῖ με τον χώρο της επιθεώρησης και ἦταν σε θέση να χρησιμοποιήσουν την επικαιρότητα δημιουργικά.⁵⁵ Το ταλέντο τους τους οδηγεί να διαλέγουν θέματα που μπορούν να συγκινήσουν τους θεατές, να δημιουργούν χαρακτήρες που αντιπροσωπεύουν τον μέσο ἄνθρωπο της εποχῆς τους και να μιλοῦν για προβλήματα που δεν αφορούν αποκλειστικά τους ἥρωες, ἀλλὰ το ἴδιο το κοινό.⁵⁶

Η έναρξη του εν προκειμένω ἔργου «ἦταν γραμμμένη, ὅπως ἄλλωστε ὅλες οι επιθεωρησιακές “ἐνάρξεις”, για να δικαιολογήσει τον τίτλο».⁵⁷ Είναι δηλαδή μια προτροπή για κέφι και ξεγνοιασιά. Τα νούμερα⁵⁸ στις δύο πράξεις ασχολούνται με την ἔλλειψη των τροφίμων –την πείνα, τις ουρές, τα «δελτία»– και με την επιστροφή των στρατιωτῶν, ἐνῶ δευτερευόντως θίγουν θέματα ὅπως το κλείσιμο των σχολείων, η ακρίβεια και η ἀπαγόρευση της κυκλοφορίας, θέματα δηλαδή που ἀπασχολοῦν και τον Τύπο της εποχῆς.⁵⁹ Ἀπὸ την επικαιρότητα φαίνεται να

⁴⁹ *Εστία*, 28 Μαΐου 1941, σ. 1.

⁵⁰ <Θεατρικὰ νέα>, *Αθηναϊκὰ Νέα*, 26 Μαΐου 1941, σ. 2· <Θέατρο>, *Εστία*, 29 Μαΐου 1941, σ. 1· *Ακρόπολις*, 28 Μαΐου 1941, σ. 2· *Ελεύθερον Βῆμα*, 28 Μαΐου 1941, σ. 2.

⁵¹ <Θεατρικὰ νέα>, *Αθηναϊκὰ Νέα*, 29 Μαΐου 1941, σ. 2· *Ελεύθερον Βῆμα*, 29 Μαΐου 1941, σ. 2.

⁵² «Για να ἀπαλυνθεῖ ἡ παρασπονδία των ταγμένων στην πρόζα ἠθοποιῶν, ἐπινοοῦνταν διάφορα ελαφρυντικά, ὅπως ο ὅρος “Ἐπιθεώρηση σατιρικῆ καὶ λογοτεχνικῆ”. Ἐτσι, το ἀμάρτημα της Μαίρης Ἀρόνη καὶ ολόκληρου του θιάσου Μουσούρη γινόταν συγχωρητέο» (βλ. Γεωργακάκη, *Η ἐφήμερη γοητεία*, σ. 174). Ἄλλωστε ο ὅρος «λογοτεχνικῆ επιθεώρηση» στη δική μας περίπτωση χρησιμοποιεῖται μάλλον καταχρηστικά, ἀφοῦ ἡ «λογοτεχνικῆ επιθεώρηση» ἦταν ἓνα σπονδυλωτὸ θέαμα που εἶχε ὡς δομικὸ της στοιχείο τὴ σύντομη κωμικῆ σκηνή με περιορισμένα τα τραγουδιστικά ἢ χορευτικά μέρη, ἐνῶ ἡ δική μας επιθεώρηση βασίζεται στο τυπικὸ επιθεωρησιακὸ νούμερο με το συνδυασμὸ πρόζας - τραγουδιού. (Για τις φιλολογικῆς ἢ λογοτεχνικῆς επιθεωρήσεις, βλ. Γεωργακάκη, *ὁ.π.*, σ. 112)

⁵³ *Αθηναϊκὰ Νέα*, 30 Μαΐου 1941, σ. 2· *Εστία*, 30

Μαΐου 1941, σ. 1· *Ακρόπολις*, 30 Μαΐου 1941, σ. 2· *Ελεύθερον Βῆμα*, 30 Μαΐου 1941, σ. 2.

⁵⁴ Χατζηπανταζής, *Η ἀθηναϊκῆ επιθεώρηση*, σ. 152.

⁵⁵ Δελβερούδη, «Ἐκ των στυλοβατῶν», σ. 371.

⁵⁶ *Ὁ.π.*, σ. 372.

⁵⁷ Σακελλάριος, *Λες και ἦταν χθες...*, σ. 199.

⁵⁸ Διεξοδικότερος σχολιασμὸς των νούμερων γίνεται στην ἐκδοση του κειμένου της επιθεώρησης.

⁵⁹ «Ποτέ ἡ επιθεώρηση δεν ἔκανε ἀποκαλυπτικὴ σάτιρα, πάντα φαινομενολογίες ἔθιγε, ἀγγίξε θα ἔλεγα ἀκροθιγῶς τα γεγονότα και, κυρίως, κλυτὴρίαζε τα ἴθη. [...] Είναι ἐνδεικτικὸ πως ἡ πλειοψηφία των συγγραφέων της επιθεώρησης ἦταν δημοσιογράφοι. [...] Γ' αὐτὸ τα νούμερα εἶχαν πάντα μια γερὴ δόση ἀπὸ δημοσιογραφικὸ μελάνι, ἀπὸ τὴν ἐπικαιρὴ εἰδησεογραφία και συχνὰ συναντοῦσαν τὴν εφημερίδα στην κοινὴ σχολιαστικὴ υφολογία» (βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Χρόνια ακμῆς 1947-1967. Ἐπὶκαιρὰ νούμερα, μοναδικὰ σκηνικά και κοστουμά, σουξέ της εποχῆς, ἔδωσαν λάμψη στην επιθεώρηση» στο *Αφιέρωμα στην Ἐπιθεώρηση - Ἐπτά Ἡμέρες της Καθημερινῆς*, Πέγγυ Κουνελάκη (επιμ.), 5 Ἀπριλίου 1998, σ. 16).

ξεπηδούν και δύο νούμερα της Α' πράξης. Το *Όταν ή σύζυγος είναι... πονόψυχη!*, που αναφέρεται με σκανδαλιστικό τρόπο στις κυρίες του Τμήματος Ψυχαγωγίας του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού, και το *Έξαντλητική ανάκρισις ή... αν έχης τύχη διάβαινε*, που αναφέρεται στα βασανιστήρια κατά τη διάρκεια της πρόσφατης δικτατορίας της 4ης Αυγούστου 1936. Κατά το σύνηθες, πριν από το φινάλε της Α' πράξης,⁶⁰ έχουμε τη «ρομάντζα»,⁶¹ που όμως στη δική μας επιθεώρηση δεν πρόκειται για νέο τραγούδι, αλλά για επιτυχίες από παλαιότερα έργα. Στο φινάλε της Α' πράξης,⁶² πίσω από τη φαντασμαγορία⁶³ και το επιφανειακό πρώτο επίπεδο των νοημάτων, έχουμε ένα συγκαλυμμένο κάλεσμα του λαού για αντίσταση και επανάσταση.⁶⁴ Από τη Β' πράξη τα δύο από τα πέντε νούμερα πραγματεύονται την επιστροφή των στρατιωτών από το μέτωπο,⁶⁵ τα δύο είναι τραγουδιστικά και το φινάλε της είναι μια πρωτότυπη, για τα μέχρι τότε δεδομένα, τραγουδιστική σύνθεση.⁶⁶

Σύμφωνα με καταχώρηση στον Τύπο της εποχής,⁶⁷ την παράσταση κατά το διάστημα 4-9 Ιουνίου 1941 παρακολούθησαν 7.000 θεατές. Στις 12 Ιουνίου έχουμε την πληροφορία ότι δόθηκε διπλή παράσταση⁶⁸ για πρώτη φορά, ενώ μέχρι την ημερομηνία αυτή δινόταν καθημερινά μία μόνο παράσταση στις 18:30 μ.μ.⁶⁹ Επομένως, κατά την πρώτη εβδομάδα διαπιστώνουμε πως ο μέσος όρος ήταν περίπου 1.165⁷⁰ θεατές ανά παράσταση. Μέχρι τις 25 Ιουνίου (28 παραστάσεις) την είχαν παρακολουθήσει 22.000 θεατές,⁷¹ δηλαδή περίπου 785 θεατές ανά παράσταση. Αν αναλογιστούμε πως το *Η ζωή συνεχίζεται* έδωσε γύρω στις 100⁷² παραστάσεις, ο συνολικός αριθμός των θεατών θα έπρεπε, βάσει των παραπάνω,

⁶⁰ βλ. το νούμερο *Μιά μέρα θά κλάψης και σύ*.

⁶¹ «Στις επιθεωρήσεις τότε ήταν απαραίτητο να εμφανίζεται πριν από το φινάλε της Α' πράξης ένας τραγουδιστής ή μια τραγουδίστρια, που θα λανσάρει ένα καινούριο τραγούδι, το τραγούδι της επιθεωρήσεως. Και επειδή τα τραγούδια αυτά ήταν πάντοτε ρομαντικά, τα λέγαμε γενικά "ρομάντζες". Μέγα πρόβλημα ήταν κάθε φορά η καινούρια "ρομάντζα" μιας επιθεωρήσεως. Το έθιμο απαγόρευε οι "ρομάντζες" να έχουνε άλλου είδους μουσική εκτός από μελιστάλαχτη. Έτσι οι "ρομάντζες" των επιθεωρήσεων ήτανε ή ταγκό ή βαλς εξιτασιόν» (βλ. Σακελλάριος, *Λες και ήταν χθες...*, σ. 250).

⁶² Βλ. το νούμερο *Τά λονλούδια διαμαρτύρονται*.

⁶³ «Ιδιαίτερα οι συγγραφείς φροντίζουν ώστε το φινάλε της Α' πράξης να είναι όσο το δυνατόν πιο φαντασμαγορικό, εντυπωσιακό και θεαματικό» (βλ. Φωτιάδου, *Η επιθεώρηση*, σ. 17).

⁶⁴ «Τώρα συγγραφείς, ηθοποιοί και κοινό θα μάθουν να διαλέγονται μέσα από έναν κώδικα υπαινιγμών» (βλ. Καργελάρη, *Ελληνική σκηνή και θέατρο της ιστορίας*, σ. 185). «Η επικοινωνία σκηνης και πλατείας είναι μοναδική. Ο κόσμος,

που γεμίζει ασφυκτικά τα θέατρα, αποκρυπτογραφεί τα μηνύματα της σκηνης και επικροτεί κάθε αντικυβερνητικό υπαινιγμό» (βλ. Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία*, σ. 174).

⁶⁵ Η επιστροφή των στρατιωτών παρουσιάζεται με τρόπο πατριωτικό στο νούμερο *Η ζωή συνεχίζεται* και με κομικό τρόπο στο νούμερο *Ο άγνωστος!*

⁶⁶ Ακόμα και ο αυστηρός στις κριτικές του Άλκης Θρούλος (=Ελένη Ουράνη) μιλά εγκωμιαστικά για το φινάλε της επιθεωρήσης *Όλα με τὸ τραγούδι* (βλ. παρακάτω στο κείμενο την κριτική του Άλκη Θρούλου).

⁶⁷ *Αθηναϊκά Νέα*, 10 Ιουνίου 1941, σ. 2· *Ελεύθερον Βήμα*, 10 Ιουνίου 1941, σ. 2.

⁶⁸ *Αθηναϊκά Νέα*, 12 Ιουνίου 1941, σ. 2.

⁶⁹ *Αθηναϊκά Νέα*, 7 Ιουνίου 1941, σ. 2.

⁷⁰ «Ο κόσμος, που γέμιζε κάθε μέρα ασφυκτικά το θέατρο Λυρικών, συνελάμβανε όλα τα μηνύματα της αισιοδοξίας, [...] γέλαγε, δάκρυζε και χειροκροτούσε με ενθουσιασμό τους εκτελεστές» (βλ. Σακελλάριος, *Λες και ήταν χθες...*, σ. 331).

⁷¹ *Η Καθημερινή*, 26 Ιουνίου 1941, σ. 2.

⁷² Με 10 παραστάσεις κάθε εβδομάδα (διπλές

να είχε πλησιάσει και ίσως μάλιστα ξεπεράσει τις 70.000!⁷³ Η πρόχειρη αυτή εκτίμηση είναι αρκετή για να αντιληφθούμε ότι τα αριθμητικά δεδομένα του Τύπου είναι προφανώς παραποιημένα χάριν διαφήμισης. Εξάλλου, ούτε υπήρχε στην Αθήνα θέατρο τόσο εντυπωσιακής χωρητικότητας, ούτε φυσικά και οι δυνάμεις Κατοχής θα επέτρεπαν μια τόσο μεγάλη λαϊκή συνάθροιση.

Από κριτική⁷⁴ για την παράσταση πληροφορούμαστε πως ανέβηκε «μὲ ξεχωριστή ἐπιμέλεια, αἰσθητικὰ σκηρικὰ τοῦ Μαρίου Ἀγγελοπούλου καὶ γλυκεῖα μουσικὴ τοῦ Σακελλαρίδη» και ἐξαίρεται ἡ κομψή εμφάνιση τῶν ἠθοποιῶν δεδομένου ὅτι «τὰ μουσικὰ θεάματα ἔχουν καθιερωμένη ὡς κανόνα σχεδὸν τὴν κουρελαρία εἰς τὸ κεφάλαιον τῶν ἀνδρικῶν ἀμφιέσεων». Ἡ ἐντύπωση γιὰ τα νούμερα τῆς πρώτης πράξης δὲν εἶναι ἡ καλύτερη, καθὼς αὐτὰ «στεροῦνται [...] παλμοῦ καὶ μπρίου» με ἐξαίρεση «τὸ φινάλε τῶν λουλουδιῶν»,⁷⁵ «ἢ δευτέρω ὁμῶς πρᾶξις ἀποζημιώνει με τὸ παραπάνω». Ἰδιαίτερη μνεῖα γίνεται στον ἐπιτυχημένο «μεθυσμένο» του Ορέστη Μακρή⁷⁶ και στον σπαρταριστὸ τύπο του «φαγά» στρατιώτη του Μάνου Φιλίππιδη.⁷⁷ Τα νούμερα που ξεχωρίζουν στη δευτέρω πράξη εἶναι το ομώνυμο (*Ἡ ζωὴ συνεχίζεται*), που «ἀρέσει πολὺ καὶ συγκινεῖ», και τὸ *Όλα μετὸ τραγοῦδι*, ἡ «καλοδοσμένη μετὶς παρωδίες ὄλων τῶν γνωστῶν τραγουδιῶν σάτυρα (sic) τῆς ἐλλείψεως τῶν τροφίμων». Στο τέλος ο συντάκτης τῆς συγκεκριμένης κριτικῆς, που υπογράφει ὡς «ὁ θεατῆς», καταλήγει με τὸ επικριτικὸ σχόλιο πως «μπουκάλια με ρετσινόλαδα ἐπὶ σκηνῆς καὶ ὀλόκληρο σκέτς με ρετσινόλαδο»⁷⁸ [...] ἐνοχλοῦν» και «πρέπει ἀμέσως νὰ κοποῦν».

Απὸ τὴν *Εστία* πληροφορούμαστε πως ἐπρόκειτο γιὰ ἓνα μοναδικὸ θέαμα ἀπὸ ἀποψη σκηρικῶν ἀνεβάσματος.⁷⁹ Ὅπως και στην κριτικὴ τῶν *Αθηναϊκῶν Νέων*, τονίζεται ἡ κακὴ κατανομή τῶν σκηνῶν στο πρώτο μέρος, «ποὺ τὸ παρουσιάζει ἄτονον καὶ χαλαρόν», ὡστόσο ἡ ἐπιθεώρηση διαθέτει μιαν «βαθυτάτην ψυχολογίαν, ποὺ δὲν περνᾷ ἀπαράτητος». Και σε αὐτὴν τὴν κριτικὴ γίνεται ἐγκωμιαστικὴ ἀναφορὰ στο θεατρικὸ νούμερο *Ἡ ζωὴ συνεχίζεται*.⁸⁰

παραστάσεις κάθε Πέμπτη, Σάββατο, Κυριακή) ἀπὸ τις 12 Ἰουνίου κ.ε.ξ., ὁ ἀριθμὸς τῶν παραστάσεων υπολογίζεται σε 95, ἀλλὰ ἓνας ἀγνωστος ἀριθμὸς παραστάσεων δὲν δόθηκε (βλ. παρακάτω στο κείμενο).

⁷³ Ο ἀριθμὸς τῶν θεατῶν υπολογίστηκε ἀναλογικὰ, βάσει τῶν στοιχείων που ἔχουμε, και εἶναι κατὰ προσέγγιση, καθὼς οὔτε γιὰ τον ἀκριβὴ ἀριθμὸ παραστάσεων εἴμαστε οἴγουροι. Πάντως, στην Αθήνα τῶν περίπου 481.000 κατοίκων το 1940 (βλ. Πεφάνης, «Τὸ θέατρο Τὸ θέατρο και ἡ κατοχικὴ Αθήνα», σ. 496), ὁ ἀριθμὸς τῶν περίπου 70.000 θεατῶν τῆς παράστασης φαντάζει τεράστιος. Ἀν μποροῦσαν νὰ βρεθοῦν τεκμηριωμένα στοιχεία γιὰ τὴν πρόσληψη τῶν παραστάσεων κατὰ τὴν περίοδο τῆς Κατοχῆς (ἀκριβὴς ἀριθμὸς παραστάσεων, ἀριθμὸς θεατῶν ἀνὰ παράσταση, ἀριθμὸς εἰσιτηρίων και

προσκλησεων) τα συμπεράσματα θα ἴταν ἰδιαίτερος ἀποκαλυπτικὰ και ἐνδιαφέροντα.

⁷⁴ «Τὸ θέατρον», *Αθηναϊκὰ Νέα*, 10 Ἰουνίου 1941, σ. 2.

⁷⁵ Βλ. τὸ νούμερο *Τὰ λουλούδια διαμαρτύρονται*.

⁷⁶ Βλ. τὸ νούμερο *Ὁ ἀγνωσμένος!*

⁷⁷ Βλ. τὸ νούμερο *Ἡ ζωὴ συνεχίζεται*.

⁷⁸ Βλ. τὸ νούμερο *Ἐξαντλητικὴ ἀνάκρισις ἢ... ἂν ἔχῃς τύχη διάβαινε*.

⁷⁹ «Ὅχι τώρα, ποὺ ἡ ἀνατίμησις κάθε πράγματος θὰ ἐδικαιολογεῖ καὶ σχετικὴν ἐπιφυλακτικότητα εἰς δαπάνας, ἀλλὰ και εἰς ἄλλας ἐποχάς, ὁ τρόπος ποὺ ἀνεβιβάσθη [...] θὰ ἴτο μοναδικός» (βλ. *Εστία*, 11 Ἰουνίου 1941, σ. 2).

⁸⁰ «Γεννᾶ, ἐξ ἄλλου, τὴν συγκίνησιν, με σκηνὰς ὅπως ἡ τῶν στρατιωτῶν μας ποὺ ἐπιστρέφουν ἀπὸ τὸ μέτωπον και εὐρίσκουν παντοῦ εἰς τὸ

Η Αλεξάνδρα Λαλαούνη⁸¹ ξεκινά την κριτική της με ένα δηκτικό σχόλιο για το θεατρικό νούμερο *Έξαντλητική ανάκρισις ἢ... ἂν ἔχῃς τύχη διάβαινε*.⁸² Θεωρεῖ πως η επιθεώρηση υστερεῖ σε σχέση με προηγούμενες επιτυχίες των δύο συγγραφέων και πως η επιτυχία της οφείλεται στους λαμπρούς ηθοποιούς που έχει συγκεντρώσει ο Κώστας Μουσούρης. Αναφέρεται ιδίως στον Κυριάκο Μαυρέα, που παίζει «μὲ κέφι ὅσο ποτέ», στον Ορέστη Μακρή, «πάντα ἄφθαστο σ' ἕνα καινούργιο τύπο μεκρηῖ» και στον Μάνο Φιλιπίδη, «ἄληθινὸ καλλιτέχνη σ' ὅλες του τὶς ἐμφανίσεις». Ξεχωρίζει δε τα θεατρικά νούμερα *Τὰ λουλούδια διαμαρτύρονται* και «ιδίως τὸ τελευταῖο, *Όλα μὲ τὸ τραγοῦδι*», που κρίνεται «περίφημο και ὡς ἔμπνευσις και ὡς ἐπέτεσις».

Τέλος, ο Ἄλκις Θρύλος⁸³ αναγνωρίζει πως τα θέματα που μπορούσαν να αναπτυχθούν ἦταν ελάχιστα, αλλά το μοτίβο της σπανιότητας των τροφίμων επαναλαμβανόταν με υπερβολική μονοτονία. Ωστόσο, παραδέχεται πως αυτό το –μοναδικὸ σχεδόν στην επιθεώρηση– θέμα δίνεται «μὲ τόσο χιοῦμορ, [...] ὥστε ὁ θεατὴς [...] περίπου λησιμονεῖ ὅ,τι ὑποφέρει κάθε μέρα, και διασκεδάζει», με κάποια μάλιστα νούμερα να ἔχουν αρκετὸ πνεῦμα. Το νούμερο με τους στρατιώτες που επιστρέφουν ἀπὸ το μέτωπο⁸⁴ το βρίσκει «ἐξαιρετο, [...] δονισμένο ἀπὸ ψυχῆ», ενώ το φινάλε,⁸⁵ «ὅπου σ' ὅλους τοὺς γνωστοὺς ἦχους τραγουδιέται ὁ καημὸς τῶν πεινασμένων ἀνθρώπων, εἶναι στὸ εἶδος του ἔξοχο». Η κριτική καταλήγει ὅτι ὅλοι οὖν ηθοποιοὶ διαθέτουν «ζωηρότατο μπριό» και γι' αυτό η επιθεώρηση «χαρίζει δυὸ ὄρες τερπνὲς στὸ κοινό».

«Η μεγάλη ἀθηναϊκή ἐπιτυχία» παίχτηκε και στη Θεσσαλονίκη,⁸⁶ στο θέατρο Ηλύσια για δύο εβδομάδες, κατὰ το διάστημα 18-24 Ιουλίου⁸⁷ και 25⁸⁸-31 Ιουλίου 1941,⁸⁹ ταυτόχρονα με τις παραστάσεις στην Αθήνα, ἀπὸ τον οπερετικὸ θίασο Πάολας Νικολέσκο – Παρασκευά Οικονόμου. Τα μέλη του θιάσου αναχώρησαν ἀπὸ την Αθήνα για να συναντήσουν τον θιασάρχη τους, που βρισκόταν ἤδη στη Θεσσαλονίκη στις 26 Ιουνίου,⁹⁰ ενώ η πρωταγωνίστρια Πάολα Νικολέσκο αναχώρησε στις 28 Ιουνίου.⁹¹ Στον απαρτιζόμενο ἀπὸ περίπου 30 πρόσωπα⁹² θίασο,

πέρασμά των τὴν στοργὴν και τὴν συμπάθειαν» (βλ. *Εστία*, ὁ.π.).

⁸¹ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Ἀθηναϊκὲς ἐπιθεωρήσεις. Μιὰ ματιὰ στὸ ἑλαφρὸ μουσικὸ μας θέατρο. Ἔργα, συγγραφεῖς και καλλιτέχνη», *Η Βραδυνή*, 14 Ιουνίου 1941, σ. 1.

⁸² «Τώρα γιατί [ἢ επιθεώρησις] παίρνει τὸν τίτλο “λογοτεχνική” δὲν ξέρω κι' οὔτε εἶναι τὸ ρετινόλαδο ἐπὶ σκηνῆς στὸ σκέτς “Ἐξαντλητικὴ ἀνάκρισις”, πὸν τὸν δικαιολογεῖ» (βλ. *Η βραδυνή*, ὁ.π.).

⁸³ Ἄλκις Θρύλος, «Το θέατρον», *Νέα εστία*, τόμ. 29 (Ιανουάριος - Ιούνιος 1941), τχ. 347, σ. 467.

⁸⁴ Βλ. το νούμερο *Η ζωὴ συνεχίζεται*.

⁸⁵ Βλ. το νούμερο *Όλα μὲ τὸ τραγοῦδι*.

⁸⁶ «Τὸ θέατρον εἰς Θεσ/νίαν», *Ακρόπολις*, 24 Ιουλίου 1941, σ. 2.

⁸⁷ «Αὐτὴν τὴν ἐβδομάδα ὁ θίασος ἀνεβίβασε τὴν μεγάλη ἀθηναϊκή ἐπιτυχία *Η ζωὴ συνεχίζεται*» (βλ. *Ακρόπολις*, ὁ.π.): «Τὶς τελευταῖες ἡμέρες ἀνεβίβασε τὴν ἐπιθεώρησιν πὸν παίζεται και ἐδῶ *Η ζωὴ συνεχίζεται*» (βλ. <Ολιγόστιχα>, *Η Βραδυνή*, 24 Ιουλίου 1941, σ. 1).

⁸⁸ <Θεατρικὰ νέα>, *Αθηναϊκὰ Νέα*, 25 Ιουλίου 1941, σ. 2.

⁸⁹ <Θεατρικὰ νέα>, *Αθηναϊκὰ Νέα*, 31 Ιουλίου 1941, σ. 2. <Θεατρικὰ νέα>, *Η Βραδυνή*, 31 Ιουλίου 1941, σ. 1.

⁹⁰ <Θεατρικὰ νέα>, *Αθηναϊκὰ Νέα*, 27 Ιουνίου 1941, σ. 2.

⁹¹ Ὁ.π.

⁹² <Θεατρικὴ ζωὴ>, *Ο Πρωινὸς Τύπος*, 5 Ιουνίου 1941, σ. 2.

που με μεγάλη δυσκολία θα μπορούσαμε να ανασυνθέσουμε, έχουμε τις πληροφορίες πως συμμετείχαν οι άνδρες Καβαφάκης, Ιωαννίδης, Αναστασιάδης, Κωνσταντίνου⁹³ και Πλέσσας,⁹⁴ και οι γυναίκες Δόξα και Χριστοφορίδου,⁹⁵ ενώ πως αργότερα προστέθηκαν στο δυναμικό του θιάσου ο τενόρος Σάμιος και οι γυναίκες Δέλτα και Βάλις.⁹⁶ Ως συμπρόετες του θιάσου αναφέρονται οι Δράκου, Βος και Λάσκαρη,⁹⁷ ενώ αργότερα προστίθεται και η Γκιουζέπε.⁹⁸ Η πρακτική του θιάσου ήταν να δίνει παραστάσεις εναλλασσόμενου ρεπερτορίου με αλλαγή έργου «κάθ' ἐκάστην Παρασκευήν»,⁹⁹ όμως η επιθεώρηση σημείωσε «καταπληκτικήν ἐπιτυχίαν»,¹⁰⁰ με τις εισπράξεις να «ὑπερβαίνουν κάθε προηγούμενον». ¹⁰¹ Αυτός ίσως είναι ο λόγος που παίχτηκε για δύο συνεχόμενες εβδομάδες και που έδωσε άλλες δύο παραστάσεις στις 27 και 28 Αυγούστου.¹⁰² Αξίζει να αναφερθεί πως το ίδιο θιασαρχικό δίδυμο είχε ανεβάσει και την επιθεώρηση *Γαρδένια* των Αλέκου Σακελλάριου – Δημήτρη Ευαγγελίδη στη Θεσσαλονίκη το καλοκαίρι του 1938. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει πως ο μουσικός αυτός θιάσος ακριβώς πριν το *Η ζωὴ συνεχίζεται* είχε ανεβάσει τον *Βαφτιστικὸν* και το *Πικ-Νικ* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη,¹⁰³ ενώ μέσα στο ίδιο καλοκαίρι ανεβάζει *Τὰ μοντέρνα κορίτσια*¹⁰⁴ και τη *Χαλιμᾶ* του ίδιου συνθέτη. Φαίνεται δηλαδή πως οι επαφές του θιάσου τόσο με τον Αλέκο Σακελλάριο όσο και με τον συνθέτη, που υπογράφει τη μουσική και της εν προκειμένω επιθεώρησης, υπήρξαν στενές και ίσως σε αυτές να οφείλεται το ανέβασμα της συγκεκριμένης επιθεώρησης στη Θεσσαλονίκη. Επιπλέον, ένα τέτοιο ανέβασμα μας δείχνει πως οι οπερετικοί θίασοι πειραματιζόνταν και με άλλα είδη μουσικού θεάτρου, όπως αυτό της επιθεώρησης (ο θιάσος Οικονόμου έπαιξε επίσης τις αθηναϊκές επιθεωρήσεις *Άγκινάρα*¹⁰⁵ και *Κοῦκλα*¹⁰⁶).

⁹³ Ο.π.

⁹⁴ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 11 Ιουνίου 1941, σ. 2.

⁹⁵ <Θεατρική ζωή>, *Ο Πρωινός Τύπος*, 5 Ιουνίου 1941, σ. 2.

⁹⁶ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 24 Ιουνίου 1941, σ. 2.

⁹⁷ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 11 Ιουνίου 1941, σ. 2. Ωστόσο, η Τούλα Δράκου φαίνεται πως αποχώρησε από τον θιάσο και συγκρότησε δικό της (βλ. <Θεατρικά νέα>, *Η Βραδυνή*, 31 Ιουλίου 1941, σ. 1), ενώ η Αλεξάνδρα Δέλτα φαίνεται πως χρειάστηκε να αποχωρήσει πρώτα από το θιάσο της Ζωζώς Νταλιμάς για να συμμετέχει τελικά στον θιάσο Πάολας – Οικονόμου (βλ. <Θεατρική ζωή>, *Ο Πρωινός Τύπος*, 4 Ιουνίου 1941, σ. 2), επιλογή που δεν θα πρέπει να μετάνιωσε, αφού η ίδια και ο τενόρος Σάμιος σημείωσαν τη μεγαλύτερη επιτυχία από όλους τους ηθοποιούς (βλ. <Θεατρική ζωή>, *Ο Πρωινός Τύπος*, 1 Αυγούστου 1941, σ. 2).

⁹⁸ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 18 Ιουνίου 1941, σ. 2. Ωστόσο η τελική συμμετοχή της στο θιάσο είναι αμφίβολη, καθώς φαίνεται να εμφα-

νίζεται την ίδια περίοδο στην Όαση (βλ. *Ακρόπολις*, 18 Ιουλίου 1941, σ. 2).

⁹⁹ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 19 Αυγούστου 1941, σ. 2.

¹⁰⁰ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 29 Ιουλίου 1941, σ. 2.

¹⁰¹ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 31 Ιουλίου 1941, σ. 2.

¹⁰² «Ο θιάσος Οικονόμου [...] μετά την όπερέττα [...] *Γουλιέλμος ὁ ἀχθοφόρος* –ή ὁποία σημειώτεον ἦτο ἀτυχῆς καὶ δὲν συνεπλήρωσε παρὰ τὰς παραστάσεις πέντε μόνον ἡμερῶν– ἀνέβασε καὶ πάλιν διὰ δύο ἡμέρας τὴν ἐπιθεώρησιν *Η ζωὴ συνεχίζεται* καὶ ἀπὸ τῆς Παρασκευῆς παίξει τὴν *Χαλιμᾶ* [...]» (βλ. <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 1 Σεπτεμβρίου 1941, σ. 2).

¹⁰³ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 25 Ιουλίου 1941, σ. 2.

¹⁰⁴ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 6 Αυγούστου 1941, σ. 2.

¹⁰⁵ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 13 Αυγούστου 1941, σ. 2.

¹⁰⁶ <Θεατρικά νέα>, *Αθηναϊκά Νέα*, 1 Σεπτεμβρίου 1941, σ. 2.

Κλείνοντας θα αναφέρουμε πως, σύμφωνα με την εφημερίδα *Ο Πρωινός Τύπος*, από τις 20 Ιουλίου διακόπηκαν οι παραστάσεις στο θέατρο Λυρικό για να ετοιμαστούν ορισμένες νέες σκηνές, οι οποίες θα προσθέτονταν στην επιθεώρηση.¹⁰⁷ Οι παραστάσεις όμως φαίνεται να ξανάρχισαν στις 24 Ιουλίου.¹⁰⁸ Πράγματι, οι καταχωρήσεις στον Τύπο που διαφημίζουν την ύπαρξη νέων σκηνών αρχίζουν λίγες μέρες αργότερα, στις 26 Ιουλίου. Επιπλέον, ένα περιστατικό (καταγγελία από κάποιους του χώρου του θεάτρου) που είχε ως συνέπεια τη διακοπή της παράστασης και εκ νέου λογοκριμένες σκηνές περιγράφει και ο Αλέκος Σακελλάριος,¹⁰⁹ ενώ ο Κώστας Μουσούρης¹¹⁰ αναφέρει πως λόγω της παρούσας επιθεώρησης «είχε την τιμή [...] να κλείσουν οι Ιταλοί το θέατρό του και να κατεβάσουν το έργο [...] γιατί ο κόσμος χειροκροτούσε με συγκίνηση τα άφθονα υπονοούμενα που υπήρχαν». Μήπως τελικά αυτές οι τρεις τελευταίες πληροφορίες ταυτίζονται; Μήπως ο λόγος της διακοπής των παραστάσεων και της συγγραφής νέων σκηνών που αναγγέλλεται στον Τύπο οφείλεται αφενός σε κάποιους που ζήτησαν τη μεγάλη επιτυχία της παράστασης και αφετέρου στους Ιταλούς που από τις αντιδράσεις του κοινού καταλάβαιναν πως τα νούμερα δεν ήταν και τόσο αθώα; Πώς δικαιολογείται όμως το γεγονός της διακοπής των παραστάσεων για τέσσερις ημέρες και όχι μόνο για μία που αναφέρει ο Σακελλάριος; Πρόκειται για λάθος της συγκεκριμένης εφημερίδας ή για λάθος της μνήμης του συγγραφέα;

Επιπρόσθετα, από τη σύγκριση του χειρογράφου και του τρίγλωσσου προγράμματος της παράστασης, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, δεν παρατηρούνται κατ' ουσίαν νέες σκηνές, αλλά κυρίως μια αλλαγή στη σειρά των επιθεωρησιακών νούμερων με κάποιες μικρές εξαιρέσεις. Μήπως τελικά πρόκειται για κάποιο διαφημιστικό κόλπο του θιάσου; Ή μήπως ο όρος «νέες σκηνές» αναφέρεται στο θεατρικό νούμερο *Προσαρμογή!*, που δεν μας έχει διασωθεί παρά μόνο το τραγούδι του;¹¹¹ Τέλος, μήπως με τον όρο «νέες σκηνές» εννοούνται απλώς οι

¹⁰⁷ <Θεατρική ζωή>, *Ο Πρωινός Τύπος*, 22 Ιουλίου 1941, σ.2.

¹⁰⁸ <Θεατρική ζωή>, *Ο Πρωινός Τύπος*, 25 Ιουλίου 1941, σ.2.

¹⁰⁹ «Ένα βράδυ, [...] λίγο πριν αρχίσει η παράσταση, το θέατρο περικυκλώθηκε από τους Ιταλούς κι ένας [...] Ιταλός αξιωματικός, αφού έδωσε πρώτα εντολή να αδειάσει το θέατρο και να εξαργυρωθούν τα εισιτήρια, είπε στο Μουσούρη, στο Σακελλάριδη, στο Γιαννακόπουλο και σε μένα ότι, την άλλη μέρα το πρωί, έπρεπε να παρουσιαστούμε στο “Κομάντο Τάπα”, που στεγαζόταν στην οδό Αμερικής. [...] Δε θυμάμαι τώρα το όνομα του Ιταλού “Κολονέλλο” [...] Περίμενα [...] να κάνει τη μετάφραση ο διερμηνέας. Τον άκουσε με προσοχή ο “Κολονέλλο” κι όταν τελείωσε, μου χαμογέλασε: “[...] Συμπατριώτες σας, άνθρωποι της δουλειάς σας,

μας ρωτούνε πώς επιτρέπουμε να λέγονται στις επιθεωρήσεις σας αυτά που λέγονται, αφού εσείς είχατε γράψει και το *Μπράβο Κολονέλλο*. [...] Δε φαντάζομαι να περιμένετε να σας πω ονόματα!”. [...] Και τέλος, στο Μουσούρη έδωσε ένα αντίγραφο της επιθεώρησής μας, που είχε πάρει από την ιταλική λογοκρισία κι έσβυσε με κόκκινο μολύβι ορισμένες σκηνές και πολλές επιλήψιμες φράσεις. Από το ίδιο βράδυ κιόλας άρχισε να ξαναπαίζεται η επιθεώρηση με τις σχετικές περικοπές» (βλ. Σακελλάριος, *Λες και ήταν χθες...*, σ. 331-334).

¹¹⁰ Σύμφωνα με τον Μίλτο Λιδωρίκη, πρόκειται για απόσπασμα από κάποιο δημοσίευμα που βρέθηκε στα κατάλοιπα του Κώστα Μουσούρη, αλλά δεν αναφέρεται η εφημερίδα και η ημερομηνία (βλ. Λιδωρίκης, *Κώστας Μουσούρης*, σ. 44).

¹¹¹ Βλ. υποσ. 25.

«νέες –λογοκριμένες– σκηνές» και άρα το χειρόγραφο μας, που προηγείται χρονικά, δεν είναι τίποτε λιγότερο από το αρχικό κείμενο της επιθεώρησης και μάλιστα στην πλήρη του μορφή, μαζί με τις λογοκριμένες σκηνές και φράσεις;

Όλα αυτά τα ερωτήματα θα παραμείνουν προς το παρόν αναπάντητα, καθώς δεν διαθέτουμε περισσότερες πληροφορίες, και ίσως μπορέσουν να απαντηθούν με την εύρεση ενός δεύτερου χειρογράφου ή ενός διαφορετικού θεατρικού προγράμματος¹¹² προς αντιπαραβολή στο μέλλον.

¹¹² Το τρίγλωσσο πρόγραμμα σίγουρα τυπώθηκε μετά τις 11 Ιουλίου 1941 (βλ. υποσ. 23), επομένως προσεγγίζει την περίοδο που γίνεται αναφορά περί «νέων σκηνών». Το ελληνικό πρό-

γραμμα, παρόλο που συμφωνεί με το παραπάνω (τρίγλωσσο), δεν γνωρίζουμε αν τυπώθηκε τότε ή αν είχε ήδη τυπωθεί με την έναρξη των παραστάσεων.

Ἡ ζωὴ συνεχίζεται¹¹³

[ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ]

ΕΝΑΡΞΙΣ

Ἄς κάνουμε λίγο κέφι...

(Κ. Μουσοῦρης – Μ. Ἀρώνη – Λ. Λαζαρίδου – Μ. Νέξερ – Λ. Δοῦκα)

I

Κι' ἂν ἔτυχε ὁ πλανήτης μας στὸ αἷμα νὰ πνιγῇ
ἀρχὴ καὶ τέλος ἢ ζωὴ δὲν ἔχει.
Ὁ ἥλιος ὅπως πάντα θὰ φωτίζ' ὅλη τὴ γῆ
κι' ἡ θάλασσα ὅπως πάντα θὰ τὴν βρέχει.
Ὁ πόλεμος πού ζήσαμε ὁ τόσο τρομερὸς
στὰ δάκρυα μᾶς ἔχει συνηθίσει.
Ἐκλάψαμε, πονέσαμε, μὰ εἶναι πιά καιρὸς
στὰ χεῖλη τὸ χαμόγελο ν' ἀνθίση.

Refrain

Ἐμπρὸς λοιπὸν
ἐμπρὸς λοιπὸν
κι' ἐσεῖς μὲ μᾶς μαζὶ
τὰ βάσανα τοῦ πόλεμου ξεχᾶστε.
Ἐμπρὸς λοιπὸν
ἐμπρὸς λοιπὸν
τὸ κέφι ξαναζῆ
ἐμπρὸς μαζὶ μὲ μᾶς χαμογελᾶστε.

II

Ὁ πόλεμος τελείωσε σ' αὐτῆνε τὴ γωνιά
σ' αὐτὴ τὴν πιὸ μικρὴ γωνιά τοῦ Αἵμου.
Κι' ἐλπίζουμε ποτὲ νὰ μὴ γνωρίση ἄλλη γενιὰ

¹¹³ Σημείωμα μεταγραφῆς: Το κείμενο βρέθηκε στο ἀρχεῖο του Αλ. Σακελλάριου, δὲν ἀποτελεῖ ωστόσο αὐτόγραφο του συγγραφέα, ἀλλὰ προῖόν ἀνάθεσης σε καλλιγράφο καὶ επομένως δὲν θεωρήθηκε σκόπιμο νὰ διατηρηθεῖ ἀπόλυτα ἡ μορφή του με διπλωματικὴ μεταγραφὴ. Γραμμένο σε ἓνα μεταβατικὸ στάδιο ὅπου ἡ γλώσσα υφίσταται οὕτως ἢ ἄλλως μεγάλες διακυμάνσεις, βαρβαίνει μορφικὰ ἀπὸ τὴν πολυτυπία (διπλὲς γραφές, λιγότερο στα θέματα καὶ περισσότερο στις καταλήξεις, ἰδίως τῶν ρημάτων, διπλοὶ το-νισμοὶ κ.λπ.). Για τὴ διευκόλυνση τοῦ σημερινοῦ

αναγνώστη, αφενὸς διορθώθηκαν ὅσοι τύποι δὲν οφείλονται στὴν ἀνοχὴ τῆς μετάβασης ἀπὸ τὴν καθαρεύουσα στὴ δημοτικὴ, ἀλλὰ σε προφανὴ γραμματικὰ λάθη, αφετέρου ἐξομοιώθηκαν οἱ τύποι που ἀπαντοῦν με πολλὲς μορφές σε ὅλη τὴν ἐκταση τοῦ κειμένου. Διατηρήθηκε τὸ πολυτονικὸ (ἐπίσης κατόπιν ἐξομοίωσης τῶν ἐναλλασσόμενων τύπων), καθὼς καὶ ὀρισμένες ἱστορικὲς ὀρθογραφίες που κριθῆκε ὅτι συμβάλ-λουν στὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ κειμένου χωρὶς νὰ προσβάλλουν τὴν αἰσθητικὴ ἢ νὰ ἐμποδίζουν τὴν ἀνάγνωσις.

τὸ δρᾶμα καὶ τὴ φρίκη τοῦ πολέμου.
Ξανάρχισε λοιπὸν καὶ ἡ ζωὴ τῶν Ἀθηνῶν
δὲν ἦταν δυνατὸν ἄλλοιῶς νὰ γίνη.
Πατὶ ὅπως λέει ἓνας παλιὸς παμπάλαιος κανὸν
μετὰ τὴν τρικυμία ἢ γαλήνη.

Refrain

Ἐμπρὸς λοιπὸν κ.λπ.

Πρωϊνὲς ἀσκολίες...

(Θ. Ἀρώνης – Γ. Κουκούλης – Π. Χριστοφορίδης – Ἴ. Δοῦκας – Ἐρ. Κονταρίνης –
Μ. Δημητρίου – Ξ. Δαμάσκου – Λ. Λῦς – Λ. Κοντονη)

(Μιά συνοικιακὴ αὐλὴ. Στὸ βάθος πόρτα ποὺ βγαίνει στὸ δρόμο. Δεξιὰ καὶ ἀρι-
στερὰ πόρτες καὶ ἀνοίγματα. Ὅταν ἀνοίγῃ τὸ ριντώ,¹¹⁴ εἶναι ξημέρωμα. Ἀκούγε-
ται ἓνας κόκκορας. Τὰ φῶτα δυναμώνουν. Σὲ λίγο ἀπὸ δεξιὰ ἐμφανίζεται μιὰ
γυναῖκα, ἡ Ἀγγελικὴ, ποὺ κρατᾷ ἓνα δίχτυ. Πᾶει ἀριστερὰ καὶ φωνάζει.)

ΑΓΓΕΛΙΚΗ: (Φωνάζει.) Τασία... Τασία...

ΤΑΣΙΑ: (Ἀπὸ μέσα.) Τί εἶναι καλέ;

ΑΓΓΕΛΙΚΗ: Ἔλα. Κάνε γρήγορα νὰ πιάσουμε σειρὰ, γιατί εἶναι ἀργά.

ΤΑΣΙΑ: (Ἐμφανιζόμενη.) Πᾶμε. (Προχωροῦνε πρὸς τὴν ἔξοδο. Ἀπὸ κάποιον πα-
ράθυρο ἐμφανίζεται ὁ Θεοκλῆς.)

ΘΕΟΚΛΗΣ: Κυρὰ-Ἀγγελικὴ, ἔξω βγαίνεις;

ΑΓΓΕΛΙΚΗ: Ναι, κύρ-Θεοκλῆ. Θέλεις τίποτα;

ΘΕΟΚΛΗΣ: Ἄν θέλῃς, καὶ μὲν, εἰδοποίησε τὸν καφετζῆ.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ: Καλά, κύρ-Θεοκλῆ. Εὐχαρίστως.

ΘΕΟΚΛΗΣ: Ἄ, μὲ σκλάβώνεις. Σ' εὐχαριστῶ πολὺ. (Οἱ γυναῖκες φεύγουν. Ὁ
κύρ-Θεοκλῆς μπαίνει μέσα. Σὲ λίγο ἀπὸ δεξιὰ ἐμφανίζεται μιὰ ἄλλη γυναῖκα,
ἡ Ἀνθή, ποὺ ἀερίζει μιὰ κουβέρτα. Σιμὰ ἀπὸ τὰ σκαλάκια ἐμφανίζεται ἓνας
ἡλικιωμένος κύριος. Καθηγητής.)

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Καλημέρα, κυρία Ἀνθή.

ΑΝΘΗ: Καλημέρα, κύριε καθηγητά. Ποῦ πᾶτε; Πὰ ψώνια;

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Ἀκριβῶς. Νὰ δοῦμε τί θὰ γίνη σήμερα... Ἔσεῖς πῶς τὰ πᾶτε; Βρί-
σκετε τίποτα;

ΑΝΘΗ: Τίποτα, κύριε καθηγητά μου. Ἀπὸ οὐρὰ σὲ οὐρὰ περνᾷ ὅλη τὴν ἡμέρα
μου καὶ τίποτα δὲν κάνω! Ἀφοῦ τ' ἀποφασίσαμε πιὰ νὰ φύγῃ ὁ Στέλλιος γιὰ
καμμιὰ ἐπαρχία,¹¹⁵ ν' ἀγοράσῃ ὄ,τι βρῆ, νὰ δοῦμε τί θὰ γίνουμε.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Μπᾶ; Καὶ πότε λέει νὰ φύγῃ;

¹¹⁴ Παλιότερη ονομασία τῆς «αυλαίας».

¹¹⁵ Οἱ ποσότητες τροφίμων ποὺ επιτρεπόταν νὰ
μεταφέρει κανεὶς ἀπὸ τὶς ἐπαρχίες ἦταν συγκε-

κριμένες (βλ. «Ἐλευθέρη μεταφορὰ ὀριζόμενων
ποσοτήτων τροφίμων ἐξ ἐπαρχιῶν διὰ τὰς οἰκο-
γενείας», *Ἀθηναϊκά Νέα*, 26 Μαΐου 1941, σ. 2).

ΑΝΘΗ: Αὔριο-μεθαύριο...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Θὰ εἶχε ἄρα γε τὴν καλοσύνη νάπαιρνε καὶ γιὰ μένα τίποτα, ἂν τύχη δηλαδή καὶ τὰ βροῖ μπόλικα;

ΑΝΘΗ: Γιατί ὄχι, κύριε καθηγητά;

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Θὰ σᾶς εἶμαι εὐγνώμων.

ΑΝΘΗ: Ἀστειεύεσθε, κύριε καθηγητά μου...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Δὲν πιστεύω ὁ κύριος Στέλλιος νὰ ἔχη ἀντίρρησην;

ΑΝΘΗ: Πὰ σᾶς, κύριε καθηγητά μου; Ἀδύνατον! Ἄφου πάντα τὸ λέει: «Ὁ καλλίτερός μας γείτονας εἶναι ὁ κύριος καθηγητάς!». Καθίστε, μάλιστα, μὰ στιγμή νὰ τὸν φωνάξω νὰ τὰ πῆτε. Ἐτοίμος θὰ εἶναι.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Ἄ, αὐτὸ θὰ ἦτανε τὸ προτιμώτερον. (*Ἡ Ἀνθὴ πάει μέσα. Ὁ καθηγητὴς κάθεται. Ἐμφανίζεται ὁ καφετζῆς.*)

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: (*Φωνάζει.*) Κύρ-Θεοκλῆ...

ΘΕΟΚΛΗΣ: (*Ἐμφανίζεται στὸ παράθυρο.*) Ποιός;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ἐγώ... Μὲ ζήτησες;

ΘΕΟΚΛΗΣ: Ναί.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Τί θέλεις;

ΘΕΟΚΛΗΣ: Ἐ, τί ρωτᾶς, καυμένε; Καφέ!

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Δὲν ἔχουμε καφέ.

ΘΕΟΚΛΗΣ: Φέρε μου τσαΐ τότε.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Οὔτε τσαΐ ἔχουμε.

ΘΕΟΚΛΗΣ: Οὔτε τσαΐ ἔχετε; Τί νὰ γίνῃ... Φέρε μου ἓνα γλυκάκι.

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Γλυκάκι; Ποῦ νὰ βρεθῆ τέτοιο πράμμα;

ΘΕΟΚΛΗΣ: Ἄμ, τί ἔχετε τότε, δὲ μοῦ λές;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Οὔζο καὶ κονιάκ.

ΘΕΟΚΛΗΣ: Αὐτὸ μούλειπε ν' ἀρχινῶ τὰ οὔζα πρωτὶ-πρωτὶ, κι' ἀντὶ νὰ πάω στὴ δουλειά μου, νὰ κάτσω ἐδῶ καὶ νὰ τὸ ρίξω στοὺς ἀμανέδες. (*Ὁ Καφετζῆς πάει νὰ φύγῃ.*) Βρὲ Ἀργύρη, μοῦ κάνεις τὴ χάρι καὶ θὰ βγῆ καὶ ὁ κόπος σου...

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Τί θέλεις;

ΘΕΟΚΛΗΣ: Πετιέσαι ἐδῶ, ὡς τὸ γαλατάδικο, νὰ μοῦ πάρῃς ἓνα ποτηράκι γάλα;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Πῶς! Εὐχαρίστως. (*Φεύγει.*)

ΘΕΟΚΛΗΣ: Ἄ, μπράβο σου. Σβέλτα ὅμως. (*Βλέπει τὸν Καθηγητή.*) Καλημέρα, κύριε καθηγητά. Μὲ συγχωρεῖς. Δὲν σὲ εἶδα.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Καλημέρα κύρ-Θεοκλῆ. Τί γίνεσαι; Πῶς τὰ περνᾶς ἀπὸ φαί;

ΘΕΟΚΛΗΣ: Πῶς νὰ τὰ περνᾶω; Ἄγοράζω καὶ τρώω ὅ,τι βρίσκω. Χτὲς τὸ βράδυ, παραδείγματος χάριν, ἔφαγα μιὰ ρέγγα, δυὸ λουκούμα καὶ πασσατέμπο!

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Πασσατέμπο! Μπράβο! Τί πασσατέμπος ἦτανε αὐτός;

ΘΕΟΚΛΗΣ: Κονσέρβα!

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Πῆρες ὀλόκληρο κουτί;

ΘΕΟΚΛΗΣ: Ὅχι. Λιγάκι χῦμα ἐπῆρα.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Πόσο τὸν ἐπῆρες;

ΘΕΟΚΛΗΣ: Τρεις δραχμές τὸν ἕνα!¹¹⁶
 ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Ἄν σοῦ τύχη καμμιὰ εὐκαιρία, πᾶρε μου κι' ἐμένα τρεῖς-τέσσερις.
 ΘΕΟΚΛΗΣ: Εὐχαρίστως, κύριε καθηγητά. Εὐχαρίστως...
 (Ἐμφανίζεται ὁ Καφετζῆς.)
 ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Κύρ-Θεοκλή!
 ΘΕΟΚΛΗΣ: Καλῶς τόνε. Πῆγες;
 ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Πῆγα.
 ΘΕΟΚΛΗΣ: Πῆρες;
 ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ὅχι. Δὲν ἔχει γάλα.
 ΘΕΟΚΛΗΣ: Ἔ, δὲν ἔπαιρνες ἕνα ρυζόγαλο;
 ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Οὔτε ρυζόγαλο ἔχει.
 ΘΕΟΚΛΗΣ: Οὔτε ρυζόγαλο;
 ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Οὔτε κρέμα, οὔτε γιαοῦρτι...
 ΘΕΟΚΛΗΣ: Ἄμ, τί ἔχει τέλος πάντων;
 ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Οὔζο καὶ κονιάκ!
 ΘΕΟΚΛΗΣ: ὦ, μὰ τί εἶν' αὐτὸ τὸ προῖμα, βρὲ ἀδερφέ! Γι' ἄκουσε, βρὲ Ἀργύρη...
 ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Τί θέλεις;
 ΘΕΟΚΛΗΣ: Πετάξου, καὶ μένε, καὶ πᾶρε μου κάνα κουλουράκι, νὰ βάλω κάτι στὸ στόμα μου πρὶν φύγω. Καὶ τᾶπαμε... Ὁ κόπος σου θὰ βγῆ.
 ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Καλά, κύρ-Θεοκλή. Πάω. (Φεύγει. Μπαίνει μέσα ὁ Θεοκλῆς.)
 (Ἐμφανίζεται ὁ Στέλλιος.)
 ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Καλημέρα, κύριε καθηγητά!
 ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Καλημέρα, κύριε Στέλλιο. Πῶς εἴσθε; Μὲ συγχωρεῖτε ποὺ σᾶς ἀνησυχῶ, ἀλλὰ ἡ κυρία σας μοῦ εἶπε...
 ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Ναί, κύριε καθηγητά μου... Ξέρω... Νὰ μείνης ἡσυχος. Ἄπὸ ὅ,τι πάρω γιὰ μένα, θὰ φέρω καὶ γιὰ σᾶς.
 ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Ἄ, σᾶς εὐχαριστῶ πολὺ! Νὰ σᾶς δώσω καὶ λεπτά.
 ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Δὲν πειράζει, κύριε καθηγητά. Ὅταν γυρίσω, τὰ βρῖσκουμε. Ξέρετε, κύριε καθηγητά μου... θὰ ἤθελα νὰ σᾶς ζητήσω κι' ἐγὼ μιὰ χάρι...
 ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Ὅριστε, κύριε Στέλλιο...
 ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Τὸ γυιό μου, τὸν Δημήτρη, τὸν ξέρετε;
 ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Ἔ, διάβOLE! Ἔξυπνο παιδάκι...
 ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Πολὺ ἔξυπνο, κύριε καθηγητά μου. Ὅχι, δηλαδή, γιὰ νὰ τὸ παινευτῶ, ἐπειδὴ εἶμαι πατέρας του, ἀλλὰ εἶναι τετραπέρατο παιδί! Ἄτσιδὰ πὺ λέν! Σπίρτο!
 (Ἐμφανίζεται μιὰ κοπέλλα, ἡ Ἄννα.)
 ANNA: Σπίρτο; Βρήκατε σπίρτο; Ποῦ βρήκατε σπίρτο;¹¹⁷

¹¹⁶ Ἡ μεγάλη ακρίβεια στις τιμές των τροφίμων δεν είναι υπερβολική. Με μια δραχμή δεν αγόραζε πια κανείς περισσότερα από δέκα στρα-

γάλια (βλ. <Ολιγόστιχα>, *Η Βραδυνή*, 3 Ιουλίου 1941, χ.σ.).

¹¹⁷ Τα τρία προϊόντα που αναφέρονται σε αυτό

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Όχι, κοπέλλα μου... Κάτι άλλο λέγαμε...

ANNA: Μά εγώ άκουσα πού λέγατε σπίρτο.

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Λέγαμε σπίρτο, αλλά πάνω σέ άλλη υπόθεση.

ANNA: Καλά... Κρατήστε τó μυστικό νά δοϋμε τί θά καταλάβετε. Έτσι είσαστε όλοι σας... Νά κάνετε τή δουλίτσα σας έσεις κι' οί άλλοι άς κόψουν τó λαϊμό τους. (*Φεύγει άξιοπρεπώς.*)

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Άει στό καλό σου, κοπέλλα μου. Λοιπόν, κύριε καθηγητά μου, τó έξυπνο παιδί είναι πάντοτε κι' επικίνδυνο! Πρέπει νά τó προσέχη κανείς, γιατί μπορεί νά μπλέξη με κακές συντροφίες και νά πάρη κακό δρόμο. Φέτο, λοιπόν, μ' αυτές τίς διακοπές πού κάνανε τά σχολεία,¹¹⁸ μου φαίνεται πώς χάλασε λιγάκι... Άστα, κύριε καθηγητά μου, κάθουμαι σ' άναμμένα κάρβουνα! (*Εμφανίζεται ό Βαγγέλης.*)

ΒΑΓΓΕΛΗΣ: Κάρβουνα; Βρήκατε κάρβουνα; Ποϋ βρήκατε κάρβουνα;

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Όχι, Χριστιανέ μου, κάτι άλλο λέγαμε...

ΒΑΓΓΕΛΗΣ: Τί άλλο; Έγώ τó άκουσα καλά πού λέγατε για κάρβουνα!

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Οϋ... μυστήριος είσαι! Όταν σου λέω εγώ πώς κάτι άλλο λέγαμε...

ΒΑΓΓΕΛΗΣ: Μωρέ, δέ σάς ξερω; Τώρα θά σάς μάθω; Είσαστε σεις για νά κάνετε καλό σέ άνθρωπο; (*Φεύγει άξιοπρεπώς.*)

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Άσε μας, ρέ Βαγγέλη, πρωϊ-πρωϊ... Λοιπόν, κύριε καθηγητά μου, λέω νά τότε στρώσω στό διάβασμα. Άν θέλετε λοιπόν, νά τόν βοηθάτε κι' έσεις λιγάκι...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Πώς! Ευχαρίστως!

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Πατι ό σκοπός είναι νά γίνη άνθρωπος. Νά γίνη άνθρωπος όφέλιμος στήν κοινωνία. Νά διακριθῆ... Νά δοξαστῆ... Κι' όχι νά μείνη κρέας!

(*Εμφανίζεται ό Μιχάλης.*)

ΜΙΧΑΛΗΣ: Κρέας; Βρήκατε κρέας; Ποϋ βρήκατε κρέας;

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Οϋ... Άσε μας, καϋμένε, και σύ! Κάτι άλλο κουβεντιάζαμε.

ΜΙΧΑΛΗΣ: Πατί, βρέ άδερφέ; Νά τó πληρώσω!

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Ποιό νά πληρώσεις;

ΜΙΧΑΛΗΣ: Τό κρέας!

το τμήμα του νούμερου (σπίρτα, κάρβουνα και κρέας) απασχολούν σχεδόν σε καθημερινή βάση τον ημερήσιο Τύπο της εποχής που μας παρέχει πληροφορίες είτε για διανομή των συγκεκριμένων ειδών, είτε για καταδίκες ασχροκερδών που υπερχοστολογούσαν ή νόθευαν τα είδη αυτά. Με εξαίρεση τα σπίρτα, στα οποία δημιουργήθηκε μια πρόσκαιρη έλλειψη, τα κάρβουνα και το κρέας διανεμόνταν με δελτίο σε όλη τη διάρκεια της Κατοχής.

¹¹⁸ Τα σχολεία όλων των βαθμίδων Αθηνών και Πειραιώς παρέμειναν κλειστά από την κήρυξη του πολέμου. Τα σχολεία του Πειραιά άνοιξαν πρώτα, στις 2 Μαΐου 1941 (βλ. <Αθηναϊκή ζωή>, *Η Βραδυνή*, 2 Μαΐου 1941, σ. 1· <Από σήμερα

άνοιγουν τά σχολεία τού Πειραιώς>, *Ο Πρωϊνός Τύπος*, 2 Μαΐου 1941, σ. 2). Τα σχολεία των Αθηνών άνοιξαν στις 10 Ιουνίου (<Οί Έλληνες τής αύριον και πάλιν εις τά θρανία. Ήρχισαν τά μαθήματα τών σχολείων. Ό πόλεμος και ή ψυχολογία τού παιδιού>, *Αθηναϊκά Νέα*, 10 Ιουνίου 1941, σ. 1· <Ολιγόστιχα>, *Η Βραδυνή*, 10 Ιουνίου 1941, σ. 1· <Η έναρξις τών σχολικών μαθημάτων>, *Η Καθημερινή*, 25 Μαΐου 1941, σ. 2· <Η λειτουργία τών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων έφέτος>, *Η Πρωϊά*, 27 Μαΐου 1941, σ. 1· <Τήν 10ην Ιουνίου άρχίζουν τά σχολεία. Τό νέον σχολικόν έτος θά διδαχθούν μαθήματα δυό τάξεων ταυτοχρόνως>, *Ο Πρωϊνός Τύπος*, 23 Μαΐου 1941, σ. 1).

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Κάτι άλλο λέγαμε, κύριε Μιχάλη. Βρέ, πώς μπλέξαμε, κύριε καθηγητά;

ΜΙΧΑΛΗΣ: Καλά... καλά... Κρατήστε το να τὸ φάτε μονάχοι σας... Στὸ λαϊμὸ νὰ σᾶς καθήση κακόχρονο ἄχετε... (Φεύγει.)

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Δὲν τὴν ἀφήνουμε, κύριε καθηγητά, τὴν κουβέντα, καὶ νὰ τὰ ποῦμε τὸ βραδάκι καλλίτερα;

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Ναι, προτιμώτερο εἶν' αὐτό. Γιὰ νὰ πάω κι' ἐγὼ νὰ βρῶ τίποτα, πρὶν μὲ πάρη ἢ ὦρα.

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Ναί, κύριε καθηγητά μου, νά πάτε.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Κι' ὅπως εἴπαμε, ἔ; Δὲ θὰ μὲ ξεχάσετε;

ΣΤΕΛΛΙΟΣ: Νὰ μείνετε ἡσυχος.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Εὐχαριστῶ... Εὐχαριστῶ... (Φεύγει. Ὁ Στέλλιος ἐπιστρέφει σὴν κάμαρά του. Ἐμφανίζεται ὁ Καφετζῆς.)

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Κὺρ-Θεοκλή!

ΘΕΟΚΛΗΣ: (Ἐμφανίζεται στὸ παράθυρο.) Καλῶς τότε. Βοῆρες;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Ὅχι.

ΘΕΟΚΛΗΣ: ὦ, καὶ μένε... Στὴν πλατεία ἔχει πάντα κουλουρτζῆ!

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Κουλουρτζῆ βοῆκα. Κουλούρια δὲν ἔχει!

ΘΕΟΚΛΗΣ: Καὶ τί εἶχε;

ΚΑΦΕΤΖΗΣ: Οὔζο καὶ κονιάκ!

Ὁ ἄνθρωπος τῆς ἡμέρας!...

(Κ. Μαυρέας – Λ. Λαζαρίδου – Μ. Νέζερ – Ξ. Δαμάσκου – Λ. Δοῦκα – Λ. Κοτονῆ – Λ. Λῦς – Γ. Κουκούλης – Στ. Μόρης – Ἴ. Δοῦκας – Μ. Δημητρίου)

(Βγαίνει ὁ μπακαλόγατος, σοβαρός, ἄσπαστος, κυριακάτικος. Προχωρεῖ κι' ἐμφανίζεται ἕνας κύριος πολὺ σεβάσμιος – καπελαδούρα βαθυτάτη.)

ΚΥΡΙΟΣ: Καλημέρα σας.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Καλημέρα, παιδί μου.

ΚΥΡΙΟΣ: Πῶς εἴσθε, κύριε Λάμπη, καλά; Τί κάμνετε; Τί θὰ γίνῃ σήμερα; Δὲν θὰ μὲ ξεχάσετε ἐλπίζω...

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Νὰ ἴδω... Νὰ ἴδω... Πιθαμόν.

ΚΥΡΙΟΣ: Θὰ μὲ ὑποχρεώσετε.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Θὰ σᾶς ἔχω ὑπ' ὄψιν¹¹⁹ μου.
(Βαθεῖα ὑπόκλισις καὶ δευτέρα βαθεῖα ὑπόκλισις ἀπὸ μιὰ κυρία ποὺ περνάει.)

ΚΥΡΙΑ: Καλημέρα σας.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Καλημέρα. (Βγάζει ἕνα τσιγάρο. Δυνὸ ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, δυνὸ ἀπ' τὴν ἄλλη καὶ ὁ Κύριος σκοτώνονται νὰ τοῦ δώσουν ν' ἀνάψῃ.) Σᾶς μερσί... Σᾶς εὐχαριστῶ διὰ τὴν πυράν σας...

¹¹⁹ Οἱ υπόλοιποι χαρακτήρες χρησιμοποιοῦν τὴ δοτικὴ. Ἴσως ἡ αιτιατικὴ χρησιμοποιεῖται ἐπίτηδες γιὰ νὰ συμπληρώσει ἀδόκιμους γραμματι-

κά ἢ υφολογικά τύπους ὅπως τὸ «πιθαμόν», ἢ «πυρά» κ.τ.λ.

A: Λοιπόν, κύριε Λάμπη;

B: Τί θα γίνει σήμερα;

Γ: Νά μᾶς ἔχετε ὑπ' ὄψει, κύριε Λάμπη.

Δ: Βασιζόμαστε σὲ σᾶς, κύριε Λάμπη.

ΚΥΡΙΟΣ: Κύριε Λάμπη, θὰ σᾶς ὑπενθυμίσω πὸ ὕστερα, ἂν μοῦ ἐπιτρέψετε, τὴν ὑπόσχεσίν σας...

A: Μὴ μᾶς ξεχάσετε, κύριε Λάμπη.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Θὰ ἴδω, θὰ ἴδω... Πολὺ πιθαμὸν νὰ μὴν σᾶς ἀφήσω κι' ἔτσι. Πάντως, θὰ σκεπτῶ. Κύριοι, μπορεῖτε νὰ πηγαίνετε.
(Χαιρετοῦρες καὶ ὑποκλίσεις.)

B: Θέλετε νὰ πᾶμε ἀμέσως τώρα;

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Πολὺ θὰ ἐπεθύμουν νὰ σᾶς εὔρω ἐκεῖ. (Φεύγουν τρεχάλα ὄλοι καὶ φεύγει κι' ὁ ἴδιος ἐπισήμως καὶ σφυρίζων.)

Ριντώ.

(*Ανοίγει. Μπακάλικο. Ἐχουν σχηματίσει οὐρές. Βγαίνει ὁ Μπακάλης.*)

ΟΛΟΙ: Καλημέρα σας.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Καλά... καλά... Αὐτὰ τᾶπαμε! Πιά νὰ σᾶς ἴδω. Πῶς εἴσθε; Ἄ, πᾶ, πᾶ, πᾶ! Σήμερα δὲν μ' ἀρέσετε καθόλου! Πατὶ πήγατε ἀπὸ κεῖ οἱ ἄντρες κι' ἀπὸ δῶ οἱ γυναῖκες!¹²⁰

ΟΛΟΙ: Ἔτσι ἤμαστε κι' ἐχτές.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Ἕνας λόγος παραπάνω γιὰ νὰ μὴν εἴσθε σήμερα. Μιά ἔτσι, μιὰ ἄλλοιῶς. Εἶπαμε... Ἡ ζωὴ θέλει ποικιλία! Ἀλλάξτε!

ΚΥΡΙΟΣ: Πῶς ν' ἀλλάξουμε δηλαδή;

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Οἱ ἄντρες θὰ πᾶν ἐκεῖ ποὺ εἶναι οἱ γυναῖκες καὶ οἱ γυναῖκες ἐκεῖ ποὺ εἶναι οἱ ἄντρες... Ἐμπρός... Ἄρς...

A: ὦ, ρὲ μπελᾶς ποὺ μᾶς βρῆκε!

ΚΥΡΙΑ: Ἀντίχριστε. (*Αλλάζουν.*)

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Νά σᾶς ἴδω... Ὅχι... Ὅχι... Μὲ συγχωρεῖτε... λάθος ἔκανα. Καλὰ ἤσατε πρὶν. Ξαναλλάχτε!

B: Κάνε κι' ἄλλοιῶς, ἂν μπορῆς.

ΚΥΡΙΑ: Μπᾶ, ποὺ νὰ μὴν ξημερώσης! Κακόχρονο νᾶχης καὶ μαύρονη!

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Περίεργο πρᾶμμα! Οὔτε ἔτσι μ' ἀρέσετε. Πηγαίνετε κι' ἐλάτε αὐριο!

¹²⁰ Η αρχική εντύπωση πως η αναφορά σε δύο «ουρές» είναι ένα υπερβολικό εύρημα χάριν κωμικότητας διαψεύδεται από τον Τύπο της εποχής. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος κάνει αναφορά σε δύο ξεχωριστές σειρές μπροστά σε ένα περίπτερο, που τη μία ἐξ αυτῶν τη σχημάτισαν μόνο κορίτσια κατ' εντολήν του περιπτερά (βλ. Φαίδων [Γρηγόριος Ξενόπουλος], <Αθηναϊκαὶ ἐπιστολαί>, «Ἡ οὐρά», *Ἡ διάπλασις τῶν παιδων*, 2 Αυγούστου 1941, [Ιανουάριος-Δεκέμβριος

1941] σ. 275), ἀλλὰ μια πιο ενδιαφέρουσα περιγραφή μᾶς παραδίδει ο συντάκτης της στήλης των Ὀλιγόστιχων: «Οὐδέποτε εἶχεν ἀναπτυχθεῖ μεταξὺ τῶν γυναικῶν καὶ τῶν ἀνδρῶν τῆς πρωτεύουσῆς ἢ σημερινῆς ἔχθρα των. Καὶ αἰτία ὁ χωρισμὸς σὲ “δύο οὐρές”, ποὺ ἡμέρα μὲ τὴν ἡμέρα καὶ λόγος σὲ λόγο μεταβάλλονται σὲ στρατόπεδα βάλλοντα ἀδιακόπως, πρὸς τὸ παρὸν, μόνον... ἡμικανστικά πειράγματα» (βλ. <Ὀλιγόστιχα>, *Ἡ Βραδινή*, 23 Ιουνίου 1941, σ. 1).

ΟΛΟΙ: Μή, πρὸς Θεοῦ, κύριε Λάμπη! Πῶς μᾶς θέλετε; Μή μᾶς τὸ κάνετε αὐτό...

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Καλά... καλά... Καθήστε. (Πάει μέσα καὶ βγαίνει μὲ μιὰ καρέκλα καὶ μὲ μιὰν ἐφημερίδα. Παῦσις.)

A: Κύριε Λάμπη...

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Σιωπή, διαβάζω.

A: Μὲ συγχωρεῖτε, ἀλλὰ ἤθελα νὰ σᾶς ρωτήσω...

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Σιωπή! Πήγαινε τελευταῖος, γιὰ νὰ μάθης ἄλλη φορὰ νὰ φλυαρῆς ἀσκόπως κατὰ τὰς ὥρας ποὺ κατατοπιζομαι ἐπὶ τῶν διπλωματικῶν καὶ στρατιωτικῶν ζητημάτων τῆς ὑδρογείου!" Ἐλα ἐδῶ ἐσύ...

Γ: Ὅριστε...

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Πήγαινε ἐδῶ ἀπέναντι στὸ κιόσκι καὶ πάρε μου ἓνα κουτὶ τσιγάρα.

Γ: Μάλιστα.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Ἔχεις λεπτὰ;

Γ: Πῶς! Ἔχω.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Ἔ, πάρε μου δύο τότε. (Φεύγει.)

ΚΥΡΙΑ: Δὲν ἀρχίζετε, κύριε Λάμπη;

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Θ' ἀρχίσω... θ' ἀρχίσω... Κάτι ἐδῶ νὰ τελειώσω καὶ ἀρχίζω. Μ...μ...μ... Μάλιστα...

Γ: (Μπαίνει.) Τὰ τσιγάρα σας.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Πάντοτε πρόστυχος! Μιὰ ποὺ πῆγες, δὲν εἶπες νὰ μοῦ πάρης καὶ καμμιὰ τσιγάρα; Τὸ σημειῶνω αὐτό! Ἄ βουρ πλάς,¹²¹ περικαλῶ.

ΜΙΑ: Κύριε Λάμπη, τί θὰ γίνῃ ἐπιτέλους;

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Σιγὰ-σιγὰ. Κάτι θὰ γίνῃ. Περίεργο πρᾶμμα... Δὲν μ' ἀρέσετε ἔτσι καθόλου! Πιά μπῆτε, σᾶς παρακαλῶ, ἓνας ἄντρας μιὰ γυναῖκα - ἓνας ἄντρας μιὰ γυναῖκα.

ΟΛΟΙ: Ἄααα!

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Καλά... καλά... Μὲ τίς κακὲς σας ξυπνήσατε σήμερα.

ΑΛΛΗ: Μὴν τὸν ἀγριεύετε, καλέ! (Στὸν μπακάλη.) Ἔννοια σας, κύριε Λάμπη, κάντε τὴ δουλειὰ σας, ὅπως καταλαβαίνετε.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Μπράβο, κορίτσι μου, πέρασε πρώτη.

ΚΥΡΙΑ: Ἄααα! Γιατί, κύριε Λάμπη; Νοικοκυρὲς γυναῖκες εἴμαστε καὶ μεῖς... Ἀπὸ τίς πέντε τὸ πρῶτ' ξυπνήσαμε γιὰ νὰ πάρουμε αὐτὴ τὴ δολιοσειρά!

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Σιωπή! Σιωπή! Δὲν θὰ μοῦ ὑποδείξετε σεῖς τὴν ἐργασία μου.

A: Θὰ τοῦ χῶσω καμμιὰ.

B: Σσςς... Πρὸς Θεοῦ... Οὔτε τὴν ἄλλη ἐβδομάδα δὲν θὰ ξεμπερδέψουμε...

ΜΙΑ: Τί θὰ μᾶς δώσετε σήμερα, κύριε Λάμπη;

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Ἔλεγα νὰ σᾶς δώσω κασέρι.

ΟΛΟΙ: Ἄααα! Μπράβο!

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Ἀλλὰ κατόπιν τὸ μετενόησα καὶ εἶπα νὰ σᾶς δώσω ποτάσσα!

ΟΛΟΙ: Ἄααα!

ΚΥΡΙΑ: Ποτάσσα; Καὶ τί θὰ φᾶμε, καλέ;

¹²¹ Γαλλ. à votre place, «στη θέση σας».

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Έ, πώς! Σήμερα θά σᾶς δώσω ποτάσσα. Αὔριο θά σᾶς δώσω λουμίνια,¹²² μεθαύριο θά σᾶς δώσω καμμιά σκούπα! Έ, ὄλο καί κάτι θά τρῶτε...

A: Μᾶς κοροϊδεύεις; Τί εἶναι αὐτά; (Όλοι. Καζοῦρα.)

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Άααα! Έτσι τῶχουμε; Κι' ἀπειθαρχία κι' ἀχαριστία... Άγνωμοσύνη! Καλά. Τό κλείνω κι' ἐγὼ καί δέν σᾶς δίνω οὔτε ποτάσσα, οὔτε λουμίνια, οὔτε σκούπα. Άντε, νά δῶ τί θά φᾶτε!

(Φεύγουν φωνάζοντας: «Πᾶμε νά βροῦμε ἕνα πόλισμαν. Ένα πόλισμαν νά τὸν χῶση μέσα». Όχλοβοή.)

(Ό Μπακάλης μπαίνει μέσα στὸ μαγαζὶ καί κλείνει. Βγαίνουν δυὸ δεσποινίδες.)

A: Κύριε Λάμπη.

B: Κύριε Λάμπη.

A: Κύριε Λαμπᾶκο.

B: Κύριε Λάμπη μας.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Ποιὸς εἶναι; (Βγαίνει.)

A: Καλημέρα σας.

B: Καλημέρα σας.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: (Αγριεμένος.) Καλημέρα. Άλλὰ ποτάσσα δίνω! Σᾶς ἀρέσει, τὴν παίρνετε. Δέν σᾶς ἀρέσει, μὴ σώσετε καί μὴ φτάσετε!

A: Καλέ ἢ ποτάσσα νά μὴν μᾶς ἀρέσει; Θεὸς φυλάξοι...

B: Καί τί ποτάσσα! Άπ' τὸ χέρι τοῦ Λαμπάκη μας!

A: Λοιπόν, θά μᾶς δώση ποτασσάκι τὸ χρυσό μου; (Τὸν γαργαλάει.)

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Μὴν μὲ γαργαλάτε, σὶλ βοῦ πλέ...

B: Κι' ἂν ὑπάρχη καί τίποτ' ἄλλο...

A: Καμμιά ἐλίτσα... κάνα μακαρονάκι... Καλή εἶναι κι' ἢ ποτάσσα, δέν λέω... Άλλὰ λίγο τυράκι...

B: ... λίγο φασολάκι...

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Νὰ ἴδω... Νὰ ἴδω... Πιθαμὸν κάτι θά συμβῆ... Πιθαμὸν... Πιθαμὸν...

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΡΙΦΩΝΙΑ¹²³

I

A: Βρὲ μπακάλη
δὸς μου τὸ μπουκάλι
ποῦχεις κρύψει ἐκεῖ.

B: Έλα φῶς μου
πρὶν νά κλείσης δὸς μου
μιὰ ὀκᾶ φακή.

¹²² Τα λουμίνια δεν εἶναι ἄλλα ἀπὸ τα γνωστά μας "φιτιλάκια" γιὰ τὸ καντήλι.

¹²³ Ἀπὸ τὸ πρόγραμμα τῆς παράστασης πληροφοροῦμαστε πὼς τὸ πρῶτο τμῆμα τοῦ τραγουδιοῦ (ρόλος A) τὸ ἔλεγε ἡ Λίτσα Λαζαρίδου,

τὸ δεύτερο (ρόλος B) ἡ Μαρίκα Νέξερ καὶ τὸν ρόλο τοῦ Μπακάλη ὁ Κυριάκος Μαυρέας. Ἐπομένως, αὐτὴ ἦταν καὶ ἡ διανομὴ τῶν ρόλων στὸ συγκεκριμένο θεατρικὸ νούμερο.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Ὅσο-ὄσο
αὐτὸ ἐγὼ τὸ γνῶριζα
θὰ σᾶς δώσω
καὶ ζάχαρι καὶ ὄρουζα
ἀλλὰ ὅμως μὴ βγάλετε μιλιά.
A/B: Ἄντι δελτίων πᾶρε δυὸ φιλιά.

Refrain

Δυὸ ματάκια γλυκὰ σοῦ μιᾶνε¹²⁴
καὶ κρυφὰ ἢ φανερὰ
σ' ἀγοράζουνε καὶ σὲ πουλᾶνε
δυὸ ματάκια πονηρά.
Μιά γυναῖκα ὅ,τι θέλει τῶχει
ποιός μπορεῖ νὰ τῆς τὸ πῆ τὸ «ὄχι»;
Στῆς ματιᾶς της πάντα τὴν ἀπόχη
σὲ τυλίγει μιὰ χαρά.

II

A: Ἔλα-ἔλα
βαρελιοῦ σαροδέλλα
βάλε μιὰ ὀκᾶ.

B: Ἔλα-ἔλα
λίγη μουρταδέλλα
δός μου μυστικά.

ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Δὲν ἀντέχω
γιὰ δυὸ χειλάκια ρόδινα
ὅ,τι ἔχω
καὶ βερεσὲ θὰ τῶδινα,
ἀλλὰ ὅμως μὴ βγάλετε μιλιά.
A/B: Ἄντι δελτίων πᾶρε δυὸ φιλιά.

Refrain

Δυὸ ματάκια γλυκὰ σοῦ μιᾶνε κ.λπ.

Ὅταν ἡ σύζυγος εἶναι... πονόψυχη!...

(Μ. Φιλιππίδης – Μ. Ἀρώνη – Π. Χριστοφορίδης – Λ. Κοντονῆ)¹²⁵

(Σ' ἓνα σαλόνι, ὁ κύριος διαβάξει. Μπαίνει ἡ ὑπηρεσία.)

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Κύριε, τὸ νερὸ ἔβρασε.

¹²⁴ Στο χειρόγραφο ἀντὶ τοῦ «μιᾶνε» ὑπάρχει ἡ λέξι «γεῶνε». Προτιμήθηκε ὡστόσο ἡ τυπωμένη στο ἐλληνικὸ θεατρικὸ πρόγραμμα ἐκδοχὴ τοῦ στίχου.

¹²⁵ Ἀπὸ το τρίγωνο προόγραμμα τῆς παράστασης πληροφοροῦμαστε καὶ τὴ διανομὴ τῶν ρόλων. Ὁ Μάνος Φιλιππίδης ἐπαίξε τὸ ρόλο τοῦ Συζύγου (Κύριος στο χειρόγραφο), ἡ Μαίρη

ΚΥΡΙΟΣ: Τί πράγμα;

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Ήβρασε τὸ νερό, λέω...

ΚΥΡΙΟΣ: Ή, κ' ὕστερα; Δὲν πάει νάβρασε! Τί μὲ νοιάζει ἐμένα;

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Νὰ ρίξω τὰ μακαρόνια;

ΚΥΡΙΟΣ: Τί ἔκανε, λέει;

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Τὸ νερό, λέω, ἔβρασε. Νὰ ρίξω τὰ μακαρόνια;

ΚΥΡΙΟΣ: Εἶσαι στὰ καλά σου, παιδί μου, ἢ ὄχι; Ἐμένα ρωτᾶς ἂν θὰ ρίξεις τὰ μακαρόνια; Ἐλα Χριστὸς καὶ Παναγία...

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Μά, γιατί θυμώνετε, κύριε; Ποιὸν θέλετε νὰ ρωτήσω;

ΚΥΡΙΟΣ: Τὴν κυρία σου, παιδί μου. Συνήθως αὐτὲς τὶς ἐρωτήσεις τὶς κάμουν στὶς κυρίες.

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Τὸ ξέρω, κύριε, ἀλλὰ ποῦ θέλετε νὰ τὴν βρῶ τὴν κυρία γὰ νὰ τὴν ρωτήσω;

ΚΥΡΙΟΣ: Δὲν εἶναι μέσα;

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Ὅχι.

ΚΥΡΙΟΣ: Δὲν ἦρθε ἀκόμα;

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Ντς.

ΚΥΡΙΟΣ: (*Κυττάει τὸ ρολοῖ του.*) Περίεργο... Ἐντεκάμιση. Ποῦ στὸ διάολο γυρίζει τέτοια ὥρα;

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Εἶχε πάει, λέει, ἐκεῖ στὴν Ψυχαγωγία...¹²⁶ στοὺς τραυματίας.

ΚΥΡΙΟΣ: Καὶ τί διάολο, δὲν κοιμοῦνται οἱ τραυματίες τὴν νύχτα; Ψυχαγωγοῦνται καὶ τὰ μεσάνυχτα;

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Νὰ τὰ ρίξω τὰ μακαρόνια;

ΚΥΡΙΟΣ: Ρίξτα νὰ πάη στὸ διάολο! (*Κάνει νὰ φύγη ἢ Ὑπηρέτρια.*) Ψίτ, Μαρία...

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Ὅριστε, κύριε.

ΚΥΡΙΟΣ: Μήπως ξέρεις σὲ ποῖο νοσοκομεῖο πηγαίνει ἡ κυρία σου;

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Δὲν ξέρω. Δὲν ἔτυχε ποτὲ νὰ μοῦ πῆ.

ΚΥΡΙΟΣ: Καλά... καλά... Πήγαινε. (*Φεύγει. Παίρνει τηλέφωνο.*) Ἐμπρός... Ἐμπρός... Τί εἶναι ἐκεῖ; Κέντρον Ψυχαγωγίας;¹²⁷ Ἐδῶ Πολυτρίχης... Ναί...

Αρῶνη τὴ Σύζυγο (Κυρία στο χειρόγραφο), ο Περικλῆς Χριστοφορίδης τὸν Τραυματία (Αγησίλαος στο χειρόγραφο) καὶ ἡ Λιλὴ Κοντονὴ τὴν Καμαριέρα (Ὑπηρέτρια στο χειρόγραφο).

¹²⁶ Πρόκειται γὰρ τὸ Τμήμα Ψυχαγωγίας τοῦ Ασθενῶν καὶ Τραυματίου τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐρυθροῦ Σταυροῦ, ποῦ ἰδρύθηκε λίγο μετὰ τὴν κήρυξη τοῦ ἐλληνο-ιταλικοῦ πολέμου καὶ τελοῦσε ὑπὸ τὴν προεδρία τῆς πριγκίπισσας Αἰκατερίνης. Ἀπὸ αναφορὲς στὶς στήλες τῶν εφημερίδων τῆς ἐποχῆς πληροφοροῦμαστε γὰρ τὴ δράση τοῦ, ἡ ὁποία συνίστατο στὴν υποδοχὴ καὶ φροντίδα τῶν τραυματιῶν καὶ στὴν ἐμψύχωσή τοὺς ἕως ὅτου ἐπιστρέψουν στο σπίτι τοὺς. Εἰδικότερα, οἱ κυρίες τοῦ Τμήματος κρατοῦσαν συντροφιά καὶ ἔγραφαν τὰ γράμματα τῶν τραυματιῶν, δίνε-

μαν τροφίμα καὶ εἶδη ποὺ θα ἔκαναν πιο ευχάριστη τὴν παραμονὴ τοὺς στα νοσοκομεία (βιβλία, περιοδικὰ, ραδιόφωνα, γραμμόφωνα, δίσκους) καὶ ὁργάνωναν ἐκεῖ θεατρικὲς καὶ μουσικὲς ἐδηλώσεις. (Βλ. σχετικὰ, *Αθηναϊκά Νέα*, 31 Μαρτίου 1941, σ. 3· *Ακρόπολις*, 3 Ἰανουαρίου 1941, σ. 2 - 21 Ἰανουαρίου 1941, σ. 2 - 14 Μαρτίου 1941, σ. 1 - 22 Μαρτίου 1941, σ. 1 - 23 Ἀπριλίου 1941, σ. 2· *Ἡ Βραδυνή*, 29 Μαρτίου 1941, σ. 3· *Ἔθνος*, 28 Ἰανουαρίου 1941, σ. 2· *Ἐλεύθερον Βῆμα*, 28 Ἰανουαρίου 1941, σ. 2 καὶ 30 Ἰανουαρίου 1941, σ. 2· *Ἡ Καθημερινή*, 15 Μαρτίου 1941, σ. 2 - 16 Μαρτίου 1941, σ. 2 - 30 Μαρτίου 1941, σ. 2 καὶ 23 Ἀπριλίου 1941, σ. 2).

¹²⁷ Τα γραφεῖα καὶ οἱ αποθήκες τοῦ Τμήματος Ψυχαγωγίας βρέσκονταν στὴ Λεωφόρο Φρα-

Κώστας Πολυτρίχης...”Ηθελα νὰ σᾶς παρακαλέσω νὰ μοῦ δώσετε μιὰ πληροφορία... Μερσί... Ἡ γυναῖκα μου, ἡ κυρία Πολυτρίχη, Κάθριν Πολυτρίχη, σὲ ποιο νοσοκομεῖο εἶναι τοποθετημένη; Ὅριστε; Πῶς εἶπατε; Δὲν ξέρετε καμμιά κυρία Πολυτρίχη; Ἀδύνατον... Αὐτὴ φορᾶει τὴ στολή,¹²⁸ φεύγει τὰ ἑφτὰ ξημερώματα καὶ κάνει τρεῖς μέρες νὰ γυρίσει σπίτι! Πῶς; Οἱ κυρίες τῆς Ψυχαγωγίας¹²⁹ ἐργάζονται ὀχτῶ μὲ μία καὶ τρεῖς μὲ ἑφτὰ; Ἄ, μπᾶ; Καὶ δὲν ξέρετε καμμιά κυρία Πολυτρίχη; Ναί... Μὲ συγχωρεῖτε γιὰ τὴν ἐνόχλησι... καὶ τέτοια ὦρα μάλιστα... Μερσί... Μερσί... (*Μπαίνει ἡ Υψηρέτρια.*)

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Κύριε...

ΚΥΡΙΟΣ: Τί τρέχει;

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Τὰ μακαρόνια ἐπῆραν μιὰ βροᾶσι.

ΚΥΡΙΟΣ: Καλὰ κάναν.

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Νὰ τὰ βγάλω;

ΚΥΡΙΟΣ: Βγάλα.

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Νὰ ρίξω καὶ τὴ σάλτσα;

ΚΥΡΙΟΣ: Ρίξτην.

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Κι’ ὕστερα τί νὰ κάνω;

ΚΥΡΙΟΣ: Ξέρω κι’ ἐγώ, παιδί μου; Ὅ,τι σὲ φωτίζει ἡ Παναγία.

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Νὰ σερβίρω;

ΚΥΡΙΟΣ: Ἄντε, παιδί μου, ξεφορτώσου με... Ἄντε, μπρόβο... Ἄντε, νὰ μὴν σοῦ πῶ καμμιά κουβέντα νυχτιάτικα... Ἄντε, ντέ... Τί στέκει;

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Τὰ μακαρόνια τί νὰ τὰ κάνω;

ΚΥΡΙΟΣ: Ὅ,τι θέλεις... Φάτα! Δός τους μιὰ καὶ κόλλα τα στὸν τοῖχο! Ὅ,τι κατα-

γκλίνου Ρούσβελτ 4 (σημερινή οδός Ακαδημίας) (βλ. Αμιλία Καραβία, «Ἡ δρᾶσις τῶν Ἑλληνίδων εἰς τὰ μετόπισθεν. Τὸ Τμήμα Ψυχαγωγίας τοῦ Ἐρυθροῦ Σταυροῦ», *Ἀθηναϊκά Νέα*, 31 Μαρτίου 1941, σ. 3).

¹²⁸ Οἱ κυρίες τοῦ Τμήματος Ψυχαγωγίας φορούσαν ομοίομορφες στολές με φαριδιές τσέπες, στρατιωτικὴ μπέρτα καὶ καλπάκι στο κεφάλι, ὅλα χρώματος χακί (βλ. «Ἀπὸ τὸ ἔργον τοῦ Ἐρυθροῦ Σταυροῦ. Αἱ περιποιήσεις πρὸς τοὺς διακομιζομένους τραυματίας πολεμιστάς. Μιὰ ἀξιόλογος δρᾶσις», *Ἀκρόπολις*, 22 Μαρτίου 1941, σ. 1 Καραβία, ὁ.π.).

¹²⁹ Το Τμήμα Ψυχαγωγίας αποτελοῦσαν 300 πλούσιες κυρίες καὶ δεσποινίδες τῆς κοσμικῆς ζωῆς τῶν Ἀθηνῶν. Ἀπὸ το παραπάνω ἄρθρο τῆς Αμιλίας Καραβία στα *Ἀθηναϊκά Νέα* (βλ. υποσ. 127) προκύπτει πῶς τόσο ἡ ονομασία τοῦ τμήματος αὐτοῦ, ὅσο καὶ οἱ ἰδίαι οἱ κυρίες που το αποτελοῦσαν ἐγίναν ἀντιεμίμο για περιπαικτικά σχόλια ἀπὸ τὴν κοινὴ γνώμη τῆς εποχῆς. Γλαφυρὴ εἶναι ἡ περιγραφή που μας παραθέτει ἡ Καραβία: «Πρὶν ἀκόμη γνωρίζουμε τὴν δρᾶσι του, βιασθήκαμε νὰ τὸ χαρακτηρίσουμε μὲ κά-

ποια ἐλαφρότητα. Ἡ λέξις Ψυχαγωγία δὲν ἀνταποκρινόταν ἴσως στὸ αἶσθημα τῆς σοβαρότητος μὲ τὴν ὁποίαν προσβλέπαμε τὴν πολεμικὴ κατάστασι. Κι’ ἐξ ἄλλου ἡ ἐπιστράτευσις στὸ σῶμα αὐτὸ, κυριῶν που ξέραμε ὅτι δὲν ἐγνώριζαν τὴ ζωὴ παρὰ ἀπὸ τὸ πρῖσμα τῆς χλιδῆς καὶ τῆς ἀνέσεως, μᾶς ἄφηναν διστακτικούς. [...] Τὸ μειδιάμα ἐκείνων που ὑπεδέχθησαν τὴν ἐμφάνισι [των], σβύνει τώρα. [...] Τί κάμνουν αὐτὲς οἱ ὥραϊες, οἱ ἄβρες κυρίες που μέχρι πρὸ πέντε μηνῶν, τὸ πρόγραμμα τῆς ζωῆς των ἦταν ρυθμισμένο ἀπάνω στὴν καλοπέρασι, καὶ που δὲν εἶχαν –ὄπως νομίζαμε– ἄλλο σκοπὸ ἀπὸ τοῦ νὰ ντυθοῦν, νὰ στολισθοῦν, νὰ ὀπλισθοῦν μὲ ὅλα τὰ μέσα τοῦ καλλωπισμοῦ γιὰ νὰ ἐπιδείξουν τὴν χάρι καὶ τὴν ὁμορφιά τους, γιὰ νὰ γοιτηέσουν καὶ νὰ αἰχμαλωτίσουν; [...] Λησμονήθηκε ἡ χθεσινὴ γυναῖκα τῆς κοσμικῆς βιτρίνας. [...] Τριακόσιες Ἀθηναῖες ἀρχόντισσες καὶ ἀρχοντοπούλες [...] ἐργάζονται στὴν ὑπηρεσία. [...]». Ἰσως αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγος που ἐπιλέχθηκε μιὰ κυρία τοῦ Τμήματος αὐτοῦ γιὰ το συγκεκριμένο νούμερο, στο οποίο ὠστόσο ἡ σάτιρα φτάνει τὴν «αρχοντισσα» ὡς το σημεῖο τῆς συζυγικῆς ἀπιστίας.

λαβαίνεις κάντα. (Η Υπηρέτρια φεύγει. Ο Κύριος κάθεται σέ μιὰ πολυθρόνα και διαβάζει εφημερίδα. Κάθε τόσο κνττάει τὸ ρολοῖ τρομερὰ ἐκνευρισμένος. Ἐμφανίζεται ἡ Κυρία. Πετὰει τὸ καπέλλο της κουρασμένη.)

ΚΥΡΙΑ: Καλησπέρα.

ΚΥΡΙΟΣ: Ποῦ στὸ διάολο γυρίζεις τέτοια ὥρα;

ΚΥΡΙΑ: Σούτ!

ΚΥΡΙΟΣ: Ἄ, μπᾶ! Ἔχουμε και σουτ τώρα;

ΚΥΡΙΑ: Σῶπα, καὺμένε, και δὲν ἔχω καμμιά ὄρεξι... Ἔχω τίς δικές μου ἔννοιες και σέ βεβαιῶ πὼς μοῦ εἶναι ἀρκετές. (Πάει πρὸς τὴν ἔξοδο.) Ἄγηςίλαε... Ἄγηςίλαε... Viens ici¹³⁰...

ΚΥΡΙΟΣ: Viens ici... Ἄγηςίλαε... Ποιὸς εἶν' αὐτὸς ὁ Ἄγηςίλαος πὸν τὸν κουβαλᾶς μὲς τ' ἄγρια μεσάνυχτα;

ΚΥΡΙΑ: Σιλάνς! Ξέρεις τί θὰ πῆ σιλάνς;

ΚΥΡΙΟΣ: Ὅχι.

ΚΥΡΙΑ: Περίδρομος! Τραυματίας εἶναι. Τὸ καταλαβαίνεις ἢ δὲν τὸ καταλαβαίνεις; Ἔλα, Ἄγηςίλαε... Ἔλα, παιδί μου, μὴν ντρέπεσαι, ὁ ἄντρας μου εἶναι... (Μπαίνει.)

ΚΥΡΙΟΣ: Ἔλα, Ἄγηςίλαε... Μὴν ντρέπεσαι... Μπᾶ... Ὁ ἄντρας της εἶναι... Δὲν ντρέπεται αὐτὸς και ντρέπεσαι ἐσύ; Ἔλα Χριστὸς και Παναγία!

ΚΥΡΙΑ: Ἔλα, παιδί μου, κάτσε... Φέρτου μιὰ πολυθρόνα, Κώστα.

ΚΥΡΙΟΣ: (Φέρνει.) Ἄντε... Στρῶστο ἐδῶ, Ἄγηςίλαε! Ξάπλωστο νὰ δοῦμε τί θὰ γίνουμε... Και μὴν ντρέπεσαι... Εἶπαμε, ὁ ἄντρας της εἶμαι!

ΚΥΡΙΑ: (Τοῦ χαιδεύει τὰ μαλλιά.) Πὼς αἰσθάνεσαι τώρα, παιδί μου;

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: Ἐμ, ἄς τὰ ποῦμε καλλίτερα.

ΚΥΡΙΑ: Μπράβο, παιδί μου. (Τὸν φιλάει.)

ΚΥΡΙΟΣ: Μπράβο, Ἄγηςίλαε! Ἐγὼ ἔχω νὰ δῶ τέτοιο προᾶμμα ἔξι μῆνες.

ΚΥΡΙΑ: (Χτυπάει ἓνα κουνδοῦνι. Μπαίνει ἡ ὑπηρέτρια) Ἄκου, Μαρία... Στὸ ψυγεῖο ἔχουμε δυὸ αὐγά.

ΚΥΡΙΟΣ: Ἔ, τί αὐγά; Τί δηλαδή; Τί θὲς νὰ πῆς;

ΚΥΡΙΑ: Κώστα! Ἄκους Μαρία; Ἔχουμε δυὸ αὐγά... Κάντα σέ παρακαλῶ γιὰ νὰ φάη τὸ παιδί.

ΚΥΡΙΟΣ: Βρὲ γυναῖκα... Γιὰ νὰ τὰ πάρω ἐγὼ αὐτὰ τὰ δυὸ αὐγά, ἐπῆγα μὲ συστατική ἐπιστολὴ στὴν κόττα, και γιὰ νὰ μὴ πάθη τίποτα ἀπάνω στὴ γέννα, πῆγα μὲ μαμμὴ.¹³¹

ΚΥΡΙΑ: Ἔλα, Κώστα... Ἔλα, Κώστα... Τὸ χιοῦμοιο νὰ λείπη! Σοῦ εἶπα πρόκειται γιὰ τραυματία.

ΚΥΡΙΟΣ: Ἄν ἦξερα, βρὲ γυναῖκα, πὼς εἶναι τραυματίας, τοῦδυνα και τὸ παντελό-νι μου! Ἄλλὰ τί νὰ σοῦ πῶ... Τέτοιο ντερέκι δὲν ἔχω ξαναδεῖ!

¹³⁰ Γαλλικὰ στο κείμενο: «Ἐλα δω».

¹³¹ Ὅσο υπερβολικὸ κι αν ἀκούγεται τὸ σχόλιο αὐτὸ και ὅσο κι αν ἐντάσσεται στο ἐντονο ἐπι-οπιστικὸ πρόβλημα της εποχῆς, στον τότε Τύπο βρίσκουμε ἀναφορὲς γιὰ ἀποθήκευση αὐγῶν

μὲ σκοπὸ τὴν πώλησή τους στὴ μαύρη ἀγορά. Μάλιστα, ἐνὸς ἐκδόθηκε ἐιδικὴ ἀγορανομικὴ διάταξη που καθόριζε τὴν τιμὴ των αὐγῶν, αὐτὰ ἔφτασαν νὰ πωλοῦνται τρεῖς ἕως πέντε φορὲς ἀκριβότερα ἀπὸ τὴν κανονικὴ τους ἀξία.

ΚΥΡΙΑ: Τί ήλιθιος πού είσαι, Θεέ μου! Πώς τὰ θές τ' αὐγά, παιδί μου;

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: Ἔ, κάντα στὸ σαχανάκι μὲ κἀνα λουκάνικο, μὲ λίγο τυρί.

ΚΥΡΙΟΣ: Ἄντε, βρὲ Ἀγησίλαε... Ἄν εἶσαι τραυματίας, χαλάλι σου, ἂν δὲν εἶσαι ὄμως... θὰ γίνης!

ΚΥΡΙΑ: Ἔχουμε κἀνα λουκάνικο μέσα, Μαρία;

ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ: Δὲν ξέρω.

ΚΥΡΙΑ: Καλά... καλά... Θάρθῳ νὰ τὰ κανονίσω ἐγώ. *(Πάει στὸν Ἀγησίλαο καὶ τὸν φιλάει.)* Ἔννοια σου, παιδί μου... Ἔννοια σου... *(Μπαίνει μέσα.)*

ΚΥΡΙΟΣ: Ἔννοια σου, Ἀγησίλαε... Ἔννοια σου...

ΚΥΡΙΑ: *(Μπαίνει κρατῶντας κιθάρα. Στὸν Κώστα.)* Παίξτου κάτι νὰ τὸν διασκεδάσης μέχρι νὰ τοῦ ἐτοιμάσω τὸ σαχανάκι. Καϊμένα παιδιά... Δυστυχημένα πλάσματα!

(Τὸν φιλάει στὸ στόμα καὶ φεύγει.)

ΚΥΡΙΟΣ: Ἄντε ρὲ Ἀγησίλαε, νὰ σὲ διασκεδάσω μὰ κ' ἔλαχε... Κοτσάνι τὴν περναῖς ἀπόψε, Ἀγησίλαε!

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: ὦχι!

ΚΥΡΙΟΣ: Πονᾶς;

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: Πονᾶω.

ΚΥΡΙΟΣ: Ποῦ εἶσαι χτυπημένος, παιδί μου;

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: Ἐδῶ. *(Δείχνει τὸν ὄμο του.)*

ΚΥΡΙΟΣ: Θραῦσμα;

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: Ὅχι.

ΚΥΡΙΟΣ: Ὀλμος;

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: Ὅχι.

ΚΥΡΙΟΣ: Σφαῖρα;

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: Ντς.

ΚΥΡΙΟΣ: Ξιφολόγη;

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: Οὔτε.

ΚΥΡΙΟΣ: Ἀλλά;

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: Γλάστρα.

ΚΥΡΙΟΣ: Γλάστρα; Ποῦ, παιδί μου; Ποῦ τραυματίστηκες; Στὸ Πόγραδετς; Στὸ Τεπελένι; Στὴν Κλεισοῦρα;

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: Ντς. Στὴν Πλατεία Κυριακοῦ.¹³² Καθὼς περνοῦσα ἀπὸ κάποιον παράθυρο.

ΚΥΡΙΟΣ: Γιὰ μίλα καλά, Ἀγησίλαε... Τί κλάσεως εἶσαι;

ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ: Τοῦ εἰκοσιτέσσερα, βοηθητικός. Παρὰ τρίχα τὴν γλύτωσα. Ἄν ἐξακολουθοῦσε ὁ πόλεμος, σ' ἓνα μῆνα θὰ πήγαينا.

ΚΥΡΙΟΣ: Ἄμ, πέξ μου ἔτσι, Ἀγησίλαε. *(Τὸν βουτᾶει ἀπὸ τὸ γακᾶ καὶ τὸν βγάξει ἔξω, καρπαζιὲς καὶ μπᾶμ καὶ μπούμ.)*

ΚΥΡΙΑ: *(Μπαίνει μὲ τὸ σαχανάκι.)* Τ' αὐγουλάκια σου...

ΚΥΡΙΟΣ: Φέρτα δῶ. *(Τ' ἀρπάζει.)*

¹³² Πρόκειται για τη σημερινή Πλατεία Βικτωρίας.

- ΚΥΡΙΑ: Καλέ, ποῦναι τὸ παιδί;
- ΚΥΡΙΟΣ: Πήγε στὸ νοσοκομεῖο.
- ΚΥΡΙΑ: Τί νὰ κάνη στὸ νοσοκομεῖο;
- ΚΥΡΙΟΣ: Νὰ τοῦ φτιάξουν τὸ μάτι του.
- ΚΥΡΙΑ: Τὸ μάτι του; Δὲν εἶχε τίποτα στὸ μάτι του.
- ΚΥΡΙΟΣ: Τώρα ἔχει! Ἄ, βέβαια... Τώρα ἔχει! Τόσο τοῦ τῶκανα!
- ΚΥΡΙΑ: Δὲν φαντάζομαι νὰ σοβαρολογῆς;
- ΚΥΡΙΟΣ: Ἄν σοβαρολογῶ; Σηκωτὸ τὸν ἔβγαλα! Τί μὲ κυττᾶς; Τὸν βούτηξα ἀπ' τὸν γιακᾶ, τοῦχωσα δυὸ χαστούκια, τοῦ ἔπρηξα τὸ μάτι καὶ τὸν ἔστειλα γιὰ ἀναρωτική.
- ΚΥΡΙΑ: Καλέ, ποῦ εἶναι τὸ παιδί; Ἀγησίλαε... Ἀγησίλαε... Viens ici.
- ΚΥΡΙΟΣ: Viens ici, Ἀγησίλαε, νὰ σοῦ πρήξω καὶ τ' ἄλλο... Viens ici ν' ἀντιληφθῆς τί θὰ πῆ πλήρης συσκότισις!¹³³
- ΚΥΡΙΑ: Τί ἀνόητος ποῦ εἶσαι, καυμένε. Ἐλπίζω, τουλάχιστον, ὅτι δὲν ἐτόλμησες νὰ σηκώσης χέρι σὲ τραυματία ἄνθρωπο. Θὰ ἦταν ἀσυγχώρητη θηριωδία! Νὲς πᾶ;¹³⁴
- ΚΥΡΙΟΣ: Τί τραυματίας, βρὲ γυναῖκα; Τί τραυματίας; Τραυματίας ἀπὸ γλάστρα; Τραυματίας τῆς Πλατείας Κυριακοῦ; Γλάστρα ἔφαγε ὁ ἄνθρωπος. Γλάστρα μὲ γαρύφαλλα!
- ΚΥΡΙΑ: Τὸ ξέρω... Κι' ὕστερα; Τί ἤθελες νὰ τοῦ πέση στὸ κεφάλι γιὰ νὰ τὸν λυπηθῆς; Τάνκ; Ἔλα Χριστός καὶ Παναγία...
- ΚΥΡΙΟΣ: Στὴν Πλατεία Κυριακοῦ τραυματίστηκε ὁ ἄνθρωπος...
- ΚΥΡΙΑ: Καὶ μ' αὐτό; Τοὺς τραυματίες τῆς Πλατείας Κυριακοῦ πρέπει νὰ τοὺς ἀφήνουμε νὰ πεθαίνουνε;
- ΚΥΡΙΟΣ: Ὡστε πρέπει νὰ τοὺς κουβαλᾶμε σπίτι μας νὰ τρῶνε καὶ τ' αὐγά μας; Ἄν εἶναι ἔτσι, νὰ πάω ἀμέσως νὰ φροντίσω νὰ μοῦ πέσουν πέντε γλάστρες στὸ κεφάλι.
- ΚΥΡΙΑ: Δὲν καταδέχομαι οὔτε κἂν νὰ σοῦ ἀπαντήσω, ἀνόητε.
- ΚΥΡΙΟΣ: Πιά συμμαζέψου, βρὲ γυναῖκα... Πιά συμμαζέψου... Πιά ἄσε αὐτὴ τὴ μηχανή¹³⁵ τῆς Ψυχαγωγίας καί...
- ΚΥΡΙΑ: Μηχανή;
- ΚΥΡΙΟΣ: Μηχανή, μάλιστα!
- ΚΥΡΙΑ: Τί ἐννοεῖς δηλαδή, Κώστα;
- ΚΥΡΙΟΣ: Μωρὲ ξέρεις ἐσὺ τί ἐννοῶ! Παράτα, λοιπόν, τὶς ψυχαγωγίες καὶ μαζέψου στὸ νοικοκυριό σου! Καὶ ποῦσαι, μὴν μοῦ ξανακουβαλήσεις ἐδῶ κἀνα τραυματία τῶν Πετραλώνων ἢ τῆς Πλατείας Μεταξουργεῖου, γιατί θὰ γίνουμε ἀπὸ δυὸ χωριά.
- ΚΥΡΙΑ: Πολὺ βλάξ εἶσαι, λοιπόν. Τὸ εἶχα, δηλαδή, ὕπ' ὄψει μου ὅτι εἶσαι βλάκας, ἀλλὰ ὅτι εἶσαι τόσο βλάκας, ὁμολογῶ ὅτι δὲν τὸ φανταζόμουνα.
- ΚΥΡΙΟΣ: Ἄντε, βρὲ γυναῖκα, βάλε μυαλό! Ἄντε, μπράβο...

¹³³ Ἀπὸ τα πρώτα μέτρα που πήραν οἱ δυνάμεις Κατοχῆς ἦταν αὐτὰ που σχετίζονταν με τὴ συσκότιση.

¹³⁴ Γαλλ. n'est-ce pas, «Ἐτσι δὲν εἶναι;».

¹³⁵ Τέχνασμα, κόλπο.

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

I

- ΚΥΡΙΟΣ: Σκέψου, βρε γυναίκα, σκέψου
συμμαζέψου, λογικέψου
μιὰ σταλιά και στο νοικοκυριό σου μένε.
ΚΥΡΙΑ: Δέν μās παρατās, καϋμένε.
ΚΥΡΙΟΣ: Δέν σε βλέπω πιά καθόλου
όλα πάν κατά διαβόλου
σ' έχω χάσει άπ' την ήμέρα του πολέμου.
ΚΥΡΙΑ: Μά τί βλάκας είσαι, Θε μου!

ΠΡΟΖΑ

- ΚΥΡΙΟΣ: Βρε γυναίκα, ποϋ γυρίζεις; Στ' όνομα της Παναγίας!
ΚΥΡΙΑ: Είμαι της Ψυχαγωγίας!
ΚΥΡΙΟΣ: Άλλά ή Ψυχαγωγία καταργήθηκε τελείως.
ΚΥΡΙΑ: Πάντοτ' ήσουνα γελοϊός!
ΚΥΡΙΟΣ: Έφυγαν οί τραυματίες, βρε γυναίκα! Ποϋ γυρίζεις;
ΚΥΡΙΑ: Σώπα, Κώστα, μ' έκνευρίζεις.
Ά μά πιά... Ζητās αιτίες!
ΚΥΡΙΟΣ: Μέσα στα νοσοκομεία δέν υπάρχουν τραυματίες.
Πήγανε στα σπίτια όλοι.
ΚΥΡΙΑ: Ναί, μά εγώ ποϋ τους πονάω,
κι' άπ' τὰ σπίτια τους περνάω!
ΚΥΡΙΟΣ: Ποϋ γυρίζεις, βρε γυναίκα;
ΚΥΡΙΑ: Νάτον πάλι! Ποϋ γυρίζω;
Είμαι της Ψυχαγωγίας! Δηλαδή άνακουφίζω...
την ανθρωπινή την θλίψη, τον ανθρωπινό τον πόνο,
μ' ένα γέλιο, μ' ένα χάδι, έστω με μιὰ λέξι μόνο,
και ψυχαγωγώ τις νύχτες τὰ παιδιὰ τὰ πικραμένα.
ΚΥΡΙΟΣ: Μιά φορά την εβδομάδα, ψυχαγώγα με και μένα!
Refrain
ΜΑΖΙ: Ντροπή σου, ντροπή σου
τί πράγματα είναι αυτά
ντροπή σου, ντροπή σου
στο λέω όρθά-κοφτά.

II

- ΚΥΡΙΟΣ: Άπ' τὸ σπίτι όλο βγαίνεις
έκατάντησα εργένης
μ' έγκατέλειψες φριχτά μη τὸ άρνεϊσαι.
ΚΥΡΙΑ: Τί άνόητος ποϋ είσαι.
ΚΥΡΙΟΣ: Βρε γυναίκα μάθε ότι

μούχεις προήξει τὸ συκώτι
κι' ὅπως πᾶμε θὰ σοῦ βάλω καμμιά πόστα.

ΚΥΡΙΑ: Εἶσ' ἡλίθιος, βρε Κώστα!

ΠΡΟΖΑ

ΚΥΡΙΟΣ: Χτὲς τὴ νύχτα,¹³⁶ βρε γυναῖκα, ποῦ μοῦ εἶχες πάει πάλι;

ΚΥΡΙΑ: Στὸν καῦμένο τὸν Μιχάλη.

ΚΥΡΙΟΣ: Καὶ ποιός εἶναι ὁ Μιχάλης;

ΚΥΡΙΑ: Εἶσαι ζῶον σὺν τοῖς ἄλλοις.

Τραυματίας! Τί θές νᾶναι;

ΚΥΡΙΟΣ: Ἄστ' αὐτά, μωρὲ γυναῖκα... Ἄστ' αὐτά, καὶ δὲν περνᾶνε.

Δὲν σὲ εἶδα, ὅταν ἦρθες, ποῦσουν στραπατσαρισμένη,
τσακισμένη, κουρασμένη, μὲ τὰ μάτια σου κομμένα;

ΚΥΡΙΑ: Ἦταν πράγματι κλαμμένα!

Μὰ ὁ καῦμένος ὁ Μιχάλης... Θέ μου πόση δυστυχία
ὅλη μέρα κι' ὅλη νύχτα δὲν εὐρῆκε ἡσυχία.

Ἦταν ἐξασθενημένος, ὁ Μιχάλης ὁ καῦμένος...

Ἦταν πῆγα καὶ τὸν βρῆκα, εἶχ' ἐξάντλησι μεγάλη!

ΚΥΡΙΟΣ: Ἦ, λοιπόν, πρὶν ἀπὸ σένα, θὰ τὸν ψυχαγώγησ' ἄλλη!

Refrain

ΜΑΖΙ: Ντροπή σου, ντροπή σου κ.λπ.

III

ΚΥΡΙΟΣ: Μοῦ τὸ στρίβεις ἐπιμόνως
καὶ τὶς νύχτες μένω μόνος
ποῦ γυρίζεις, βρε γυναῖκα, καὶ ποῦ τρέχεις;

ΚΥΡΙΑ: Τί ἀναίδεια ποὺ ἔχεις!

ΚΥΡΙΟΣ: Δὲν ἀντέχω πλέον ἄλλο
τυραννιέμαι κι' ἀμφιβάλλω
τελευταίως παραγίναμε μοντέρνοι.

ΚΥΡΙΑ: Τί βλακεία ποὺ σὲ δέρνει!

ΠΡΟΖΑ

ΚΥΡΙΟΣ: Χάνεσαι, μωρὲ γυναῖκα, λὲς κι' ἡ γῆ σὲ καταπίνει!

ΚΥΡΙΑ: Δηλαδή, τί θές νὰ γίνῃ;

ΚΥΡΙΟΣ: Δὲν ἀφήνεις τὶς φοβέρες;
Τὶς προάλλες εἶχες λείπει δεκατέσσερις ἡμέρες!
Μὴ μοῦ κάνῃς τὴν ὄσια...

ΚΥΡΙΑ: Ἄφοῦ εἶχα ὑπερησία!

ΚΥΡΙΟΣ: Ἄστ' αὐτά, μωρὲ γυναῖκα...

ΚΥΡΙΑ: Μάλιστα! Ὑπερησία!
Μ' ἄλλα λόγια... ἐργασία!

¹³⁶ Στο χειρόγραφο υπάρχει σβησμένη ἡ λέξη
«βράδυ» καὶ διορθωμένο ἀπὸ πάνω τὸ ἄρθρο.

Ψυχαγωγήσα τὸν Γιάννη, τὸν Μηνᾶ, τὸν Λεωνίδα,
τὸν Κοσμᾶ τὸν κακομοίρη, τὸν καϋμένο τὸν Βρασίδα,
τὸν δυστυχημένο Πέτρο καὶ τὸν δόλιο Κλεομένη!

ΚΥΡΙΟΣ: Ἐφαινόσυνα πὼς ἦσουν... καταψυχαγωγημένη!

Refrain

ΜΑΖΙ: Ντροπή σου, ντροπή σου κ.λπ.

Ὅταν ἡ σὰρξ... δὲν προστάζει!...¹³⁷
(Κ. Μουσοῦρης)

I

Μὲ χίλιους ἔρωτες τὰ νειᾶτα μου τὰ πέρναγα,
κάθε ἀγάπη μου, ὑπόθεσις μηνῶν.
Εἶχα πιστέψει ἐντελῶς πὼς δὲν θὰ γέρναγα,
καὶ θᾶμμον πάντοτε εἰκοσιδύο χρονῶν.
Τὰ χρόνια, ὅμως, τί γοργὰ περνοῦνε τ' ἄτμα!
Καὶ τώρα, ὅσο ἡ καρδιά μου κι' ἄν χτυπᾶ,
σᾶς βεβαιῶ μὲ δυσκολεύει τὸ περπάτημα,
καὶ πιὸ πολὺ μὲ δυσκολεύουν τὰ λοιπὰ.

Refrain

Τὰ νειᾶτα πέρασαν
σὰν ὄνειρο μιᾶς νύχτας θερινῆς.
Τὰ νειᾶτα πέρασαν
τ' ὁμολογῶ, γιατί' ἤμουν πάντα εἰλικρινής.
Μπορῶ νὰ πῶ πὼς καὶ ὁ θάνατος μὲ σίμωσε,
γιὰ προσπομπὸς του ἦρθε ὁ ρευματισμός.
Ὅ χρόνος πλέον τοὺς κροτάφους μου ἀσήμωσε,
καὶ μὲ χωρίζει ἀπὸ τὰ νειᾶτα ὁ σεβασμός.

¹³⁷ Στο χειρόγραφο, το συγκεκριμένο νούμερο βρίσκεται στο τέλος της δεύτερης πράξης και προοριζόταν για φινάλε της επιθεώρησης από τον πρωταγωνιστή του θιάσου Κώστα Μουσοῦρη. Ωστόσο, σύμφωνα με το τρίγλωσσο πρόγραμμα της παράστασης, το νούμερο αυτό μεταφέρθηκε πέμπτο στην πρώτη πράξη. Από τον τρόπο που είναι γραμμένο στο χειρόγραφο αντιλαμβάνομαστε πὼς ἐπρόκειτο για τραγούδι. Ο τίτλος του αμέσως θα ἔφερνε στο νου των θεατῶν τὸ Ὅταν ἡ σὰρξ προστάζει (βλ. <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/6/2739/>). Με αυτόν τον τίτλο παίχτηκε στους αθηναϊκούς κινηματογράφους η θερμανική κινηματογραφική ταινία του 1940 *Der Postmeister* (σκηνοθεσία Γκουστάβ Ουτσίκιτς [Gustav Ucicky]). Αξίζει

να σημειωθεί πὼς η ταινία αυτή κέρδισε το *Corra Mussolini* (Κύπελλο Μουσολίνι) καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας στο Φεστιβάλ Βενετίας το 1940 (βλ. <http://www.labiennale.org/en/cinema/history/awards1.html?back=true>) και πὼς, σε μια περίοδο που οι αθηναϊκοί κινηματογράφοι ἄλλαζαν ταινία σχεδόν κάθε εβδομάδα, ἦταν τόσο η επιτυχία της ταινίας αυτής στο ελληνικό κοινό που παίχτηκε αρχικά για τέσσερις συνεχόμενες εβδομάδες στον κινηματογράφο Τιτάνια (27 Ιανουαρίου - 23 Φεβρουαρίου 1941), πριν συνεχίσει την πορεία της σε διάφορους χειμερινούς και θερινούς κινηματογράφους της Αθήνας και του Πειραιά, με τελευταία αναφορά προβολής στις 24 Αυγούστου στον κινηματογράφο Ούφα του Νέου Φαλήρου.

II

Πὰ τὸ χατήρι ἑνὸς κυρίου τόσου ὥρμου
καμμία πλέον δὲν ἀνοίγει ἀγκαλιά,
ποτὲ καμμιὰ δὲν θὰ μὲ ξαναπῆ «ἀγόρι μου»,
κι' οὔτε ποτὲ θὰ μοῦ χαϊδέψουν τὰ μαλλιά.
Πὰ ἐραστή καμμία πιά δὲν μὲ ἀνέχεται,
καί μιὰ μικρὴ ποὺ τὴν φιλάω ποῦ καὶ ποῦ,
εἶν' ἀσφαλὲς πὼς τὸ φιλί μου αὐτὸ τὸ δέχεται
ὄχι ἀπ' τὸν ἄνδρα τώρα πιά, μ' ἀπ' τὸν παπποῦ.

Refrain

Ἐσεῖς, μικροῦλα μου,
γιὰ τὸ χατήρι κάποιου γέρου παλαβοῦ,
ἔσεῖς, μικροῦλα μου,
δὲν θὰ δεχόσαστε ποτέ σας ραντεβου.
Κι' ὅμως, δὲν θ' ἄπρεπε καθόλου νὰ φοβόσαστε!
Εἶμαι ἀκίνδυνος, μικρὴ μου, ὅσο κανεῖς!
Ὡς δεσποινὶς στὴν γκαρσονιέρα μου θ' ἀρχόσαστε,
καὶ τὸ πρωτὶ θ' ἄσαστε πάλι δεσποινίς.

III

Πολλὲς φορὲς καὶ τὴν ἀκόμα ἐρωτεύθηκα,
ἀλλὰ κατάλαβα σιγά-σιγά κι' ἐγὼ
ὅτι στὸν ἔρωτα τελείως ἀχρηστεύθηκα,
καὶ, ὅπως βλέπετε καὶ σεῖς, τ' ὁμολογῶ.
Μὲ τὸν Θεὸ συχνὰ τὰ βάζω τὸν μακρόθυμο,
καὶ τυραννιέμαι ἀπὸ τὸ βράδυ ὡς τὸ πρωτὶ,
γιατί, ὅπως λέν, τὸ πνεῦμα πάντα εἶναι πρόθυμο,
ἀλλὰ ἢ σάρξ, ἢ παλησοῦξ, δὲν ἐννοεῖ...

Refrain

Κι' ἔσεῖς, συνάδελφε,
ποὺ μὲ κυττάτε μετὰ τόσης προσοχῆς,
κι' ἔσεῖς, συνάδελφε,
φαίνεται εἶσθε σὰν κι' ἐμένα δυστυχῆς.¹³⁸
Καταλαβαίνω ὅλη αὐτὴ σας τὴν προσήλωσι!
Εἶμαστ' ἀρχαῖοι, κύριέ μου, πρὸ χρονῶν!
Μὰ μὴν ἐλπίζετε ποτὲ σὲ ἀναστήλωσι,
γιατί, ἀλλοίμονο, δὲν εἶσθε Παρθενῶν.

¹³⁸ Πιθανότατα στο σημεῖο αὐτὸ ο Κώστας Μουσούρης ἀπευθυνόταν σε κάποιον μεγάλης ἡλικίας θεατὴ τῆς παράστασης.

Ἐξαντλητικὴ ἀνάκρισις¹³⁹ ἢ... ἂν ἔχῃς τύχη διάβαινε...

(Ὅρ. Μακρῆς – Ἔρ. Κονταρίνης – Π. Χριστοφορίδης – Γ. Κουκούλης – Ἴ. Δοῦκας)

A: Ποῦ λές, Μανωλάκη, ἐγὼ βλέπω πόλεμο.

B: Μπᾶ. Δὲ βαριέσαι...

A: Μωρέ, ἄκου με μένα ποῦ σοῦ λέω... Τί ἔχουμε τώρα; Ἰούλιο... Ἔ, Ὀκτώβριο, Νοέμβριο θὰ σκάση ἢ μπόμπα καὶ νὰ μοῦ τὸ θυμᾶσαι.

B: Μωρέ, μὴ σὲ νοιάζει καὶ πόλεμος δὲν γίνεται! (*Εμφανίζεται ἓνας τοῦ Τάγματος Ἐργασίας καὶ βάζει αὐτί.*)

A: Ἄμ, γίνεται Μανωλάκη μου... Γίνεται καὶ παραγίνεται! Καὶ τὸ δυσάρεστο εἶναι ὅτι ἐγὼ τουλάχιστον θὰ βρεθῶ στὴ μπουκά τοῦ τουφεκιοῦ.

B: Γιατί ἐσύ, δηλαδή;

A: Δὲν τᾶμαθες; Ἄ, βέβαια... Αὔριο-μεθαῦριο φεύγω.

B: Φεύγεις; Ποῦ φεύγεις;

A: Μὲ μεταθέτουν στὸ ὑποκατάστημα Ἰωαννίνων.¹⁴⁰

B: Καὶ θὰ πᾶς στὰ Πάννεννα;

A: Τί νὰ κάνω, ἐκεῖ ἀπεστάλην. (*Τὸν πλησιάζει ὁ τοῦ Τάγματος.*)

O: (*Τὸν χτυπᾶ στὴν πλάτη.*) Κύριε...

A: Τί τρέχει, παιδί μου;

O: Ἀκολουθήστε με.¹⁴¹

A: Τί νὰ σὲ κάνω, λέει;

O: Νὰ μὲ ἀκολουθήσετε.

A: Ποῦ νὰ σὲ ἀκολουθήσω, δηλαδή;

O: Ἀφήστε τ' αὐτὰ κι' ἀκολουθήστε με.

A: Ποιά νὰ ἀφήσω καὶ ποῦ νὰ σ' ἀκολουθήσω;

O: Ὁχ, ἐλάτε λοιπόν, κύριε...

A: Ἄααα! Στὸν ὕπνο σου μ' ἔβλεπες, παιδάκι μου; Ἄντε, ξεφορτώσου με κι' ἔχει καὶ πέτρες ὁ δρόμος!

¹³⁹ Ο ὅρος αποτελεί ἄμεση αναφορά στις μεθόδους βασανισμοῦ κομμουνιστῶν, αντιβασιλικῶν καὶ αντιφρονούντων τοῦ Καθεστώτος τῆς 4ης Αυγούστου που εφαρμόζονταν ἀπὸ τὸ Ὑφυπουργεῖο Ασφαλείας κατὰ τὴν περίοδο τῆς δικτατορίας τοῦ Μεταξά καὶ ἔμμεση αναφορά στον παντοδύναμο –τότε– Ὑφυπουργὸ Ασφαλείας Κώστα Μανιαδάκη, που εἶχε ἐπινοήσει αὐτές τις μεθόδους. Ἡ «ἐξαντλητικὴ ἀνάκρισις» ἦταν ἓνας τρόπος ἀνάκρισης με χρῆση ρετινιόλαδου ἢ πάγου. Πρωτοσέλιδο τῆς ἐποχῆς εἶναι ἀποκαλυπτικὸ γιὰ τὸν ρόλο τοῦ Κώστα Μανιαδάκη στὴν πρακτικὴ αὐτὴ (βλ. «Κ. Μανιαδάκης, ὁ ἀδυσώπητος καὶ “τρομερὸς” τέως Ὑφυπουργὸς τῆς Ασφαλείας. Ἐφευρέτης τῆς “ἐξαντλητικῆς” ἀνακρίσεως», *Ὁ Πρωινὸς Τύπος*, 10 Μαΐου 1941, σ. 1). Στὸ ἀρθρο περιγράφονται ἀναλυτικὰ τὰ δύο συγκεκριμένα βασανιστήρια,

καὶ εἰδικότερα ἡ περιγραφή γιὰ τὴ χρῆση ρετινιόλαδου ταυτίζεται ἀπόλυτα με τὰ ὅσα διαδραματίζονται στο ἐπιθεωρησιακὸ νοῦμερο.

¹⁴⁰ Τὰ Ἰωάννινα, λόγω τῆς ἐγγύτητάς τους στο ἐλληνο-αλβανικὸ μέτωπο, ἐπλήγησαν πολὺ. Ἡ ζωὴ στὴν πόλη ἀρχίζει νὰ ἀποκτᾶ καὶ πάλι τους προπολεμικοὺς ρυθμοὺς τῆς δύο μῆνες μετὰ τὴ λήξη τοῦ πολέμου (βλ. Π. Παπαϊωάννου, «Ἡ Ἀκρόπολις εἰς τὴν Ἡπειρον. Τὰ Πάννεννα ξαναβρίσκουν τὸν παλαιὸν ρυθμὸ τους», *Ακρόπολις*, 3 Ἰουλίου 1941, σ. 1).

¹⁴¹ Πιθανότατα τοῦ ζητᾶ νὰ τον ἀκολουθήσει στο κτήριο τῆς Εἰδικῆς Ασφαλείας Ἀθηνῶν, ὅπου γίνονταν οἱ ἀνακρίσεις ὅσων συλλαμβάνονταν καὶ ποῦ κατὰ τὴ μεταξικὴ περίοδο βρισκόταν στὴ συμβολὴ τῶν οδῶν Γ Σεπτεμβρίου 106 καὶ Δεργινί.

¹⁴² Μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ νοῦ-

Ο: Θάρθης, ναι ή όχι;

Α: Όχι.

Ο: Τότε, κύριε, θά μ' αναγκάσετε να μεταχειρισθώ βία!

Α: Νά τοῦ χυμῆξω, Μανωλάκη;

Β: Μή, και θά βρῆς τὸν μπελά σου... Γυρεύεις τώρα.

Α: Ποιός εἶσ' ἐσύ, μωρὲ παιδάκι μου;

Ο: Δὲν βλέπεις ποιός εἶμαι;

Α: Ἐ, βλέπω ἓνα μασκαρεμένο ἄνθρωπο, ἀλλοιῶς ποῦ θές νά ξερω... Τί εἶσαι; Πυροσβέστης εἶσαι; Φαροφύλακας εἶσαι; Γεννίτσαρος εἶσαι; Ξέρω κι' ἐγὼ τί διάλο μέσα εἶσαι;

Ο: Εἶμαι τῶν Ταγμάτων Ἐργασίας.

Α: Καὶ τί ἐργασία κάνεις, δηλαδή;¹⁴² Νά φορτώνεσαι στὸν κόσμο; Κι' εἶσατε κι' ἓνα Τάγμα, κακόχρονο νάχετε... Κατάλαβες, φίλε μου; Ἄμ, δὲν ἐρχόσατε ἀπ' τὸ σπίτι νά σᾶς δώσω ἐγὼ μιὰ ἐργασία νά μοῦ κάνετε;

Ο: Τώρα τί καταλαβαίνεις; Θάρθης ή θάχουμε ἱστορίες;

Α: Ἄμ, νάχουμε κι' ἱστορίες, παιδάκι μου. Τί νά κάνουμε; Μιὰ κι' ἔτυχε... Τὸ καλὸ εἶναι νά μὴ σοῦ τύχη! Ἄλλ' ἄκουσε νά σοῦ πῶ και κάτι, παιδάκι μου. Ἄμα προτιμῆσης νάχουμε ἱστορίες, ή μάννα σου θά σέ πάρη ἀπ' τὰ χέρια μου μὲ δελτίο...

Ο: Λοιπὸν, ἔρχεσαι ή δὲν ἔρχεσαι; (*Βγάζει τὴ σφυρίχτρα.*)

Α: Στάσου, παιδί μου... Τί πᾶς νά κάνης;

Ο: Νά σφυρίξω.

Α: Πιὰτί νά σφυρίξεις; Ὑπάρχει λόγος νά σφυρίξεις; Μπᾶ! Τί σοῦ συνέβη, δηλαδή; Τί γίνηκε; Τί ἔκανα;

Ο: Τί ἔκανες; Χμ... Θαρρεῖς πῶς δὲν ἄκουσα;

Α: Τί ἄκουσες, δηλαδή;

Ο: Αὐτὰ γιὰ τὸν Στάλιν.

Α: Ποιόν;

Ο: Τὸν Στάλιν.

Α: Στάλιν;

Ο: Ναι, Στάλιν!

Α: Στάλιν... Στάλιν... Τί λέγαμε, ρὲ Μανωλάκη;

Β: Ξέρω ἄγῶ; Πιὰ τὴν μετάθεσί σου... Ποῦ πᾶς στὰ Γιάννενα...

Α: Ἄ, ναι... Ποῦ σουπα πῶς ἀπεστάλην... «Ἀπεστάλην» ἔλεγα, παιδάκι μου!

μερου αυτού διασώζεται και σε δημοσίευμα της εποχής (βλ. «Τὸ εὐθυμον περιθώριον τῆς ἱστορίας. Μία “συνωμοσία” πρὸς ἀνατροπὴν τοῦ Ἰωάννου Μεταξά», *Ὁ Πρωινὸς Τύπος*, 18 Ιουλίου 1941, σ. 1) με πολὺ μικρὴς αποκλίσεις σε φραστικό επίπεδο. Ἀπὸ τὸ ἴδιο πληροφοροῦμασε πως ὁ Ορέστης Μακρῆς ἐπαιξε τὸ ρόλο Α του χειρογράφου. Σύμφωνα με τὸ δημοσίευμα, τὸ κείμενο ἦταν τὸ ἀκόλουθο:

- Τί εἶσαι;
- Δὲν βλέπεις;
- Βλέπω ἓνα μασκαρεμένο ἄνθρωπο.
- Καὶ δὲν ξέρεις τί εἶμαι;
- Τραμβηγέτης εἶσαι; Φαροφύλακας εἶσαι; Γεννίτσαρος εἶσαι;
- Ἄνῆκω εἰς τὰ Τάγματα Ἐργασίας.
- Καὶ τί ἐργασίαν κάνετε, παρακαλῶ;

Ο: Άλλοῦ αὐτά.

Α: Άααα... Δέν θά τὸ γλυτώσουμε τὸ τράβηγμα... Μανωλάκη!

Ο: Λοιπόν, τί θά γίνῃ; (Τὸν βουτάει.) Θᾶρθῃς;

Α: Μανωλάκη, μὲ τὴν εὐχή σου. (Αρπάζονται. Σφυρίζει ὁ φαλαγγίτης. Ἐμφανίζονται δὺν ποὺ τὸν πιάνουν.)

Ο: Πιάστε τον... (Τὸν πιάνουν.)

Α: Σταθῆτε, ρέ παιδιά... Βαστάτε, ρέ παιδιά... Φεύγεις, Μανωλάκη;

Ο: Ἐμπρός, φέрте τον. (Φεύγουν μὲ σπρωξιές.)

Α: Ἀμάν, ρέ παιδιά, δὲν ἔκανα τίποτα. (Φεύγουν.)

(Στὸ ἀνακριτικὸ γραφεῖο. Ἀκούγεται ξύλο, καρπαζιές. Μπαίνει σπρωχτός.)

Α: Ἔλα Χριστὸς καὶ Παναγία! (Φτιάχνεται.)

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Τί ἔκανε αὐτός;

Ο: Ὁ ἐν λόγῳ συνελήφθη ἐπ' αὐτοφόρῳ προπαγανδίζων ὑπὲρ τοῦ κουμμουνισμοῦ καὶ καταφερόμενος ἐναντίον τοῦ καθεστώτος.

Α: Τί; Τί; Ἐγώ;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Σιωπή! Δηλαδή, τί ἔκανε;

Ο: Ἦτο ἐπὶ κεφαλῆς ὁμάδος.

Α: Ὅμάδος;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Σῶπα σύ, ρέ.

Α: Ἐγὼ νὰ σωπάσω ἢ ἐκεῖνος! Τί ἐπὶ κεφαλῆς ὁμάδος σοῦ λέει... Ἡ ὁμάς ἦταν ὁ... Μανωλάκης!

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ποιὸς Μανωλάκης;

Α: Ὁ Μανωλάκης ὁ Τσιρίσης... Ποῦχει τὸ...

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Καλά... Καλά... Σῶπα τώρα. Λοιπόν;

Ο: Ἦτο ἐπὶ κεφαλῆς ὁμάδος καὶ ἐφώναζε ζήτηω ὁ Στάλιν κι' ἔλεγε ὅτι θά συναντηθοῦνε στὰ Πάννενα.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Μπᾶ, στὰ Πάννενα κανονίσατε;

Α: Τί θά συναντηθοῦμε; Τί ζήτηω ὁ Στάλιν; Δέν ἔτυχε νὰ σοῦ ποῦν, παιδάκι μου, πὼς ὑπάρχουν καὶ γιατροὶ στὸν κόσμος, ποὺ τοὺς δίνεις κάτι καὶ σὲ κάνουνε καλά;

Β' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ἔλα-ἔλα... Σὰν πολλὰ λές! Γιά κάτσε τώρα κεῖ... Γιά κάτσε.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: (Γνέφει στὸν φαλαγγίτη νὰ φύγῃ.)

Α: (Ποὺ τὸ εἶδε.) Ἄντε, παιδάκι μου, ἄντε... Ἄντε καὶ βουνοὺ μὲ βουνοὺ δὲν σμίγει... Ἄν σὲ πετύχω πουθενά, ἔξι μῆνες θά σὲ δέρονω.

Β' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Κάτσε ντὲ ποὺ σοῦ λένε.

Α: Κάθισα.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ἰσα... Γρήγορα, καθαρὰ καὶ ξάστερα καὶ χωρὶς νὰ κρύψῃς τίποτα, γιατί τὰ ξέρουμε...

Α: Ἄ! Τὰ ξέρετε...

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Λοιπόν, γὰ νὰ μὴν χάνουμε τὴν ὥρα μας... Χωρὶς περικοκλάδες... Ποῦ τὸ πήγατε τώρα;

Α: Ποιό;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ἔλα-ἔλα... Ποῦ τὸ πήγατε.

A: Ποιό, Χριστιανέ μου;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Κύττα τον πού κάνει πώς δέν ξέρει...

A: Μά τί νά ξέρω; Μὲ ρωτᾶς καὶ τίποτα γιὰ νά σοῦ πῶ; Ἔλα Χριστὸς καὶ Παναγία!

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ἔλα, λέγε ποῦ τὸ πήγατε;

A: Ἄααα... Θὰ ρωτᾶς κι' ἐσὺ τώρα;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ποῦ τὸ πήγατε;

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Λέγε. Ποῦ τὸ πήγατε;

A: Ὡραῖα... Ξέρετε κάτι, ρέ παιδιά; Ἄν δέν μοῦ πείτε ποιό, δέν θὰ μπορέσω νά σᾶς πῶ ποῦ τὸ πήγαμε...

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ἔλα, τώρα... Τὸ πιεστήριο.

A: Ποιό;

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ἐκεῖ ποῦ τυπώνετε τὶς προκηρῦξεις;

A: Μά τί μοῦ λὲς τώρα, κύριε αὐτέ... Τί προκηρῦξεις, τί πιεστήριο καὶ... πράσινα ἄλογα... Ἦμωνα μὲ τὸ φίλο μου τὸν Μανωλάκη καὶ τοῦλεγα ὅτι ἀπ' τὴν ἔταιρεία ποῦ ἐργάζομαι, ἀπεστάλην, ἀπεστάλην, ἀπεστάλην στὰ Γιάννενα... Αὐτὸς τῆς Ἐργασίας ἄκουσε τὸ ἀπεστάλην, πήρε τ' αὐτί του τὸ μισὸ καὶ μοῦ ἄναψε τὴν φουρτοῦνα ποῦ βλέπετε.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Αὐτὸς παριστάνει τὸ ζόριχο.

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Γιὰ νά δοῦμε... Θὰ τὸν παριστάνη ὡς τὸ τέλος; (*Κουδοῦνη Ἐμφανίζεται ὁ τοῦ Τάγματος.*) Τὸν δίσκο.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Λοιπόν, δέν ξέρεις ποῦ εἶναι τὸ πιεστήριο;

A: ...ποῦ τυπώνουμε τὶς προκηρῦξεις.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ναί. Ποῦ εἶναι;

A: Νᾶξερα ποῦ εἶναι, νά τοὺς τῶλεγα...

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Λοιπόν;

A: Δέν ξέρω, ρέ παιδιά... Ἐγὼ ἦμωνα μὲ τὸν φίλο μου τὸν Μανωλάκη καὶ τοῦλεγα ὅτι ἀπ' τὴν ἔταιρεία ποῦ ἐργάζομαι ἀπεστάλην, ἀπεστάλην, ἀπεστάλην...

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Καλά! Καλά! (*Μπαίνει ὁ δίσκος μὲ τρία ποτήρια.*)¹⁴³ Τώρα θὰ μᾶς τὰ πῆς κι' ἄλλοιῶς...

A: Τί εἶν' αὐτό;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Θὰ διῆς... Θὰ διῆς... Γιὰ σένανε εἶναι... Λοιπόν, ποῦ τὸ ἔχετε;

A: Βάζω στοιχίμα ὅτι γιὰ τὸ πιεστήριο λὲς πάλι.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Πὰ τὸ πιεστήριο, ναί... Ποῦ τῶχετε;

A: Ἀφήστε, ρέ παιδιά... Δέν ξέρω... Τί μὲ ρωτᾶτε;

¹⁴³ Αρχικά ο ανακρινόμενος έβλεπε τα τρία ποτήρια με το ρετινόλαδο, που περιείχαν 30, 75 και 100 δράμια, αντίστοιχα (1 δράμι = 3,2 γραμμάρια). Αν δεν άρεσαν στον ανακριτή τα όσα αποκάλυπτε ο ανακρινόμενος, του έδιναν το πρώτο ποτήρι. Η ανάκριση σταματούσε για μισή ώρα και στη συνέχεια άρχιζε το δεύτερο στάδιο της ανάκρισης. Αν εξακολουθούσαν να μην άρέσουν στον ανακριτή τα όσα αποκάλυ-

πτε ο ανακρινόμενος, του έδιναν τα 75 δράμια. Η ανάκριση σταματούσε για τέσσερις ώρες και στη συνέχεια ξεκινούσε το τρίτο στάδιο της ανάκρισης με τα 100 δράμια επάνω στο τραπέζι του ανακριτή (βλ. «Κ. Μανιαδάκης, ό άδυσώπητος και “τρομερός” τώος Ὑφυπουργός τῆς Ἀσφαλείας, Ἐφευρέτης τῆς “έξαντλητικῆς” ἀνακρίσεως», *Ο Πρωινός Τύπος*, 10 Μαΐου 1941, σ. 1).

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Δὲν ξέρεις, εἶ;

A: Δὲν ξέρω.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Πιές αὐτό. (Τοῦ δίνει ἓνα ποτηρι.)

A: Τί εἶν' αὐτό; (Τὸ διαπιστώνει.)

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ἔλα-ἔλα, πιές το.

A: Μὰ τί εἶν' αὐτό;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ρετσινόλαδο.

A: Καί γιατί νά πιῶ ρετσινόλαδο;

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Πιές το ρέ, ποῦ σου λένε.

A: Γι' ἀφήστε με χάμω, ρέ παιδιά... Νά δὰ ἡ ὥρα...

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: (Κάνει νόημα στὸν τῆς Ἐργασίας καὶ τὸν πλακώνει στὶς καρπαζιές.)

A: Στάσου, ρέ φίλε... Βάστα, ρέ φίλε... Πιά μιλάτε του, ρέ παιδιά. (Σταματάει.)

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Θὰ τὸ πιῆς;

A: Νὰ τὸ πιῶ, ρέ παιδιά... Νὰ τὸ πιῶ ἕκατὸ φορές... Μπᾶ! Ρετσινολάδακι εἶναι! Χάλασ' ὁ κόσμος; (Στὸν τῆς Ἐργασίας.) Ἐξὴ μῆνες σουῦπα; Χρόνο θὰ σέ δέρω. (Τὸ πίνει.)

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Λοιπόν, λέγε... Ποῦ εἶναι τὸ πιεστήριο...

A: Ἄααα... Ἐσεῖς δὲν τρωγόσατε πιά...

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ὡστε δὲν λές... (Νόημα. Πρώτη καρπαζιά.) Λοιπόν, ποῦ εἶναι τὸ πιεστήριο;

A: Ποῦ εἶναι; Ἔλα, ντέ; (Δεύτερη καρπαζιά.) Ἄααα...

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Λέγε ποῦ εἶναι. (Τρίτη.)

A: Πέστε μου ἓνα δρόμο, ρέ παιδιά... Ἄ... Ἄ... Ἀλκιβιάδου.

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ἀριθμός;

A: Κι' ἀριθμό, παιδιά; Διακόσα-εἴκοσι...

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ὅριστε... Αὐτὸ ἦτανε...

A: Ἄμ, ποῦ νὰ τῶξερα.

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Καί τώρα κάτι ἄλλο.

A: Ἄααα, ἔχει κι' ἄλλο;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Πάλι κάνεις πὼς δὲν ξέρεις;

A: Ποιό, μωρὲ παιδιά;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Πότε εἶδες γιὰ τελευταία φορὰ τὸν Κατσαῖτη;

A: Ποιόνε;

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Τὸν Κατσαῖτη; Ἔλα, ντέ... Τὸν Ἐπίτροπό σου!

A: Τὸν Ἐπίτροπό μου;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ναί... Τὸν Κατσαῖτη... Πότε τὸν εἶδες;

A: Μῆτε τὸν εἶδα τὸν ἄνθρωπο, μῆτε τὸν ξέρω, μῆτε ποῦ θέλω νὰ τὸν μάθω.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ὡστε δὲν τὸν εἶδες... Καί τὰ λές σέ μᾶς αὐτά;

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Πότε τὸν εἶδες;

A: Τὸν Κατσαῖτη;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ναί.

A: Ὡ, ρέ, ποῦ μπλέξαμε... (Στὸν τῆς Ἐργασίας.) Ἐνα χρόνο σουῦπα; Τρία θὰ σέ δέρω.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Λοιπόν, θά μιλήσης;

A: Μιὰ κουβέντα εἶναι νὰ μιλήσης... Ἀλλά τί νὰ πῆς; Ἐδῶ σέ θέλω.

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Πότε τὸν εἶδες;

A: Τὸν Κατσαίτη;

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Τὸν Κατσαίτη, ναί.

A: Ρὲ Κατσαίτη, δὲν σέ ξέρω, ἀλλὰ μεγάλη ζημιὰ μοῦκανες σήμερα.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ὡστε δὲν τὸν ξέρεις!

A: Δὲν τὸν ξέρω, ρὲ παιδιά.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Κοπάνα τὸ δεύτερο.

A: Πάλι τὰ ἴδια θᾶχουμε; Ἐγὼ ἤμουνα μὲ τὸν φίλο μου τὸν Μανωλάκη καὶ τοῦλεγα ὅτι ἀπεστάλην, ἀπεστάλην, ἀπεστάλην. (Νόημα. Καρπαζιά.) Στάσου, ρὲ φίλε... Βάστα, ρὲ φίλε... Πιά μιλάτε του, ρὲ παιδιά.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Θὰ τὸ πῆς;

A: Νὰ τὸ πιῶ, ρὲ παιδιά... Ἄν πρόκειται γιὰ ἔτσι, νὰ τὸ πιῶ. Νὰ τὸ πιῶ κι' αὐτὸ νὰ πάη στὸ διάολο... Ρετσινολαδάκι εἶναι! Χάλασ' ὁ κόσμος; (Στὸν τῆς Ἐργασίας.) Τρία χρόνια σοῦπα; Πενήντα θὰ σέ δέρνω. (Τὸ πίνει.)

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Λοιπόν, λέγε.

A: Ποῦχαμε μείνει, ρὲ παιδιά;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Πότε τὸν εἶδες τὸν Κατσαίτη;

A: Ἄ, ναί. (Καρπαζιά.)

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Λέγε. Πότε τὸν εἶδες τὸν Κατσαίτη;

A: Μιὰ ἡμέρα, ρὲ παιδιά... Δευτέρα.

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ποῦ συναντηθήκατε;

A: Στὸ Μουσεῖο.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ἦταν κι' ἄλλοι;

A: Ἦτανε.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Πόσοι;

A: Ὅσοι κανονίσετε ἐσεῖς.

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Πόσοι; (Καρπαζιά.)

A: Δώδεκα.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ποῦ μένει ὁ Κατσαίτης;

A: Φιλολάου 28.

B' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Οἱ ἄλλοι ἔντεκα;

A: Κοντὰ του.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Καὶ τώρα, γιὰ νὰ σ' ἀφήσουμε, πρέπει νὰ μᾶς ὑπογράψης μιὰ δήλωση μετανόιας.

A: Ναί, ρὲ παιδιά. Μιὰ μόνο; Φέρνετέ μου δηλώσεις νὰ σᾶς τις ὑπογράψω! Πόσες τὴν ἡμέρα θέλετε; Αὐτὸ ἦτανε; Δὲν μοῦ τὸ λέγατε ἀμέσως νὰ σᾶς τὴν ὑπογράψω καὶ νὰ φύγω... Μπᾶ σέ καλό σας ἀπόψε...

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ἐλα... Ἐλα... Βάλε μιὰ ὑπογραφή ἐδῶ. (Καρπαζιά.)

A: Κάτσε, ρέ... Στὴν ὑπογραφή βρισκόμαστε... Τὰ μιλήσαμε, τὰ συμφωνήσαμε! Ὑπογράψω... φεύγω! Πάω σπιτάκι μου! Ἐσεῖς δὲν ἔχετε σπίτι, ἤθελα νᾶξερα;

Δέν μαζευσάσατε καί στό νοικοκυριό σας, πού καθόσατε ἐδῶ καί δέροντε τὸν κόσμο;

Β' ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ἄντε, μπρός! Ὑπόγραψε.

Α: Ναί... ναί... ναί... ναί... Ἀμέσως... Μόνον ἐδῶ; Θέλεις νὰ σοῦ ὑπογράψω κι' ἐδῶ; Θές κι' ἐδῶ; Θές καί στοὺς τοίχους; Ὅπου θέλεις...

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Φέрто καί τὰ πολλὰ λόγια νὰ λείπουνε. Ἄντε μπράβο!

Α: Νὰ φύγω τώρα, ρε παιδιά;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Στάσου μιὰ στιγμοῦλα. Πρὶν φύγης, νὰ μᾶς πῆς τὴν γνώμη σου, καθαρά καὶ ξάστερα, γιὰ τὴν Τετάρτη Αὐγούστου.

Α: Καθαρά;

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ: Ναί.

Α: Καθαρά καὶ ξάστερα; (*Γνέφουν «ναί».*) Μιὰ στιγμή. (*Βγάζει τὸ σακκάκι του. Πίνει τὸ ρετινόλαδο καὶ κατεβάζει τὶς τιράντες του.*)

Μιὰ μέρα θὰ κλάψης καὶ σύ...

(Κ. Μαυρέας)

ΚΟΜΠΕΡ: Κυρίες μου καὶ κύριοι,

Ἡ ἐπιχείρησις θεωρεῖ ὑποχρέωσίν της νὰ σᾶς ζητήσῃ συγγνώμην, διότι δυστυχῶς, διὰ λόγους ἀνεξαρήτως τῆς θελήσεώς της, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκτελεσθῇ ὁλόκληρον τὸ πρόγραμμα. Τώρα, αὐτὴ τῆ στιγμή, ἐπρόκειτο νὰ ἐμφανισθῇ ἡ τελειόφοιτος τοῦ Ὁδείου, δεσποινὶς Λούση Φρανσέν, γιὰ νὰ ἐκτελέσῃ τὴ ρωμάντζα τοῦ κυρίου Σακελλαρίδη: «Μιὰ μέρα θὰ κλάψης καὶ σύ».¹⁴⁴ Φαίνεται ὅμως ὅτι κάτι σοβαρὸ ἔτυχε στὴν δεσποινίδα Φρανσέν καὶ δὲν ἦρθε ἀκόμα στό θέατρο. Τὸ ὑπόλοιπον πρόγραμμα θὰ συνεχισθῇ... (*Φωνάζει κάποιος ἀπὸ τὰ παρασκήνια.*) Τί; Παρντόν... (*Βγαίνει.*) Ἡ δεσποινὶς Λούση Φρανσέν ἔφθασε μόλις πρὸ ὀλίγου καὶ εἶναι ἔτοιμη νὰ ἐμφανισθῇ! Ὅριστε μαέστρο. (*Ἐναρξίς κι' ἐμφάνισις.*)

ΛΟΥΣΗ: Παρντόν μιὰ στιγμοῦλα, μαέστρο. Τί θέλετε κύριε στὴν σκηνὴ τὴν στιγμήν πού πρόκειται ἄν νὰ ἐκτελέσω;

ΚΟΜΠΕΡ: Εἴχατε ἀργήσει, δεσποινίς, κι' ἐζήτησα συγγνώμην ἀπ' τὸν κόσμο, δι' αὐτὴν τὴν ἀργοπορίαν σας...

¹⁴⁴ Ἀν περιοριζόμεσταν στὶς πληροφορίες πού ἔχουμε ἀπὸ δύο προγράμματα, ἡ εἰκόνα πού θα σχηματίζαμε γιὰ τὸ συγκεκριμένο νούμερο θα ἦταν πὼς πρόκειται γιὰ ἓνα ταγκό (ρωμάντζα), πού θα το τραγουδοῦσε κάποια ἀπόφοιτος τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν με τὸ ψευδώνυμο Λούση Φρανσέν. Ὡστόσο, ἔχοντας πλέον τὸ κείμενο στα χέρια μας, διαπιστώνουμε πὼς σκοπὸς τοῦ συγκεκριμένου νούμερου ἦταν νὰ σχολιάσει καυστικὰ τοὺς καλλιτέχνες τῶν βαριετέ τῆς εποχῆς. Στὸ συμπέρασμα αὐτὸ μας οδηγεῖ ἀρχικὰ ἡ ὑπαρξὴ κομπέρ στο νούμερο, ρόλος πού εἶχε ἐκλείψει κατὰ τὴν περίοδο τῆς Κατοχῆς ἀπὸ

τοῦ χώρου τῆς ἐπιθεώρησης, ἀλλὰ συνέχισε νὰ ὑπάρχει στα βαριετέ. Ἐπιπλέον ἀπὸ τὸν Τύπο πληροφοροῦμαστε τὴν υιοθέτησι ξενικῶν ονομάτων ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες τῶν βαριετέ, παρόλο πού ἦταν Ἕλληνες, λόγω φόβου τῆς ξενομανίας τῶν θεατῶν (βλ. «Ἐνα βράδυ στὰ ἀθηναϊκὰ βαριετέ...», *Ὁ Θεατῆς*, 14 Ἰουνίου 1941 σ. 10-11), ἐνῶ ἐκφράζεται ἡ ἀπορία γιὰ τὴν ἐξακολουθοῦν νὰ ἐμφανίζονται με ξενικὰ ὀνόματα σὲ αὐτὰ «Εὐρωπαῖοι ἀπὸ τὴν... Πλάκα καὶ τοῦ Ψυρροῦ» (βλ. <Ὀλιγόστιχα>, *Ἡ Βραδυνή*, 8 Ἰουλίου 1941, χ.σ.). Ἡ «Λούση Φρανσέν» πράγματι μιλά σαν γυναίκα λαϊκῆς συνοικίας.

ΛΟΥΣΗ: Έ, κι' επειδή ἄργησα, τί μ' αὐτό; Ντιζέξ εἶμαι, καλλιτέχνης εἶμαι, ἀρτί-στα εἶμαι, ὅποτε μοῦ γουστάρει ἔρχουμαι καὶ δὲν ἔχω νὰ δώσω λογαριασμὸ σὲ κανένα. Ἄν θέλουν, ἄς μὲ περιμένουνε... Ἄν δὲν θέλουν, μὴ σώσουνε καὶ μὴ φτάσουνε... Νὰ δὰ ἡ ὥρα... Ἡ νομίζεις, ἀγαπητέ μου, ὅτι ὁ ψωρομισθὸς ποῦ μοῦ δίνετε μὲ ἐπαρκεῖ;¹⁴⁵

ΚΟΜΠΙΕΡ: Καὶ τί σχέσι ἔχει ὁ μισθός;

ΛΟΥΣΗ: Σᾶς περικαλῶ. Ἐχει καὶ παραέχει, διότι ἀναγκάζουμαι νὰ ἐργάζουμαι κι' ἄλλοῦ.

ΚΟΜΠΙΕΡ: Ποῦ ἐργάζεσθε δηλαδή;

ΛΟΥΣΗ: Σ' ἓνα κέντρον πολὺ καθῶς πρέπει.

ΚΟΜΠΙΕΡ: Ποιό;

ΛΟΥΣΗ: Ἐδῶ... Στὴν ὁδὸν Δώρου.

ΚΟΜΠΙΕΡ: Δώρου;

ΛΟΥΣΗ: Ναί, Δώρου! Σὲ μία οὐζερί, καλέ.

ΚΟΜΠΙΕΡ: Στὸ οὐζάδικο; Καὶ τί ἐργασία κάνετε;

ΛΟΥΣΗ: Ἐλα Χριστὸς καὶ Παναγία... Ἄδω... Τραγουδῶ... Λαρυγγίζω... (*Κάνει λαρυγγισμούς.*) Ἐκεῖ νὰ μὲ δῆς μὲ τὸ ντέφι σὲ ἀμανέ... Ἐκεῖ νὰ δῆς φωνή... Ἄρχίζω τὸ ἀμάν Παρασκευὴ καὶ τὸ τελειώνω τὴν Τετάρτη!

ΚΟΜΠΙΕΡ: Καὶ γι' αὐτὸ ἀργήσατε;

ΛΟΥΣΗ: Ναί. Μοῦ ἔτυχε μιὰ παρέα ἀπὸ μερικὸς νάπτας, πολὺ καθῶς πρέπει, καὶ μᾶς πῆρ' ἡ ὥρα...

ΚΟΜΠΙΕΡ: Καὶ τὸ πρῶτ' γιατί δὲν ἦρθατε στὴν πρόβα;

ΛΟΥΣΗ: Τὸ πρῶτ' ἤμουνα σὲ μιὰ οὐρὰ γιὰ κοκκινογούλια. Ἄντε... Τώρα δίνε του, γιατί θ' ἀρχίζω... (*Φεύγει.*) Πᾶμε, μανέστρο... (*Αρχίζει ὁ μαέστρος.*) Πιά βάστα... Πιά στάσου μανέστρο, σὲ περικαλῶ... Τί παίζεις; Τί; «Μιὰ μέρα θὰ κλάψης καὶ σύ»; Τί εἶν' αὐτό; Δὲν εἶπαμε πῶς τὸ πρῶτ' δὲν ἔκανα πρόβα, γιατί ἤμουνα στὴν οὐρὰ γιὰ τὰ κοκκινογούλια; Θὰ πῶ τὸ «Σπιτάκι μου παληό».

I

ΣΠΙΤΑΚΙ ΜΟΥ ΠΑΛΗΟ¹⁴⁶

Θὰ μένη πιά σβυστὸ
τῆς κάμαρῆς μου τὸ καντῆλι,
γιατί στ' ἀληθινὰ

¹⁴⁵ «Διακεκριμένοι ἠθοποιοὶ [...] παίζουν σὲ δύο καὶ τρία Βαριετέ [...]» (βλ. <Ολιγόστιχα>, *Η Βραδυνή*, 5 Αυγούστου 1941, σ. 1).

¹⁴⁶ Πρόκειται γιὰ παραλλαγή στο τραγούδι «Σπιτάκι μου παληό» (Συνθέτης: Κώστας Γιαννίδης, Στιχουργός: Αλέκος Σακελλάριος) ἀπὸ τὴν οπερέτα *Κορίτσια τῆς Παντρειάς* (1938) ποῦ ἀνέβηκε στο Θεάτρο Ἰντεάλ.

ΣΠΙΤΑΚΙ ΜΟΥ ΠΑΛΗΟ

Θὰ μείνη πιά σβησιτὸ
μπρὸς στίς εἰκόνες τὸ καντῆλι,
ἢ γρούλια μου κλειστή
κι' ἡ γλάστρα δὲ θὰ ποτιστῆ
Βαρὺ 'να καὶ ξεστὸ
ἀπὸ τὰ δάκρυα τὸ μαντῆλι
ποῦ τώρα ἔχει βραχεῖ
ἀπὸ τοῦ πόνου τῆ βρογχί.

δὲν βρίσκω λάδι πουθενά.
 Θὰ φάω γιὰ νὰ πιαστῶ
 ὡς καὶ τῆς λάμπας τὸ φυτῆλι,
 τρεῖς μέρες νησιτικὰ
 δὲν ἔχω βάλει οὔτε μπουκιὰ.

Refrain

Σπιτάκι μου παληό, ἀγαπημένο,
 πὸν μύριζες παντοῦ ἱμάμ μπαϊλντί,
 μὲ σκόρδο γεμιστό, τσιγαριστό, ψιλοκομμένο,
 γωνίτσα φτωχικὴ, εἶχες φακὴ.

Π¹⁴⁷

Τᾶχω χάσει
 πᾶνε τώρα πέντε μῆνες
 καὶ δὲν ἔχω μιὰ φορὰ περιδρομιάσει.
 Πέντε μῆνες
 κι' ἔχω κάτι μαῦρες πείνες
 γιατί μοῦλειψαν πολὺ οἱ βιταμίνες.
 Κάνω τοῦμπες
 καὶ σᾶς βλέπω σὰν τουλοῦμπες,
 ἀλλοιθώρησα τελείως δηλαδή.
 Ὅλ' αὐτὰ μὴ τὰ νομίζετε ἀρλοῦμπες
 τὶς μακρόστενες πεθύμησα γαρδοῦμπες
 πὸν μοῦ ἄρεσαν ἀπὸ μικρὸ παιδί.

Refrain

Ἄχ! Νᾶχα,
 μιὰ κι' ἔσφιξαν οἱ πείνες,
 μιὰ ταβέρνα γι' ἀποκοῦμπι
 μὲ πατσὰ καὶ σκορδοστοῦμπι.
 Τί λόρδα,
 ἂν λιγάκι μ' ἀγαπᾶτε,
 τρέχτε φέрте μου δυὸ σκόρδα
 γιατί ἀλλοιῶς λιγοθυμῶ.

Σπιτάκι μου παληό, ἀγαπημένο,
 πὸν μύριζες παντοῦ βασιλικὸ
 καὶ ἦσουν τὸ μισὸ ἀπ' τὸν κισσὸ ἀγκαλαιασμένο,
 γωνίτσα μου φτωχὴ, εἶχες ψυχή.

¹⁴⁷ Το τραγούδι αυτό είναι χωρίς τίτλο, γιατί δεν
 υπάρχει γραμμένο στο χειρόγραφο, ἀλλὰ μας το
 διασώζει το ελληνικὸ πρόγραμμα της παράστα-
 σης.

III

Ο ΓΙΑΝΝΟΣ ΚΙ' Η ΠΑΓΩΝΑ¹⁴⁸

Κάτω στὸν κάμπο, κάτω στὴν Ἐλασσώνα,
 πεινάει ὁ Πάννος, πεινάει κι' ἡ Παγῶνα.
 Στοίχημα βάζουν ὁ Πάννος κι' ἡ Παγῶνα,
 ψωμί ποιὸς θαῦρη ὡς ποὺ νὰ μπῆ τὸ γιόμα.
 Βρίσκει ὁ Πάννος ἓνα διπλὸ καρβέλι
 καὶ ἡ Παγῶνα νὰ τοῦ τὸ φάη θέλει.
 Ψωμί, βρὲ Γιάννο, γιατί παραλύω
 κι' ἂν δὲν μοῦ δώσης, θὰ φάω τὸ δελτίο.

IV

ΠΑΛΗΑ ΓΕΙΤΟΝΙΑ¹⁴⁹

Σουβλάκια βωδινὰ
 ἔλαφρῶς τραγανὰ
 μπριτζολάκια χοιρινὰ.
 Ἄρνισια σκωταριὰ
 τρεῖς ὀκάδες βαρειὰ
 ρέγγες καὶ σκουμπριά.
 Τώρα θλιμμένη πλέον ἄδω
 μ' ὄλη τὴν πείνα μου μαζί
 γιὰ ἓν' ἀξέχαστο σιφάδο
 καὶ δυὸ ντολμάδες γιαλαντζί.

Refrain

Παληὰ γειτονιὰ
 ποὺ κι' ἡ μάντρα μὲ τὰ τοῦβλα
 ἢ τόσον πεζῆ

¹⁴⁸ Πρόκειται για παραλλαγή στο δημοτικοφαι-
 νές τραγούδι «Ο Πάννος κι' ἡ Παγῶνα» (Συν-
 θέτης: Θεόφραστος Σακελλάριδης, Στιχουργός:
 Αλέκος Σακελλάριος) ἀπὸ τὴν επιθεώρηση
Σιλουέττα (1938) ποὺ ἀνέβηκε στο Θέατρο Σα-
 μαρτζῆ ἀπὸ τὸν θίασο Ν. Μηλιάδη – Π. Κυρι-
 ακοῦ.

Ο ΓΙΑΝΝΟΣ ΚΙ' Η ΠΑΓΩΝΑ

Κάτω στὸν κάμπο, κάτω στὴν Ἐλασσώνα,
 ποτίζει ὁ Πάννος, ποτίζει κι' ἡ Παγῶνα.
 Στοίχημα βάνουν ὁ Πάννος κι' ἡ Παγῶνα,
 ποιὸς θὰ διψάσῃ προτοῦ νὰ μπῆ τὸ γιόμα.
 Διψάει ἡ Παγῶνα προτοῦ νὰ μπῆ τὸ γιόμα,
 νερό, βρὲ Γιάννο, γιατί θὰ πεθάνω

καὶ τέτοιο στοίχημα δὲν ματαβάνω.

¹⁴⁹ Πρόκειται για παραλλαγή στο τραγούδι
 «Παληὰ Γειτονιὰ» (Συνθέτης: Eduardo Bianco,
 Στιχουργός: Αλέκος Σακελλάριος) ἀπὸ τὴ *μου-
 σικὴ ἠθογραφία* τῶν Δ. Ευαγγελίδη – Α. Σακελ-
 λάριου *Ἀρτζεντίνα* (1938) ποὺ ἀνέβηκε στο Θέ-
 ατρο Κεντρικόν ἀπὸ τὸν θίασο Ν. Μηλιάδη – Π.
 Κυριακοῦ.

ΠΑΛΗΑ ΓΕΙΤΟΝΙΑ

Δρομάκια σσοτεινὰ
 ποὺ ἡ ἀγάπη περνὰ
 ντροπαλὴ τὰ δειλινὰ.
 Καντάδα σιγανὴ
 ποὺ γλυκὰ συγκινεῖ

εἶχε γίνει μαγαζί.
Κι' ἐκεῖ στή γωνιά
εἶχαν στήσει κάποια σούβλα
πού τώρα ἐγώ
τρομερὰ νοσταλγῶ.

Τὰ λουλούδια διαμαρτύρονται...

(Κ. Μαυρέας – Μ. Ἀρώνη – Λ. Λαζαρίδου – Μ. Νέζερ – Λ. Δοῦκα – Λ. Λῦς –
Κ. Μουσουήρης – Ὁρ. Μακρῆς – Μ. Φιλιππίδης – Θ. Ἀρώνης)¹⁵⁰

(Ένας κῆπος. Εἶναι μέσα ὁ περβολάρης.)

ΓΑΡΔΕΝΙΑ: Παρντόν... Μιά ἐρώτησι ἐὰν μοῦ ἐπιτρέπετε...

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Ποιά εἶσαι;

ΓΑΡΔΕΝΙΑ: Δέν με βλέπετε;

...καὶ ὅμως ἤμουν ἄλλοτε ἢ μόνη σας ἢ ἔννοια.

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Ποιά εἶσαι, βρὲ κοπέλλα μου;

ΓΑΡΔΕΝΙΑ: Δέν εἶμαι ἢ Γαρδένια;

Ἄλλοτε μοῦ μιλούσατε με τρόπο τόσο ἥπιο,
με βάζατε προσεκτικὰ μέσα στοῦ θερμοκήπιο
κι' ἀπάνω μου –με τί στοργῆ– σκύβατε κάθε μέρα!
Προφυλαγμένη μ' εἶχατε πάντοτ' ἀπ' τὸν ἄερα
καὶ δέν μ' ἀφήνατε ποτὲ ἀκάλυπτη στὸν ἥλιο.
Μοῦ λέγατε πὼς ἄξιζα ὀλόκληρο βασίλειο
...καὶ τώρα, ὅπως ἔμαθα, ζητᾶτε νὰ με κόψετε.

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Ὁ πόλεμος ἄς ὄψεται...

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Ὁ πόλεμος ἄς ὄψεται, Στὸν πόλεμο τὸ ρίξαμε;

Τί φταῖμ' ἐμεῖς παρακαλῶ; Ἐμεῖς τὸν ἐκηρύξαμε;

Ἐμεῖς εἴμασθ' ἀνεύθυνες. Ἀνεύθυνες τελείως!

Ὁ κόσμος ὁ ἀνθρώπινος εἶναι πολὺ γελοῖος.

κάποια γρύλλια φωτεινὴ.
Αὐλόπορτα βαρεῖα
πού στολίζ' ἢ μουριά
κι' ἢ κληματαριά.
Μέσ' τὴν καρδιά μου ἔχω κλείσει
καὶ φυλαγμένα ἔχω βαθεῖα
τὸ φτωχικό σου τὸ ξωκλήσι
καὶ μὰ γασία σου ξανθιά.
Παλιὰ γειτονιά
στοῦ δρομάκι τὸ στενό σου
ἢ κάθε γωνιά
γιὰ μὰ ἀγάπη μυλεῖ.
Παλιὰ γειτονιά
τραγουδάει τὸ δειλινό σου

σ' ἀνθοὺς καὶ κλωνιά
γιὰ ἓνα πρώτο φιλί.

¹⁵⁰ Ἀπὸ τὸ τρίγλωσσο πρόγραμμα τῆς παράστα-
σης πληροφοροῦμαστε καὶ τὴ διανομὴ τῶν ρό-
λων. Ὁ Κυριάκος Μαυρέας ἐπαιξε τὸ ρόλο τοῦ
Περβολάρη, ἡ Μαίρη Ἀρώνη τὸ Γαρύφαλλο, ἡ
Λίτσα Λαζαρίδου τὸ Ρόδο (Τριαντάφυλλο στο
χειρόγραφο), ἡ Μαρίκα Νέζερ τὴ Μαργαρίτα, ἡ
Λίτσα Δοῦκα τὴ Γκαρντένια (Γαρδένια στο
χειρόγραφο), ἡ Λιλὴ Λυς τὴ Βιολέττα, ὁ Κώστας
Μουσουήρης τὸν Νάρκισσο, ὁ Ορέστης Μακρῆς
τὸν Κρίνο, ὁ Μάνος Φιλιππίδης τὸν Κισσό καὶ ὁ
Θοδωρῆς Ἀρώνης τὸν Δυόσμο.

Τί φταῖν τοῦ Τριαντάφυλλου τὰ βελουδένια φύλλα
 πού και στήν πιό ἀνάλαφρη τ' ἀνέμου ἀνατριχίλα
 λεπτές ξεχύνουν εὐωδιές
 γιά νά μεθᾶνε οἱ βραδιές
 και νά χτυπᾶν παράξενα κάποιες εὐαίσθητες καρδιές.
 Ἀφήστε με σ' ἓνα κλαδι ἐπάνω νά ρεμβάζω
 και ἄς πεθάνω ὕστερα στοῦ κρυσταλλένιου βάζου.
 Μόνον αὐτός ὁ θάνατος θά ταίριαζε σέ μένα.

ΓΑΡΔΕΝΙΑ: Γιατί μᾶς ξεριζώνετε; Τί φταίμε τὰ καϋμένα;

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Λυποῦμαι ἀλλά, δυστυχῶς, δέν θά σᾶς σώση τίποτε.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Γιατί;

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Γιατί ὅπωςδήποτε

πρέπει νά φύγῃ ἀπό δῶ ἀπόψε ὅπως-ὅπως
 και νά μᾶς μείνῃ ἐλεύθερος ὅλος αὐτός ὁ τόπος
 ὅλος ὁ τόπος γενικά.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Καί τί θά μποῦν στήν θέσι μας;

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Θά μποῦν λαχανικά.¹⁵¹

ΓΑΡΔΕΝΙΑ: Τ' ἀσθενικά τὰ φύλλα μου στοῦ κρῦο δέν θ' ἀνθέξωσι
 ἂν ἀπ' τὸ θερμοκήπιο μοῦ κάνουν καμμιάν ἔξωσι.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Μὲ τ' ἄρωμά μου ἄλλοτε τὸ πᾶν εἶχα μαγεύσει...

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Ἐχεις ὠραῖο ἄρωμα... Δέν ἔχεις ὅμως γεῦσι
 γι' αὐτὸ θά μποῦν στή θέσι σας φυτὰ πού εἶναι ἄσχημα,
 γιὰτὶ καλὸ και τ' ἄρωμα, μὰ πιὸ καλὸ τὸ μᾶσημα!

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Τὰ βελουδένια φύλλα μου... λυπήσου τα... δέν τᾶδες;

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Τὰ βελουδένια φύλλα σου δέν γίνονται ντολμάδες.

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Τί τρέχει; Τί φωνάζετε κι' ἀκούγεστε ὡς πέρα;

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Καλῶς το τὸ Γαρυφαλλο.

ΓΑΡΔΕΝΙΑ: Καλῶς το...

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Καλησπέρα...

Γιατί, λοιπόν, φωνάζετε; Τί ἔχετε; Τί πάθατε;

¹⁵¹ Για τὴν ἀντιμετώπιση τῶν ἐντονῶν ἐπισημειωτικῶν προβλημάτων κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Κατοχῆς οἱ κάτοικοι τῶν Ἀθηνῶν φύτευαν λαχανικά ὄχι μόνο στους κήπους τους, ἀλλὰ και σε γλάστρες. Πρὶν ἀκόμα τελειώσει ὁ πόλεμος, τὸ Ὑπουργεῖο Γεωργίας εἶχε ἤδη αποφασίσει νὰ ἐπιβληθεῖ ὑποχρεωτικὴ καλλιέργεια σε ὅλες τὶς ἀσκεπεῖς ἐκτάσεις γῆς, ἀκόμη και σε οἰκόπεδα (βλ. «Ἡ ὑποχρεωτικὴ καλλιέργεια», *Ἡ Οικονομική*, Ἰανουάριος 1941, σ. 2) και εἶχε λάβει σειρά μέτρων πρὸς πραγματοποίηση τέτοιων καλλιέργειῶν (βλ. «Τὰ κηπουρικὰ εἶδη», *Ἡ Καθημερινή*, 14 Μαρτίου 1941, σ. 1). Με τὸ πέρασμα του και-

ροῦ μάλιστα και με τὸ ἐπισιτιστικὸ πρόβλημα νὰ μεγαλώνει μέρα με τὴ μέρα, ὁ Δήμος Πειραιᾶ αποφάσισε νὰ καλλιεργήσει λαχανικά σε ὅλους τους δημοτικούς κήπους προκειμένου νὰ καλύψει τὶς ἀνάγκες τοῦ Τζάνειου νοσοκομείου και ἄλλων φιλανθρωπικῶν ἰδρυμάτων τοῦ Πειραιᾶ (βλ. <Ἀνὰ τὴν πόλιν>, *Ἡ Καθημερινή*, 1 Αυγούστου 1941, σ. 2). Ἡ καλλιέργεια λαχανικῶν ἔλαβε τέτοια ἐκταση, ὥστε νὰ ἀναφωνεῖ συντάκτης στήλης ἐφημερίδας πὼς «σὲ λίγο ἢ ἔξευθεσεῖς λουλουδιῶν και γιὰ τὴν κομβιοδόχη θά εἶναι προβληματικὴ» (βλ. <Ὀλιγόστιχα>, *Ἡ Βραδυνή*, 15 Ἰουλίου 1941, χ.σ.).

ΓΑΡΔΕΝΙΑ: Άλήθεια, δὲν τὰ μάθατε;

Ἄποψε ὅπωςδήποτε, ὅλες μας, ὅλα κι' ὅλοι
θὰ τὸ ἐγκαταλείψουμε αὐτὸ τὸ περιβόλι.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Στὴ θέσι μας θὰ βάλουνε μπάμιες καὶ κολοκύθια!

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Ἄλήθεια;

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Ναί, ἀλήθεια!

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Δὲν ἔχουνε καὶ ἄδικο.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Πατὶ μωρὲ Γαρυφαλλο κοντό, πολυλογάδικο;

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Πατὶ τὸ παρακάνετε ἀναθεματισμένα
πουλιόσαστε δέκα δραχμὲς καὶ εἴκοσι τὸ ἓνα.

ΓΑΡΔΕΝΙΑ: Ἄχ, πᾶνε αὐτὲς οἱ δόξες μας, στὸ παρελθὸν ἀνήκωσι.

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Τώρα δὲν δίνουνε γιὰ σᾶς οὔτε δεκάρες εἴκοσι
καὶ ἀντιθέτως στὶς οὐρὲς ὥρες κρατοῦν ἀντρίκια
γιὰ ν' ἀγοράσουν ἀκριβὰ μισὴ ὀκτῶ ραδίκια.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Κι' ἐσὺ κουτὸ Γαρυφαλλο, γιατί πανηγυρίζεις;
Ἄνθος, λουλουῖδι εἶσαι κι' ἐσύ... λουλουῖδι ποὺ μυρίζεις.

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Καὶ τί μὲ νοιάζει ἐμένανε; Θὰ ζήσω κι' ὅπως-ὅπως
δὲν μοῦναι ἀπαραίτητος τοῦ κήπου σας ὁ τόπος.

Ἐγώ, τὸ κατακόκκινο Γεράνι κι' ἡ Βιγκόνια
θὰ ζήσουμε στὰ φτωχικὰ Πλακιώτικα μπαλκόνια.

Δὲν εἴμαστε δαπανηρά, δὲν θέλουμε λακέδες
μονάχα μεγαλώνουμε στοὺς γκαζοτενεκέδες
...καὶ τῶχ πάντα ὑπ' ὄψει

πὼς κάποιος χέρι τρέμοντας μιὰ μέρα θὰ μὲ κόψη,
θὰ μὲ φιλήσῃ, κι' ὕστερα κρυφὰ-κρυφὰ μὲ τρομό
θὰ μὲ πετάξῃ ἀπαλὰ
καὶ ντροπαλὰ
στὸ δρόμο.

καὶ θὰ πεθάνω, βέβαια, ἴσως τὴν ἄλλη μέρα
ἀλλὰ σὲ μπουτονιέρα.

Κι' ἂν τὸ ἀντίθετο συμβῆ κι' ἡ τύχη μου τὸ φέρῃ
νὰ μὲ πετάξῃ ἀντρικό σὲ γυναικεῖο χέρι,
τότε θὰ ζήσω ἀσφαλῶς καὶ θᾶμαι μεγαλεῖο
μέσα σ' ἓνα τετράδιο, μέσα σ' ἓνα βιβλίο.

Ξέρω κάποιος γαρυφαλλο ποῦζησε χρόνια τρία
σὲ μιὰς μικρούλας ντροπαλῆς τὴν τριγωνομετρία.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Μὲ μέναν ἐκπληρώνουνε ὑποσχέσεις τυπικὲς
καὶ κοσμικὲς
κι' ἐρωτικὲς!

Προσόντα ἔχω σπάνια, μοναδικά... Καὶ πρῶτον
ἐγὼ εἶμαι τὸ σύμβολο τῶν πιὸ ἀγνῶν ἐρώτων.
Τὸ τριαντάφυλλο τ' ἀγνὸ τὸ ξέρει ὁ κόσμος ὁ πολὺς...

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Ναι, αλλά όταν θά σταλής
 με τὸ μπουκέτο ἑνὸς γνωστοῦ διευθυντοῦ τραπέζης,
 ὅσο κι' ἂν λές πὼς εἶς' ἄγνό,
 ἄσκημο ρόλο παίζεις.
(Ακούγονται φωνές ἀπὸ μέσα.)
 Μὰ τί εἶναι; Τί συμβαίνει;
 ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Νά, σὲ συλλαλητήριο κι' ὁ κῆπος κατεβαίνει.
 ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Γιά στάσου... Γιά νὰ δῶ...
 ΓΑΡΔΕΝΙΑ: Ὅλος ὁ λουλουδόκοσμος ἔρχεται πρὸς τὰ δῶ...
 ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Εἶναι πολλοί;
 ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Οὔ... Κόσμος...
 Ἡ Μαργαρίτα, ὁ Κισσός, ὁ Νάρκισσος, ὁ Δυόσμος
 κι' ἀκόμα διακρίνω
 καὶ τὴ Βιολέττα ποῦρχεται, με τὸν λευκὸ τὸν Κρίνο.
 ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Μ' αὐτὴ τὴ στάσι τους λοιπόν, ἐγὼ βεβαίως θίγουμε.
 ΟΛΟΙ: Δὲν θά φύγουμε... Δὲν θά φύγουμε... *(Εμφανίζονται.)*
 ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Σταθῆτε, ρε παιδιά... Τί τρέχει; Τί φωνάζετε;
 ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ: Γιατί δὲν μᾶς ποτίζετε; Γιατί δὲν μᾶς κυττάζετε;
 ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Τὸ πότισμά σας γίνεται πάντα κανονικά.
 ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ: Στὴ θέσι μας, ἐμάθαμε, θά μποῦν λαχανικά.
 ΔΥΟΣΜΟΣ: Εγὼ τὰ δικαιώματα πού ἔχω δὲν θά τᾶχανα.
 Δὲν φεύγω ἀπ' τὴν θέσι μου γιὰ νὰ φυτέψης λάχανα!
 ΚΡΙΝΟΣ: Κι' ἐγὼ αὐτὸ πού κάνετε ποσῶς δὲν τὸ ἐγκρίνω.
 ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Τί εἶσαι τοῦ λόγου σου, μικρέ;
 ΚΡΙΝΟΣ: Μικρό, τὸν κύριο Κρίνο;
 Μὲ μέναν ὅλοι ἀποροῦν
 κι' ὅλοι μπροστά μου ὑποχωροῦν
 καὶ ἡ Γαρδένια ἢ αβρὴ κι' ὁ ταπεινὸς ὁ Δυόσμος.
 Γιὰ χάρι μου ἀπ' τοὺς ποιητὰς χιλιάδες στίχοι γράφονται.
 Καὶ τώρα πού ἐχάλασε τῶν λουλουδιῶν ὁ κόσμος,
 κι' ὡς καὶ τὰ τριαντάφυλλα ἀρχίσανε νὰ βᾶφονται,
 μόνον ἐγὼ ἀπέμεινα σεμνὸ, ἄγνό, λευκὸ
 λουλοῦδι φυσικό.
 Θᾶπρεπε νὰ μ' ἀφήσετε στὴν θέσι μου νομίζω.
 ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Δὲν μᾶς γεμίζεις τὴν κοιλιά...
 ΚΡΙΝΟΣ: Λένε πὼς τὴν... γεμίζω.¹⁵²
 ΒΙΟΛΕΤΤΑ: Μὰ εἶν' ἀλήθεια, κύριε, πὼς θά ξεριζωθοῦμε;
 ΚΙΣΣΟΣ: Ἐμεῖς σᾶς τὸ δηλώνουμε; θά ἐναντιωθοῦμε!
 ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ: Ἀκοῦς νὰ φέρουν λάχανα! Δὲν εἶν' αὐτὴ κατάστασι.
 ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Δὲν τὸ δεχόμαστε αὐτό.

¹⁵² Εδὼ υπονοεῖται εἴτε μεταφορικά ὁ Ευαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου, εἴτε κυριολεκτικά το

ξαχαροπλαστεῖο Κρίνος στὴν οδὸ Αἰόλου, που λειτουργοῦσε ἤδη ἀπὸ το 1923.

ΔΥΟΣΜΟΣ: Θά κάνουμε επανάστασι.¹⁵³

ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ: Κάτω, λοιπόν, τὰ λάχανα! Κάτω τὰ κουνουπίδια!

ΚΙΣΣΟΣ: Κάτω τὰ δυσωδέστατα τὰ σκόρδα και κρεμμύδια!

ΔΥΟΣΜΟΣ: Κάτω τὸ ζαρζαβατικό! Κάτω π' ἀνάθεμά το!

ΚΡΙΝΟΣ: Κάτω τ' ἀγγούρια!

ΟΛΟΙ: Κάτω!

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Ἐπ, γιά σταθῆτε, ρε παιδιά. Γιατί αὐτὸς ὁ ντόρος;

Σᾶς εἶπαμε ὅτι γιά σᾶς δὲν περισσεύει χῶρος.

Ἔχετε χίλιες εὐωδιές, ἔχετ' ὠραία ὄψι

ἀλλὰ χωρὶς τὰ λάχανα ἢ πείνα θά μᾶς κόψη.

Τί ὠφελεῖ κι' ἂν εἴσαστε μὲ ὁμορφιές γεμᾶτα

ἀφοῦ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνετε σαλάτα;

ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ: Ὡστε, λοιπόν, σὲ θάνατο θά καταδικαστοῦμε;

γιά τρεῖς ὀκάδες μπρόκολα θά ἐξευτελιστοῦμε;

Ἐμεῖς, πὸν μᾶς κυττάζατε μ' ἀγάπη και κατάνυξι...

Ἐμεῖς, πὸν σᾶς ἐφέραμε κάθε χρονιά τὴν ἄνοιξι

και πρῶτοι γιά τὸν ἔρωτα κρυφὰ σᾶς ἐμιλήσαμε...

Ἐμεῖς, πὸν και τὸ σπίτι σας ἀκόμα τὸ στολίσαμε...

Ἐμεῖς, πὸν ἄπειρες φορὲς κρυφὰ και ἀφανέρωτα

γιά χάρι σας γινήκαμε μεσίτες και τοῦ ἔρωτα...

Πόσες φορὲς καθέννας μας κατόρθωσε νὰ πείση

κάποια μικρὴ σκληρόκαρδη στὸ τέλος ν' ἀγαπήση...

Πόσες θυσίες κάναμε γιά χάρι σας ἀλήθεια!

Κι' ὅμως μᾶς ξεριζώνετε γιά λίγα κολοκύθια!

ΔΥΟΣΜΟΣ: Μπράβο, μικρὲ μου Νάρκισσε, πολὺ σωστὰ τὰ εἶπες.

Εἴμαστε σύμφωνοι κι' ἐμεῖς, κι' οἱ Βιόλες κι' οἱ Τολίπες.

ΚΙΣΣΟΣ: Τί ἐποχὴ ἀνόητη... Ὡ τέμπορα... Ὡ τέμπορα...

Τὸν ἀνθοκόμο κάνατε οἰκτρὸν πατατοέμπορα!

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Ἄπ' τὰ λαχανικά ποτὲ δὲν θά δεχθοῦμε ἧττα.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ: Ἀλήθεια, πῶς θά ζήσετε χωρὶς τὴ Μαργαρίτα;

Οἱ ἔρωτευμένοι ἔρχονται σὲ μέναν κατ' εὐθείαν

μὲ θεωροῦν σὰν μιὰ μικρὴ τοῦ ἔρωτος Πυθίαν

και μάλιστα' ἀπὸ τῶν Δελφῶν πολὺ πιὸ θετικὴ,

γιατί μ' ἀρέσει ἢ ἀκριβεία ἢ μαθηματικὴ.

Ἐκεῖνὴ ἐσυνήθιζε τὰ ἦξεις και τ' ἀφίξεις

ποῦχαν διπλὴ τὴν ἔννοια, διπλὲς τὶς ἀποδείξεις,

¹⁵³ Κάτω ἀπὸ τὸ πρῶτο ἐπίπεδο νοημάτων, αὐτὸ τῆς μετατροπῆς τῶν κήπων σε λαχανόκηπους κατὰ τὴν περίοδο αὐτή, υπάρχει και ἓνα δεύτερο ἐπίπεδο. Ὅλος ὁ κήπος (λαός) ενομένο, ἀπὸ τὸ Γαρυφαλλο, τὸ Γεράνι και τὴ Βιγόνια (λαϊκὴ τάξι) μέχρι τὸ Τριαντάφυλλο (αστικὴ τάξι) θα ἐναντιωθοῦν και θα ἐπαναστατήσουν

ἐναντίον τοῦ Περιβόλαρη (κατακτητή). Τα συγκαλυμμένα μηνύματα τοῦ νοῦμερου αὐτοῦ και οἱ συμβολικὲς τοῦ προεκτάσεις ἀσφαλῶς και δὲν θα περνοῦσαν ἀπαρατήρητα ἀπὸ τὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς, πέρασαν ὡστόσο ἀπαρατήρητα ἀπὸ τὴ λογοκρισία.

κι' ἔτσι δὲν ἐπιανότανε ποτέ της στὴν ἀπόχη,
μὰ ἐγὼ τὸ λέω καθαρὰ «ἦ σ' ἀγαπᾶ ἢ ὄχι».

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Στίς μαργαρίτες τώρα πιά οἱ ἔραστὲς δὲν ἐντρυφᾶν
τώρα νὰ μάθουνε ζητᾶν ἐὰν θὰ φᾶν ἢ δὲν θὰ φᾶν.

ΔΥΟΣΜΟΣ: Χωρὶς ἐμᾶς τρομακτικὴ θὰ γίνῃ ἀνωμαλία
θὰ κλείσουν ὅπωςδήποτε ὅλα τ' ἀνθοπωλεῖα.

ΚΡΙΝΟΣ: Δὲν κλείνουν κι' ἴσως θ' ἄπρεπε καὶ νὰ τὸ καταλάβῃς.

ΔΥΟΣΜΟΣ: Κι' ὁ Ἀγαλιώτης;

ΚΡΙΝΟΣ: Πάει αὐτὸς... Ἐγίνηκε μανάβης.

Ἦδη ὡς κι' οἱ βιτρίνες του πού εἶδα εἶναι γεμάτες
μπάμιες, ἀγγουρία, μπρόκολα, πατάτες καὶ ντομάτες.¹⁵⁴

ΚΙΣΣΟΣ: Ἀκοῦς μωρὲ τί λέει!

Οἱ Ἀγαλιώτες, Φλεριανοί, Καντῶροι, Βιντζηλαῖοι¹⁵⁵
θὰ γίνουνε μανάβηδες.

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Ἄμ τί... Δὲν τρῶνε ἄχερα.

Αὐριο θὰ βγοῦν μὲ γάιδαρο! Πεπόνια μὲ τὴ μάχαιρα.

ΔΥΟΣΜΟΣ: Πολὺ σωστά... Κι' ἐν πρώτοις.

Ὡς θὰ παρατηρήσατε ὁ κύριος Ἀγαλιώτης
συνέγραψε κι' ἐξέδωκε βιβλίον εἰδικὸν
μὰ καὶ μοναδικὸν

πού στὰ περὶ τῆς διατροφῆς τοῦ κόσμου περιστρέφεται.¹⁵⁶

ΚΙΣΣΟΣ: Καὶ τὸ βιβλίον τὸ πουλᾶ καὶ οὕτω διατρέφεται.

ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ: Ὅλ' ἡ ἀγάπη ποῦχανε οἱ ἄνθρωποι γιὰ τ' ἄνθη
σιγά-σιγά λιγότεψε καὶ τέλος ἐμαράνθη.

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Ἡ γνώμη μου ἐμένανε καὶ σᾶς τὴν λέω ἐπίσημα

¹⁵⁴ Ο Ἄγγελος Αγαλιώτης διέθετε ἀνθοπωλεῖο στὴν οδὸ Σταδίου 15. Ἡ περιγραφὴ που γίνεται γιὰ μετατροπὴ τοῦ ἀνθοπωλείου σε μανάβικο ἢ ἔστω σε κατάστημα με γεωργικά εἶδη ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ διαφήμιση τῆς ἐποχῆς (βλ. «Λάχανο-Κουνουπίδι. Τώρα εἶναι ἡ ἐποχὴ νὰ μᾶς ζητήσετε. Ἄγγ. Δ. Ἀγαλιώτης καὶ Σία - Σταδίου 15», *Αθηναϊκά Νέα*, 30 Ἰουνίου 1941, σ. 2). Καὶ μπορεῖ ἡ ἀγγελία νὰ ἀναφέρεται σε σπόρους πρὸς καλλιέργεια καὶ ὄχι σε πώληση τῶν συγκεκριμένων λαχανικῶν, ὡστόσο εἶναι χαρακτηριστικὴ τῆς τάσης τῆς ἐποχῆς.

¹⁵⁵ Το ἀνθοπωλεῖο Φλεριανοῦ βρισκόταν στὴν οδὸ Σταδίου 3, τὸ ἀνθοπωλεῖο Καντῶρου στὸ Σύνταγμα καὶ τὸ ἀνθοπωλεῖο Γ. Βιντζηλαίου στὴ γωνία Σταδίου με Κοραΐ.

¹⁵⁶ Ο Ἄγγελος Αγαλιώτης, με τὴν ιδιότητά του γεωπόνου καὶ ὄχι του ἀνθοπώλη, δίνει συμβουλὲς ἐπιστημονικοῦ καὶ πρακτικοῦ χαρακτῆρα στους ἀναγνώστες τῶν *Αθηναϊκῶν Νέων* γιὰ

τὴν καλλιέργεια λαχανικῶν σε μικροὺς οἰκογενειακοὺς κήπους. Ταυτόχρονα προαναγγέλει ὅτι θὰ δώσει στὴ δημοσιότητα «σὲ λίγες ἡμέρες ἓνα βιβλιαράκι μὲ χρησιμώτατες ὁδηγίες καὶ συμβουλὲς γιὰ τὴν καλλιέργεια» (βλ. Ἄγγελος Ἀγαλιώτης, <Πρὸς τὴν γῆν καὶ διὰ τῆς γῆς>, «Καλλιεργήσατε μόνοι τοὺς κήπους σας διὰ νὰ ἐξασφαλίσετε βᾶσιν διατροφῆς», *Αθηναϊκά Νέα*, 16 Μαΐου 1941, σ. 1). Ἡ ἐκδοσις αὐτοῦ τοῦ «μικροῦ ἀλλὰ χρησιμωτάτου τεύχους [...] καλλιτεχνικώτατα [ἐκτυπωθέντος] [...]» κυκλοφόρησε ευρῶς ἀπὸ τις 22 Μαΐου 1941 (βλ. Ἄγγελος Ἀγαλιώτης, <Πρὸς τὴν γῆν καὶ διὰ τῆς γῆς>, «Πῶς νὰ καλλιεργήτε εἰς τὸν κήπον σας τομάτα καὶ μελιτζάνα», *Αθηναϊκά Νέα*, 21 Μαΐου 1941, σ. 1). Το ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ μόνιμη στήλη τῆς εφημερίδας, ἀλλὰ γιὰ στήλη τοῦ Ἄγγελου Αγαλιώτη που δημοσιεύτηκε μόνο τρεῖς φορές, μᾶς ὁδηγεῖ στὴν ὑπόθεσις πὸς τὸ βιβλιαράκι αὐτὸ ἴσως τιτολοφοῦνταν «Πρὸς τὴν γῆν καὶ διὰ τῆς γῆς».

είναι ότι δὲν τρώγεσθε καὶ δὲν μᾶς εἴσθε χρήσιμα.

Ἔτσι νομίζω κύριοι.

ΔΥΟΣΜΟΣ:

Κακῶς, πολὺ κακῶς.

Πατὶ ἐγὼ τουλάχιστον, ἐγὼ προσωπικῶς,
σὰν Δυόσμος ποῦμαι τρώγουμαι κι' ἔχω καὶ γεῦσι κάποια.
Ἄφοῦ καὶ ὁ Τσελεμεντές¹⁵⁷ στὰ τόσα του κιτάπια
ὑποστηρίζει πάντοτε καὶ δὴ ἐκθύμως λίαν
πὼς εἶμαι ἀπαραίτητος διὰ τὴν ποιικιλίαν.
Καὶ ὅπως λὲν τουλάχιστον κι' ἄλλοι Τσελεμεντέδες
χωρὶς τὸν Δυόσμο ἄνοστοι γίνονται οἱ κεφτέδες.
Πότε κεφτέδες, κύριε, χωρὶς ἐμέναν τίμησες;
Πές μου, γιατί ἀπ' τὸν θυμὸ ἐγένηκα βαπόρι...

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Κεφτέδες; Τί μοῦ θύμησες!

...καὶ εἶμαι καὶ ἀγόρι!

Οἱ ἄνθρωποι, ἀγαπητέ, καὶ σοῦ τὸ λέω κλαίων
δὲν τρῶν κεφτέδες πλέον!

Μόνον στῶν ἀναμνήσεων εὐρίσκονται τὸ βάθος.

ΚΙΣΣΟΣ: Παρντόν... Κάνετε λάθος...

Ἐγὼ πού, σὰν Κισσός, συχνὰ στὰ σπίτια σακραφαλῶν
καὶ πάντα στὰ παράθυρα χύνω κανέναν κλῶν
πολλὲς φορὲς μοῦ δόθηκαν ὠραῖες εὐκαιρίες
νὰ δῶ τί τρῶν οἱ ἄνθρωποι μὲς στὶς τραπεζαρίες.

ΔΥΟΣΜΟΣ: Ἔ, καὶ λοιπόν;

ΚΙΣΣΟΣ: Σᾶς βεβαιῶ πὼς ὅλα εἶναι μύθος.

Ἐπάρχουν κι' ἄνθρωποι πού τρῶν κεφτέδες... Καὶ συνήθως
πληρώνουνε ὀλόκληρη γι' αὐτοὺς περιουσία
κι' ἄς εἶναι βρωμοκρέατα χωρὶς καμμιά οὐσία.

ΒΙΟΛΕΤΤΑ: Καὶ τοὺς κεφτέδες τοὺς αὐτοὺς τοὺς τρῶν κρυφὰ στὸ σπίτι;

ΚΙΣΣΟΣ: Naί... κι' εἶναι ὅλοι τοὺς σκληροί, σὰν νᾶναι ἀπὸ γρανίτη.

Σάμπως νὰ εἶναι πέτρινοι χτυποῦνε μὲς στὰ πιᾶτα.

Χτὲς

ἔπεσε χάμω ἕνας κεφτὲς

καὶ σκότωσε μιὰ γάτα!

ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ: Σῶπα, Κισσέ... Σταμάτα!

Ἄσε τὰ λόγια τὰ πολλὰ, τὴν τόση φλυαρία.

Ἐνδιαφέρεται κανεὶς γι' αὐτὴ τὴν ἱστορία;

ΚΙΣΣΟΣ: Καὶ βέβαια! Ὁ Δυόσμος...

ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ: Ἐδὼ εἶναι ἀνάστατος τῶν λουλουδιῶν ὁ κόσμος...

Ἄς ζητᾶν νὰ μάθουνε τί διάλογο θὰ γίνουμε.

¹⁵⁷ Ἀπὸ τις 12 Ἰουνίου 1941 εγκαινιάζεται στὴν εφημερίδα *Ἀθηναϊκά Νέα* ἡ στήλη <Μαγειρικὴ τῆς ἐποχῆς> ἀπὸ τον γνωστὸ μάγειρα τῆς επο-

χῆς Νικόλαο Τσελεμεντέ. Σκοπὸς τῆς στήλης ἦταν νὰ δίνει συνταγὲς ἀνάλογοι με τις ελλείψεις καὶ τα εἶδη που υπήρχαν.

Θά φύγουμε; Θά μείνουμε;

Ίδου ἡ ἀπορία.

ΔΥΟΣΜΟΣ: Ἐάν μᾶς ξεριζώνατε θά ἦτανε μωρία...

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Γιατί αὐτό, ρέ Δυόσμο;

ΚΡΙΝΟΣ: Ἐμεῖς σᾶς συνοδεύουμε μέχρι τὸν ἄλλο κόσμο...

Σύ, πῶς θά πᾶς, ὅταν θά πᾶς, χωρὶς λουλούδια κάποια;

Ἐκτὸς ἐάν σοῦ στείλουνε, ἀντὶ στεφάνου, μπρόκολα καὶ μιὰ ὀκᾶ σινάπια.

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Λοιπόν, ποῦ καταλήγετε;

Θά φύγουμε;

ΠΕΡΒΟΛΑΡΗΣ: Θά φύγετε...

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Πᾶμε, λοιπόν...

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ: Πᾶμε, παιδιά...

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Φαίνεται πῶς οἱ ἄνθρωποι δὲν ἔχουν πιὰ καρδιά.

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Ἐ, τί νὰ γίνῃ; Ἦτανε τῆς μοίρας μας κι' αὐτό!

ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ: Παρντόν... Μισὸ λεφτό... (Στὸ κοινό.)

Κυρίες μου καὶ κύριοι

λιγάκι προσοχή...

Καὶ τ' ἄνθη μὴ νομίζετε... Ἐχουν κι' αὐτὰ ψυχή!

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ: Μᾶς κάνετε ἓνα πόλεμο τώρα σκληρὸ καὶ ἄπονο
καὶ οἱ μικροῦλες μας ψυχὲς γεμίζουν μὲ παράπονο.

ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ: Κι' ἂν ἴσως μιὰ χαρούμενη φοροῦμε φορεσιά
παρατηρήστε, κύριοι, τὴν πρωϊνὴ δροσιά.

Θά σᾶς φανῆ σὰν δάκρυ

ποῦ βγῆκ' ἀπ' τὰ πολύχρωμα τῶν φύλλων μας βελουδα

...καὶ πάντοτε τὰ δειλινά, στοῦ κήπου ἐκεῖ τὴν ἄκρη

λένε κρυφὰ τὸν πόνο τους σὲ κάποια πεταλοῦδα.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ: Βεβαίως τὰ λαχανικά

στὶς μέρες μας τίς δύσκολες τὰ προτιμοῦνε γενικά.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ: Ἀλλὰ καὶ τ' ἄνθη, κύριοι, ἔχουν κάποια ἀξία
καὶ πρῶτον μᾶς ἐμπνέουνε τὴν αἰσιοδοξία.

ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ: Κι' ὕστερα, τί νομίζετε;

Σᾶς εἶπαμε πῶς «ἡ Ζωή», κύριοι, «συνεχίζεται»,

καὶ θάρθη ὅπωςδήποτε καὶ μιὰ στιγμοῦλα, μιὰ

ποῦ ἴσως νὰ σᾶς λείψουνε πολὺ τὰ γιασεμιά.

Τόσο, ποῦ γιὰ νὰ τᾶβρετε πεζῆ θά ξεκινήσετε!

Γιατί νὰ βρῆτε γιασεμιά; Γιὰ νὰ τὴν συγκινήσετε...

Κι' ἂν ἴσως ἀπ' τὸν πόλεμο τὸ πᾶν ἀναστατώθηκε
ὁ Ἐρως σᾶς τὸ βεβαιῶ, κύριοι, δὲν σκοτώθηκε.

Ὁ φτερωτὸς μικρὸς θεὸς ποτὲ δὲν βομβαρδίζεται

καὶ «ἡ Ζωή», σᾶς εἶπαμε, κύριοι, «συνεχίζεται»...

[ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΑΞΗ]

Ἡ ζωή συνεχίζεται...

Μπάριμπα Σταμάτης - Γ. Κουκούλης

Ὁ φίλος του - Στ. Μόρης

Ἡ Λενιώ - Μ. Ἀρώνη

Ἐφηγητής Πανεπιστημίου - Ἰ. Δοῦκας

Σταματίνα - Ξ. Δαμάσκου

Λοχαγός - Θ. Ἀρώνης

Αἰσιόδοξος - Κ. Μουσσούρης

Πεινάλας - Μ. Φιλιππίδης

Ἐνας ἄλλος - Π. Χριστοφορίδης

(Στὴν Πλατεία ἐνὸς Ἡπειρώτικου χωριοῦ. Τὰ ἴχνη τῆς πολεμικῆς θύελλας εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ἐμφανῆ. Πρωτῆ.)

ΦΙΛΟΣ: (Στὸ Σταμάτη ποῦ μὲ τὸ ἄνοιγμα τῆς σκηνῆς εἶναι στὴ βρῦση καὶ παίρνει νερό.) Καλημέρα, Σταμάτη.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Καλημέρα.

ΦΙΛΟΣ: Νερὸ παίρνεις;

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Νερό.

ΦΙΛΟΣ: Καί γιατί; Στέρεψε τὸ πηγάδι σου;

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Πηγάδι; Νάταν κι' ἄλλο...

ΦΙΛΟΣ: Φωτιά τοῦβαλαν, ρε Σταμάτη;

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Φωτιά... Καλὰ τῶρες. Δὲν ἔπεσε προχθὲς βράδου αὐτὴ ἡ μπόμπα καὶ τᾶκανε γῆς Μαδιάμ... Πάει καὶ τὸ μαγγάνι, πάει κι' ἡ πεζοῦλα, πάει καὶ τὸ πηγάδι... Πόλεμος θὰ πῆς... Πόλεμος...

ΦΙΛΟΣ: Ἔ, πάει κι' αὐτός, τέλεψε... Τώρα νὰ γυρίση κι' ὁ Γρηγόρης σου μὲ τὸ καλό...

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Αὐτὸ νὰ μοῦ πῆς... Ἄς γυρίση τὸ παιδί καλά, μὲ τὴ βοήθεια τῆς Παναγιᾶς, μεγάλη ἡ χάρι της, καὶ τὰ μαγγάνια τὰ ξαναβρίσκουμε.

ΦΙΛΟΣ: Ἔ, θὰ γυρίση... Αὔριο, μεθαύριο τὸ πολὺ, θὰ σοῦρθη...

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Ἀμῖν. (Σκύβει στὴ βρῦση.)

ΦΙΛΟΣ: Ὅλο κι' ἔρχονται.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Ἄ, ναί...

ΦΙΛΟΣ: Ἰσαμε δυόμιση χιλιάδες πέρασαν ἐχτές.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Δυόμιση, καὶ βάλε...

ΦΙΛΟΣ: Χώρια τ' αὐτοκίνητα!

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Ὁ Σωτήρης τοῦ Δημητρουῦ γύρισε.

ΦΙΛΟΣ: Ναί, μοῦ τῶπαν ἐχτές. Ἔ, ποῦ θὰ πάη, θᾶρθη κι' ὁ δικός σου.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Ἀμῖν.

ΦΙΛΟΣ: Θὰ σάσουν τὰ πράματα.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Ἄ, ναί... Ἄς γυρίση καλὰ τὸ παιδί... Κι' ὕστερις...

ΦΙΛΟΣ: Ἄντε, γειά σου Σταμάτη.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Γειά σου, καλό μεσημέρι. *(Ο Φίλος του φεύγει. Ακούγονται μοτοσυκλέττες. Κυττάει προς την δημοσιά.)* Ή, ψίτ, παιδιά... Είναι κανείς από σās του 15ου;

ΦΩΝΗ: Έγώ...

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Μήπως συνάντησες κανέναν Γρηγόρη Λιάγκα; Στόν 7ο λόχο... Δε-
κανέας...

ΦΩΝΗ: Λιάγκας;

ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Λιάγκας. Ναι. Γρηγόρης Λιάγκας. Στόν 7ο λόχο του 15ου. *(Αφήνει τον κουβά και τρέχει.)*

ΥΦΗΓΗΤΗΣ: *(Στρατιώτης ντυμένος με σακκάκι πολιτικό κυριακάτικο, τραγιάσκα, το χιτώνιο στο χέρι κ.λπ.)* Λοιπόν... Άντιο... Άντιο και σās ευχαριστώ... Σās ευχαριστώ πολύ... Πάρα πολύ...

ΛΕΝΙΩ: Άντε, στο καλό... Στήν ευχή του Θεού και της Παναγίας.

ΥΦΗΓΗΤΗΣ: ...Και μείνετε ήσυχη... Μόλις φτάσω στην Άθήνα, θά κάνω ένα δέμα το σακκάκι, το παντελόνι και το καπέλλο και θά σās τὰ στείλω άμέσως.

ΛΕΝΙΩ: Μπᾶ, καϊμένε... Δέν βαριέσαι... Μέ την ήσυχία σου... Κι' αν, πού λείει ο λόγος, σου χρειασθούν για λίγες μέρες, δέν χάλασε ο κόσμος! Μᾶς τὰ στέλνεις κι' άργότερα. Κι' αν δέν έχης άλλα, κράτα τα! Χαλάλι σου.

ΥΦΗΓΗΤΗΣ: Ω, όχι! Δέν θά μου χρειασθούν! Έλπίζω, δηλαδή... Μόλις φτάσω, θά σās τὰ στείλω. *(Προχωρούν.)* Άλήθεια... Έφαγα, ήπια, πλύθηκα, κοιμήθηκα στο σπίτι σας, παίρνω και τὰ ρούχα σας τώρα, και δέν σās είπα ούτε καν τόνομά μου...

ΛΕΝΙΩ: Ή, κι' ύστερις; Δέν χάλασ' ο κόσμος... Ή Σταμάτη θά σέ λένε ή Σωτήρη ή Κωνσταντή ή Νικόλα ή Γεράσιμο... Ό, τι και νά σέ λένε, τὸ ίδιο είναι... Έτσι;

ΥΦΗΓΗΤΗΣ: Κώστας Βαλέσης. Ύφηγητής του Πανεπιστημίου.

ΛΕΝΙΩ: Ή, άντε με τὸ καλό νά ξαναπαίσης δουλειά! Και ποῦσαι; Πάρε κι' αυτό μαζί σου. *(Του δίνει κάτι σαν ψωμί.)* Θά σου χρειαστή στο δρόμο...

ΥΦΗΓΗΤΗΣ: Ευχαριστώ... Ευχαριστώ πολύ... Νά ή κράτα μου...

ΛΕΝΙΩ: Τί νά την κάνω;

ΥΦΗΓΗΤΗΣ: Έχει την διεύθυνσίν μου. Άν καμμιά φορὰ περάσετε απ' την Άθήνα, θά μου κάνη μεγάλη χαρά νά σās περιποιηθῶ κι' έγώ. Είμαι τόσο ύπο...

ΛΕΝΙΩ: Νά την πάρω; *(Σκουπίζει τὰ χέρια της και την πιάνει άκρη-άκρη.)*

ΥΦΗΓΗΤΗΣ: Ναι, βέβαια. Πά σās είναι. Λοιπόν, άντιο. Σās ευχαριστώ και σās εύχομαι νά γυρίση γρήγορα κι' ο άδελφός σας.

ΛΕΝΙΩ: Ευχαριστώ. *(Χειραψία.)* Πά βάστα μιὰ στιγμοῦλα. *(Τρέχει κι' έρχεται μ'ένα γαρούφαλλο.)* Πάρτο νά μυρίζεσαι στο δρόμο. *(Χειραψία. Φεύγει σφυρίζοντας, άφου πρώτα τὸ βάζει στη μπουτονιέρα.)*

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Λενιώ... Λενιώ μωρή...

ΛΕΝΙΩ: Τί θές, καλὲ μάννα;

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Τί τῶκανες τὸ ψωμί, πού νά σου καμωθῆ νά σκάσης.

ΛΕΝΙΩ: Ποιό ψωμί, καλὲ;

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Τὸ ψωμί, μωρή, πού ήταν στο συρτάρι.

ΛΕΝΙΩ: Ή, τί τὸ θές;

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Τί τὸ θέλω; Νὰ φαρμακώσω τὸ θέλω.

ΛΕΝΙΩ: Τῶφραγα.

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Ὀλάκερο καρβέλι ἔφαγες;

ΛΕΝΙΩ: Ναί, Ὀλάκερο καρβέλι! Πιατί;

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Καὶ τὴν πετσέτα τί τὴν ἔκανες, μωρέ; Τὴν ἔφαγες καὶ τὴν πετσέτα;

ΛΕΝΙΩ: Ὦχ, καλὲ σύ... Μὲ τίς μαῦρες σου σηκώθηκες σήμερα;

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Ἔλα μέσα καὶ θὰ σοῦ πῶ ἐγώ... Ἔλα, κι' ἂν δὲν σοῦ δώσω τίς κοτοίδες σου νὰ τίς φᾶς, νὰ μὴν μὲ λὲν κυρά-Σταματίνα!

ΛΕΝΙΩ: Ναί, δὲν κάνεις πὼς ἀπλώνεις χέρι;

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: (Αἰσχρομεμένη.) Ἔλα μέσα, μωρή.

ΛΕΝΙΩ: Καλὰ ντέ, ἔρχουμαι. (Φεύγει.)

ΕΝΑΣ: (Βγαίνει ἀπ' τὴν μεριά τοῦ δρόμου. Τσακισμένος ἀπ' τὴν πορεία, πάει πρὸς τὴν βρύση.) Παιδιά... Ἔ, παιδιά... Ἀπὸ δῶ... Ἀπὸ δῶ ἔχει καὶ βρύση. (Σκύβει καὶ πίνει ἐνῶ μπαίνουν οἱ ἄλλοι ἐξ ἴσου τσακισμένοι.) Ἄχ, κρούσταλο ἦτανε... (Κάνει νὰ πλυθῆ.)

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: (Τὸν τραβάει.) Κάτσε ρέ... Κάτσε νὰ πιοῦμε καὶ μεῖς καὶ ὕστερα κάνεις τὴν τουαλέττα σου.

ΕΝΑΣ: Ἔ, καλὰ... Μίλα... Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ μὲ τραβολογήσης κι' ὄλας.

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Παρεξηγήθηκες πάλι; Πολὺ εὐέξαπτος εἶσαι. (Κάνει νὰ σκύψῃ νὰ πιῆ. Σηκώνεται ὁμως ἀμέσως.) Ὅριστε, κύριε λοχαγέ...

ΛΟΧΑΓΟΣ: Πιές, παιδί μου... Πιές πρῶτα ἐσύ καὶ πίνω ὕστερα κι' ἐγώ.

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ὅχι δά! Ἐσεῖς πρῶτα κι' ὕστερα ἐμεῖς.

ΛΟΧΑΓΟΣ: Καὶ γιατί αὐτό; Τὸ ἴδιο διψᾶμε ὅλοι!

ΠΕΙΝΑΛΑΣ: (Ποῦ κάτι μασουλᾷ.) Ἔ, πῶς! Τί θὰ πῆ τὸ ἴδιο διψᾶμε ὅλοι; Πρῶτα νὰ πιῆτε ἐσεῖς!

ΛΟΧΑΓΟΣ: Αὐτὰ εἶναι κουταμάρες. Τέλος πάντων ὁμως... Πίνω πρῶτος γιὰ νὰ μὴν σᾶς καθυστερῶ καὶ σᾶς. (Σκύβει πίνει, ὕστερα ρίχνει λίγο νερὸ στὸ πρόσωπο.)

ΕΝΑΣ: ...Μὲ τραβολογᾶς... Τί μὲ τραβολογᾶς; Ἐγὼ δὲν μπορῶ νὰ σταθῶ στὰ πόδια μου, ἔτσι, καλῶς ἐχόντων τῶν πραγμάτων...

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: (Αφοῦ πιῆ.) Τώρα ἂν θές, κόπιασε νὰ κάνῃς τὸ μπάνιο σου! Νὰ σοῦ ἀνοίξω τὸ ζεστό ἢ τὸ προτιμᾶς κρύο;

ΕΝΑΣ: Ἦθελα νᾶξερα, ρέ Σωτηρίου, ποῦ τὸ βρῖσκεις τὸ κέφι τέτοιες ὥρες!

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Κάτι τέτοιες ὥρες ἴσα-ἴσα χρειάζεται τὸ κέφι! Ἔτσι, κύριε λοχαγέ;

ΛΟΧΑΓΟΣ: Σωστά! Πολὺ σωστά!

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Παλληκαριά δὲν εἶναι μόνο τὸ νὰ μπορῆς ν' ἀντικρύξεις τὸν θάνατο... Παλληκαριά, καὶ μεγαλύτερη παλληκαριά ἂν θές νὰ ξέρῃς, εἶναι τὸ νὰ μπορῆς ν' ἀντικρύξεις τὴν ζωὴ. Νὰ τὴν ἀντικρύξεις μὲ τὸ χαμόγελο τῆς αἰσιοδοξίας! Ὅπως καὶ νᾶναι... Ὅπως κι' ἂν ἔρθῃ... Ὅπως κι' ἂν τὴν βρῆς... Ἐδῶ σὲ θέλω.

ΕΝΑΣ: (Κυττάει τὸ ρολοῖ.) Ἐννέα παρὰ τέταρτο... Κάθε τέτοια ὥρα ὁ Σωτηρίου λέει μεγάλες κουβέντες... Δὲν μᾶς παρατᾶς καὶ μὲνε;

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Εἶναι χίλιες φορὲς προτιμώτερο νὰ πάψῃ κανεὶς ν' ἀναπνέῃ, παρὰ νὰ πάψῃ νὰ χαμογελάῃ.

ΕΝΑΣ: Ποῦ τὸ διάβασες αὐτό, ρέ; Στὸς Ἀθλίους τοῦ Βίκτωρος Οὐγκώ;
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Νά, ρέ κόπανε. (*Μούτζα.*) Κάθουμαι καὶ κουβεντιάζω μαζί σου.
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: (*Μασώντας.*) Ἐγώ, λοιπόν, νομίζω ὅτι...
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἐσὺ, πρῶτα νὰ καταπιῆς, κι' ὕστερα νὰ νομίζεις...
 ΕΝΑΣ: Γιὰ βάστα, ρέ πεινάλα. Τί θὰ γίνῃ μὲ σένα; Πάλι τρώς;
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Τί νὰ κάνω; Μοῦ περνάει καὶ ἡ ὥρα!
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἐμεῖς τί θὰ γίνουμε, δηλαδή; Δὲν μᾶς γέννησε μάννα ἐμᾶς;
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Πεινάσατε πάλι;
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἐ, βέβαια πεινάσαμε.
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: (*Ἐνῶ βγάζει ἀπ' τὴν τσέπη του.*) Μωρέ, τί εἶσατε σεῖς; Καλλιτέρα
 νὰ σᾶς ντύνω, παρὰ νὰ σᾶς τρέφω! (*Δίνει στοὺς ἄλλους κι' ὕστερα στὸν λο-
 χαγό.*) Ὅριστε, κύριε λοχαγέ.
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Τί εἶναι αὐτά, παιδί μου;
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Συκαράκια... Πολὺ ὠραία!
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ὅχι, εὐχαριστῶ.
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Ἐ, τί θὰ φᾶτε σεῖς;
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Τίποτα, δὲν πειράζει.
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Ἐ, πῶς τίποτα; Γιὰ σταθῆτε... Κάπου εἶχα δυὸ ἀνγουλᾶκια. (*Ψά-
 χνεται καὶ τὰ βγάζει ἀπὸ κάτι ἀπίθανες τσέπες.*) Ὅριστε.
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ὅχι καὶ τὰ δυὸ... Ἄπὸ μισό... Νὰ φᾶμε ὅλοι.
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Φᾶτε τα... Φᾶτε τα... Κάπου εἶχα κι' ἄλλα δυὸ... (*Βγάζει ἄλλα
 δύο.*)
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Μωρέ, τί εἶσαι σύ! Ἐσὺ δὲν εἶσαι ἄνθρωπος! Ἐσὺ ἴσαι ντουλάπα!
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Ἄλατάκι θέλετε; (*Βγάζει καὶ δίνει.*) Καὶ λίγο πιπεράκι εἶναι ὅ,τι
 πρέπει. (*Βγάζει.*)
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ἐχει γοῦστο νᾶχῃς καὶ ψομί.
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Κάπου εἶχα λίγο. (*Βγάζει ἀπ' τὸ καπέλλο του.*)
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Μπράβο, ρέ πεινάλα... Ποτέ νὰ μὴν πεθάνῃς. (*Τὸν χτυπάει στὴν
 πλάτη.*) Ἡ ἐπιμελητεία μας.
 ΛΟΧΑΓΟΣ: (*Καθὼς τρώει.*) Ἡ ἐπιμελητεία μας, ἀλήθεια... Καὶ τί ἐπιμελητεία!
 Μέχρι αὐγὸ τῆς ἡμέρας!
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἄν δὲν τὸν εἶχαμε κι' αὐτόν, θὰ τᾶχαμε τινάξει! (*Τρῶνε.*)
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: (*Βγάζει τὸ παγοῦρι του.*) Ἄπὸ μιὰ γουλιὰ ὁ καθένας γιὰ νὰ φτάσῃ.
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Τί εἶν' αὐτό;
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Κρασάκι. Εἶναι Ζίτσης, γλυκό... Στὴν ἀναβροχιά ὅμως, καλὸ καὶ
 τὸ χαλάζι! (*Πίνουν μὲ διάφορες ἐνχές.*) Ἄχ! Ἡ φτώχεια θέλει καλοπέρασι!
 (*Παῦσις. Τρῶνε.*)
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Κύριε λοχαγέ...
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ναί...
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Τί ἔχετε; Κάτι ἔχετε...
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ἄχ, τί θὲς νᾶχω, παιδί μου... Ἐχω μιὰ γυναῖκα καὶ δυὸ παιδιά, ποῦ
 δὲν ξέρω ἂν τὰ ἔχω ἀκόμα!
 ΕΝΑΣ: Ποῦ μένανε;

ΛΟΧΑΓΟΣ: Στὸν Πειραιᾶ. (*Παῦσις.*) Ζοῦνε; Δὲν ζοῦνε; Κι' ἂν ζοῦνε, ξέρουν ὅτι ζῶ κι' ἐγώ; (*Σκουνπίζει κρυφὰ ἓνα δάκρυ.*) Τέλος πάντων...

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Κουράγιο, κύριε λοχαγέ. Λίγες μέρες ἀκόμα καὶ τὰ βάσανα τελειώνουνε. Θὰ πᾶτε μὲ τὸ καλὸ στοὺ σπιτάκι σας, θὰ βρῆτε τὴν γυναικοῦλα σας, τὰ παιδιά σας... Κι' ἡ ζωὴ θὰ ἐξακολουθήσῃ τὸν δρόμο της, ὅπως καὶ πρώτα!

ΛΟΧΑΓΟΣ: Λές;

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Εἶμαι βέβαιος! Γιατί, δηλαδή, θὰ συμβῆ ἄλλοιῶς;

ΛΟΧΑΓΟΣ: Ὁ Πειραιᾶς γίνηκε στάχτη ἀπὸ τοὺς βομβαρδισμούς. Ἔτσι τουλάχιστον ξέρουμε...

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Γίνηκαν στάχτη τὸ λιμάνι, τὰ ἔργα... Τοὺς ἀμάχους δὲν τοὺς χτυπήσανε. Ἄλλωστε, κάποιος συγγενὴ θὰ ἔχετε στὴν Ἀθήνα.¹⁵⁸

ΛΟΧΑΓΟΣ: ὦ, ναί, πολλοὺς!

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἔ, νὰ μοῦ τὸ θυμηθῆτε, θᾶχουν πάη σ' ἓναν ἀπ' ὄλους.

ΛΟΧΑΓΟΣ: Μακάρι, παιδί μου... Μακάρι νᾶναι ἔτσι ὅπως τὰ λές!

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἔτσι εἶναι! Ἔτσι εἶναι τὸ πιὸ πιθανό, κι' ἔτσι ἀσφαλῶς θὰ εἶναι... Θὰ δῆτε... Ὅλα αὐτὰ ὕστερα ἀπὸ μερικὲς μέρες θὰ μᾶς φαίνονται σὰν ἓνα κατὸ ὄνειρο. Λίγο κρασάκι, κύριε λοχαγέ; (*Τραβᾶει τὸ παγοῦρι.*)

ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Κάτσε ρέ, μὴν τραβᾶς... Στάσου νὰ τὸ βγάλω. (*Τὸ βγάζει καὶ τὸ δίνει.*)

ΛΟΧΑΓΟΣ: Στὴν ὑγεία σας.

ΟΛΟΙ: Στὴν ὑγεία σας, κύριε λοχαγέ.

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Στὴν ὑγεία τῆς γυναῖκας σας καὶ τῶν παιδιῶν σας...

ΛΟΧΑΓΟΣ: Εὐχαριστῶ... Εὐχαριστῶ, παιδί μου... Εὐχαριστῶ.

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἐπιμελῆτε!

ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Ἔ!

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Μήπως ἔχεις κἀνα τσιγάρο;

ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Κάπου εἶχα ἓνα.

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἔνα;

ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Κάπου εἶχα κι' ἄλλο ἓνα. (*Δίνει.*)

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Κύριε λοχαγέ... Ἔνα τσιγαράκι;

ΛΟΧΑΓΟΣ: Εὐχαριστῶ. Ἀλλὰ νὰ τὰ κόψουμε στὴ μέση νὰ καπνίσουμε ὅλοι.

¹⁵⁸ Αναφέρονται στον μεγάλο βομβαρδισμό του Πειραιᾶ το βράδυ της 6ης προς την 7η Απριλίου 1941 (βλ. «Ἐνῶ τὸ ἐπίγειον ἐπανευρίσκει τὸν κανονικὸ ρυθμὸ του. Ἡ τρομερὰ ἐκρηξις τοῦ Πειραιῶς. Ἡ 6η πρὸς τὴν 7ην Ἀπριλίου 1941», *Ἀθηναϊκά Νέα*, 7 Μαΐου 1941, σ. 1). Σύμφωνα με το ανακοινωθέν του Υφυπουργείου Ασφαλείας, ἀπὸ τον βομβαρδισμό σημειώθηκαν ζημιές σε ἓνα φορτηγὸ ατμόπλοιο καὶ σε ἓνα υπόστεγο, ζημιές μικρότερου βαθμοῦ σε σπίτια, ἐνὼ υπήρξαν λίγα μόνο θύματα ἀπὸ τον ἀμαχο πληθυσμὸ (βλ. «Τὸ ἀνακοινωθέν τοῦ Ὑφυπ. Ασφαλείας»,

Ἡ Καθημερινή, 7 Απριλίου 1941, σ. 2). Ὡστόσο, φαίνεται πως το ανακοινωθέν αὐτὸ εἶχε σκοπὸ νὰ καθησυχᾶσει τον πληθυσμὸ γιὰ νὰ μὴ δημιουργηθεῖ πανικός καὶ δὲν περιγράφει τις εκτεταμένες καταστροφές στον Πειραιᾶ που οδήγησαν τοὺς κατοίκους του νὰ καταφύγουν στην Αθήνα (βλ. «Ὁ πόλεμος καὶ τὸ ἐπίγειον. Τὸ “κατηγορῶ” τοῦ ἀμάχου πληθυσμοῦ τοῦ Πειραιῶς. Ἡ τραγικὴ ἔξοδος πρὸς τὰς Ἀθήνας», *Ἀθηναϊκά Νέα*, 10 Μαΐου 1941, σ. 1). Ὁ Πειραιᾶς εἶχε βομβαρδιστεῖ ἐπίσης στις 9 Νοεμβρίου 1940 καὶ στις 14 Απριλίου 1941.

ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Ὅχι... Ὅχι... Καπνίστε το... Κάπου εἶχα κι' ἄλλο ἕνα!
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Φέροτο. (Τοῦ τὸ παίρνει.)
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Κάτσε, ρε Σωτηρίου... Ἐγὼ δὲν θὰ καπνίσω;
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Κάπνισε! Ἐσὺ κάπου θάχης ἄλλο ἕνα! (Ανάβουν. Ὁ Πεινάλας
 βγάζει κι' αὐτὸς ἕνα.)
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: (Μπαίνει.) Καλὸ μεσημέρι, παλληκάρια... Κάνα τσιγαράκι;
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Εὐχαριστοῦμε. Καπνίζουμε.
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Θὰ σοῦ πάρουμε ὅμως κανένα γιὰ τὸ δρόμο!
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Πᾶρτε... Ὅριστε.
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: (Κρυφά.) Ἡ ἐπιμελητεία ἐπὶ τῷ ἔργῳ!
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Σκάσε σὺ ρέ.
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Δέ μοῦ λέτε, ρε παλληκάρια, ἀπὸ ποῦθε ἔρχεστε;
 ΕΝΑΣ: Ἀπὸ πάνω... Ἀπὸ τὸ Πόγραδετς.
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Εἶναι κανένας ἀπὸ σᾶς τοῦ 15^{ου};
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ὅχι. Τί θέλεις;
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Γιὰ τὸ γυιό μου ζητάω νὰ μάθω ὁ καφερός... Λιάγκας. Γρη-
 γόρης Λιάγκας λέγεται. Δεκανέας τοῦ 7^{ου} λόχου.
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ἐρχονται ὅλοι. Στὸ δρόμο εἶναι.
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Ὅτι ἔρχονται, ἔρχονται... Ὁ γυιός μου δὲν ξέρω ἂν ἔρχεται,
 κύριε λοχαγέ.
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Θᾶρθη κι' αὐτός! Σήμερα, αὔριο, μεθαύριο τὸ πολὺ... Θᾶναι κοντά
 σου.
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Ἀμὴν, καπετάνιο μου. Ἀμὴν. Ἐχεις παιδιά τοῦ λόγου σου;
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ἐχω.
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Νὰ σοῦ ζήσουνε. Νὰ τὰ δῆς σὰν τὰ ψηλὰ βουνά.¹⁵⁹
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Εὐχαριστῶ.
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Θὰ σᾶς ἔλεγα νάρθητε ἀπὸ τὸ φτωχικό μου, νὰ σᾶς περιποι-
 ηθῶ, ἀλλὰ δὲν ἔχουν μείνει παρὰ δυὸ τοῖχοι... Τέλος πάντων. Ἄς ἔρθη καλὰ
 τὸ παιδί...
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: ...Καὶ οἱ τοῖχοι ξαναχτίζονται...
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Ναι, παλληκάρι μου... Μὲ τὸ συμπάθειο κι' ὄλας, ψωμάκι
 ἔχετε;
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: (Βιάζεται.) Ὅχι!
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Σταθῆτε νὰ σᾶς φέρω ἕνα καρβέλι γιὰ τὸ δρόμο.
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἐπιμελητεία!
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Ἔ;
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Πήγαινε μαζί μὲ τὸν μπάρομπα, νὰ μὴν ξανακάνη τὸν κόπο
 νᾶρχεται δῶ.
 ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Ἐλα μαζί, παλληκάρι μου... Στάσου νὰ πάρουμε καὶ τὸν
 κουβᾶ.

¹⁵⁹ Στο χειρόγραφο λανθασμένα υπάρχει ἡ λέξη «παιδιά».

ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Βάστα νά σε βοηθήσω.

ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Έσὺ νά με βοηθήσης; Έσὺ ἔρχεσαι ἀπὸ δρόμο κι' ἔχεις νά πᾶς δρόμο! Αὐτὸ θὰ τὸ πάρω ἐγώ! Καλὸ βράδου, παλληκάρια.

ΟΛΟΙ: Καλὸ βράδου.

ΛΟΧΑΓΟΣ: Κι' εὐχαριστοῦμε...

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Μὲ τὸ καλὸ νά τὸν δεχτῆς.

ΚΥΡ-ΣΤΑΜΑΤΗΣ: Εὐχαριστῶ... Εὐχαριστῶ... Ὅ,τι ἐπιθυμεῖτε... Καὶ ποῦ εἶστε... Σὲ σᾶς τοὺς νειοὺς τὸ λέω... Βάλτε φτερὰ στὰ πόδια σας στὸ δρόμο... Πᾶρτε τον μονοροῦφι, χωρὶς ἀνάπασι, χωρὶς ἀνασασμό... Ἄν ἀγαπᾶτε τοὺς γονιούς σας, ρέ... Ἄν τοὺς ἀγαπᾶτε... Φτερὰ στὰ πόδια σας... Ἄχ, καὶ νά ξέ-
ρατε πῶς σᾶς περιμένουνε! Καλὸ βράδου...

ΟΛΟΙ: Καλὸ βράδου. (*Παῦσις. Τσιγάρο.*)

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἡ Ζωὴ θὰ ἐξακολουθήσῃ τὸν δρόμο της... Ἡ Ζωὴ δὲν σταματά-
ει ποτέ... Ἡ Ζωὴ δὲν ἔχει οὔτε ἀρχή, οὔτε τέλος... Ὁ ἥλιος θὰ ἐξακολουθήσῃ
νά φωτίζει τις μέρες καὶ τὸ φεγγάρι τις νύχτες... Τὰ στάχυα θὰ ἐξακολουθή-
σουν νά φυτρώνουν στὴ γῆ κι' οἱ καρποὶ θὰ ἐξακολουθήσουν νά ὠριμάζουν
στὰ δέντρα... Ἡ γῆ, ὅσο πιὸ πολὺ ἀνθρώπινο ἰδρώτα ρουφήξῃ, τόσο περισσό-
τερα θὰ μᾶς δώσῃ... Τὸ ἀμπέλι θὰ κἀνῃ σταφύλι, τὸ σταφύλι κρασί, τὸ κρασί
τραγοῦδι... Τὰ παιδιά θὰ μεγαλώσουν... Τὰ κορίτσια θὰ παντρευτοῦνε...
Οἱ παντρεμένες θὰ κἀνουνε παιδιά... Τὰ παιδιά θὰ γίνουν ἄντρες, οἱ ἄντρες
θὰ γίνουν γέροι... Καὶ ὁ ἥλιος θὰ φωτίζει πάντα τις μέρες, τὸ φεγγάρι τις νύ-
χτες... Καὶ τ' ἀμπέλι θὰ κἀνῃ σταφύλι, τὸ σταφύλι κρασί, τὸ κρασί τραγοῦδι
καὶ χαμόγελα... Μπὸρα ἦταν καὶ πέρασε... Ἡ Ζωὴ ἐξακολουθεῖ...

ΛΕΝΙΩ: (*Ἀπὸ μέσα.*)

Μωρὴ κοντοῦ-
μωρὴ κοντοῦλα λειμονιά.

Μωρὴ κοντοῦ-
μωρὴ κοντοῦλα λειμονιά
μὲ τὰ πολλὰ λιμό-
λιμόνια.

Ἄχ, Βησσανιώτισσα
σὲ φίλησα κι' ἀρρώστησα.

Ἄπ' τὸν καῦμό μου ἀρρώστησα.

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Νά... Καὶ τὰ ἐρείπια τραγουδᾶνε... Τ' ακοῦς, ρέ;

ΕΝΑΣ: Γυναικεία φωνή... Τραγουδάει...

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Νάι, ρέ... Τραγουδάει! Τραγουδάει! (*Ὁ Ένας σηκώνεται, σιάχνε-
ται καὶ πάει πρὸς τὴν μάντρα.*)

ΛΕΝΙΩ: (*Πάντα ἀπὸ μέσα.*)

Πότε μικρὴ,
πότε μικρὴ μεγάλωσες
καὶ μοῦγινες δασκάλα, δασκάλα
κάτω στὰ Δολιανά.
(*Βγαίνει.*)

Σὲ φίλησα κι' ἀρρώστησα
 μικρή μου Βησσανιώτισσα...
 Ποῦθε ἔρχεστε; Ἀπὸ πάνω ἔρχεστε;
 ΕΝΑΣ: Μάλιστα, δεσποινίς. Ἀπὸ πάνω.
 ΛΕΝΙΩ: Καὶ ἀπὸ ποῦ εἴσαστε;
 ΕΝΑΣ: Ἀπ' τὴν Ἀθήνα.
 ΛΕΝΙΩ: Τί στοῦ διάτανο! Πόσους χωράει αὐτὴ ἡ Ἀθήνα; Ἐχουν περάσει καὶ χί-
 λιοὶ Ἀθηنيώτες...
 ΕΝΑΣ: Ἐ, μᾶς χωράει... Στριμωγνόμαστε λίγο καὶ μᾶς χωράει.
 ΛΕΝΙΩ: Εἶναι μεγάλη χώρα;
 ΕΝΑΣ: Ἄααα...
 ΛΕΝΙΩ: Σὰν τὰ Γιάννενα;
 ΕΝΑΣ: Καὶ πιὸ μεγάλη ἀκόμα!
 ΛΕΝΙΩ: Πιὸ μεγάλη κι' ἀπ' τὰ Γιάννενα; ὦ, ρε μάννα μου!
 ΕΝΑΣ: Ἐσεῖς δεσποινίς ἐδῶ μένετε;
 ΛΕΝΙΩ: Ἐδῶ.
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ρε σύ... Ἄσε τὸ κορίτσι νὰ κάνη τὴ δουλειά του.
 ΛΕΝΙΩ: Καὶ σὺ τί νοιάζεσαι; Κάνε δουλειά σου! Ἐχω κι' ἐγὼ ἀδερφοῦ στρατιώτη!
 ΕΝΑΣ: Γύρισε;
 ΛΕΝΙΩ: Ὅχι... Μὰ θὰ γυρίση! Ποῦ θὰ πάη καὶ δὲν θὰ γυρίση, ἔ;
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Καὶ βέβαια θὰ γυρίση.
 ΛΕΝΙΩ: Ἐσὺ τί εἶσαι τοῦ λόγου σου; Δεκανέας;
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ὅχι, λοχαγός.
 ΛΕΝΙΩ: Δηλαδή λοχίας.
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ὅχι... Ἄλλο λοχίας, ἄλλο λοχαγός. (Παῦσις.)
 ΛΕΝΙΩ: Νὰ σᾶς φέρω λίγο ψωμάκι;
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Εὐχαριστοῦμε. Ἐχουμε.
 ΛΕΝΙΩ: Ἐ, καὶ τί πειράζει; Πὰ τὸν δρόμο... (Πάει, σταματάει.) Ἄ, ξέχασα! Ψωμί
 δὲν ἔχουμε!
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἐ, καλὰ, δὲν πειράζει.
 ΕΝΑΣ: Δὲν πειράζει, δεσποινίς.
 ΛΕΝΙΩ: Θὰ σᾶς φέρω λίγο τυράκι. (Φεύγει.)
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: (Μπαίνει μὲ δυὸ καρβέλια κι' ἓνα καλάθι.) Μὴν ἀπλώση κανεῖς
 χέρι, γιατί θ' ἀραχτοῦμε! Ἐξηγημένες κουβέντες...
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ζήτη καὶ τῆς ἐπιμελητείας μας, παιδιά.
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ/ΕΝΑΣ: Ζήτη!
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Ζήτη... Ἄλλὰ ἂν ἀπλώσετε χέρι, εἴπαμε... Ἐγὼ θὰ κάνω κουμά-
 ντο.
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἐσὺ θὰ κάνης, ρε πεινάλα... Ἐσύ... Μπορεῖ νὰ κάνη καὶ κανεῖς
 ἄλλος; Εἶσαι πλέον εἰδικότης ἀποκτηθεῖσα ἐν τῷ στρατεύματι... Ἐ, κύριε λο-
 χαγέ;
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ἄ, βέβαια... Εἰδικότης... (Βγαίνει ἡ Λενιώ.)
 ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: (Ἀπὸ μέσα.) Λενιώ μωρή.

ΛΕΝΙΩ: Τί εἶναι καλέ;

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Ποῦ τὸ πᾶς μωρὴ τὸ τυρί, ποῦ νὰ σὲ πάη καὶ νὰ σὲ θερίση...
(*Βγαίνει.*) Ἔ, ποῦ τὸ πᾶς;

ΛΕΝΙΩ: Ἐδὼ καλὲ μάννα. Στὰ παιδιὰ. Ἄπὸ πάνω ἔρχονται! Μαζὶ μὲ τὸν Θανάση μας ἦταν! Ἔρχεται, λένε, κι' ὁ Θανάσης! Αὔριο-μεθαῦριο θᾶναι δῶ...
Ἔτσι, κυρ-λοχία;

ΛΟΧΑΓΟΣ: Ναί, βέβαια... Ἔτσι...

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Γιὰ τὴν Ἀθήνα εἴσαστε;

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Μάλιστα.

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Ποῦσαι, μωρὴ Λενιώ;

ΛΕΝΙΩ: Τί θές;

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Γιατί δὲν βγάζεις ἓνα τσίπουρο στὰ παιδιὰ; Δὲν περνᾶτε μέσα νὰ σᾶς τρατάρουμε κάτι;

ΛΟΧΑΓΟΣ: Ἄ, ὄχι! Εὐχαριστοῦμε! Θὰ φύγουμε ἀμέσως.

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Καλοὶ πολίτες! Μὲ τὸ καλὸ στὰ σπίτια σας. (*Φεύγει.*)

ΟΛΟΙ: Εὐχαριστοῦμε.

ΛΕΝΙΩ: (*Δίνει τὸ τυρί.*) Νά.

ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Φέροτο δῶ.

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ρὲ πεινάλα, ἐδῶ σὲ θέλω.

ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Τί;

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Δὲν ἔχεις τίποτα νὰ τρατάρης τὴν κοπέλλα;

ΠΕΙΝΑΛΑΣ: (*Σηκώνεται.*) Κάπου εἶχα ἓνα μπακλαβαδάκι. (*Τὸ βγάζει.*)

ΛΕΝΙΩ: Ἐγὼ νὰ σᾶς τρατάρω, ὄχι ἐσεῖς...

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Πάρτο καὶ μὴ σὲ νοιάζει... Αὐτὸς ποῦ βλέπεις ἔχει ἀπάνω του καὶ τοῦ πουλιοῦ τὸ γάλα!

ΛΕΝΙΩ: (*Τρώει.*) Ὁραῖο εἶναι... Καὶ τώρα θὰ πᾶτε στὴν Ἀθήνα...

ΛΟΧΑΓΟΣ: Κατ' εὐθείαν.

ΛΕΝΙΩ: Καὶ πῶς θὰ πᾶτε ἔτσι;

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Γιατί, τί ἔχουμε;

ΛΕΝΙΩ: Μὲ τὰ στρατιωτικά;

ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἄμέ;

ΛΕΝΙΩ: Ἀπαγορεύεται, λέει...

ΕΝΑΣ: Τί ἀπαγορεύεται, δηλαδή;

ΛΕΝΙΩ: Μὲ τὰ στρατιωτικά... Ἄμα φορᾶτε κάνα παντελόνι, κάνα σακκάκι, δὲν σᾶς μιλάει κανεὶς...¹⁶⁰

¹⁶⁰ Στις 2 Μαΐου 1941 σύμφωνα με τον Τύπο της εποχής (βλ. εφ. *Ἀρχόπολις, Ελευθερον Βήμα, Η Καθημερινή*, 2 Μαΐου 1941, σ. 2) το Υπουργεῖο Στρατιωτικῶν ἐξέδωσε διάταξη με τὴν ὁποία καθόριζε τὴν παράδοση τῶν στρατιωτικῶν εἰδῶν ἐκ μέρους τῶν ἐφέδρων οπλιτῶν. Το πρόβλημα ἐξεύρεσης πολιτικῶν ἐνδυμάτων ἀνάγκασε τὸν Ἀρχιεπίσκοπο Ἀθηνῶν Χρῦσανθο νὰ κάνει ἐκκλήση στους πολίτες νὰ προσφέρουν εἶδη ρου-

χιμοῦ (βλ. «Ἐνδύματα διὰ τοὺς ἀπολυθέντας ἐφέδρους. Ἐκκλησις τοῦ Ἀρχιεπισκόπου», *Ὁ Πρωινός Τύπος*, 2 Μαΐου 1941, σ. 2), ἐνῶ καὶ ὁ Μητροπολίτης Ἰωαννίνων μοίρασε παντελόνια σε ἀπολυόμενους οπλίτες (βλ. Π. Παπαϊωάννου, «Ἡ Ἀρχόπολις εἰς τὴν Ἠπειρον. Τὰ Πάννενα ξαναβρίσκουν τὸν παλαιὸ ρυθμὸ τους», *Ἀρχόπολις*, 3 Ἰουλίου 1941, σ. 1). Το πρόβλημα ὁμῶς τῆς ἐνδυσης τῶν ἀπολυομένων στρατιωτῶν φαι-

ΛΟΧΑΓΟΣ: Ναί... Μοῦ φαίνεται ἔχει δίκη. Κάτι ἄκουσα κι' ἐγώ.
 ΕΝΑΣ: Γιὰ τοὺς ἀξιωματικούς, δὲν φαντάζομαι...
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ὅχι... Γιὰ τοὺς ὀπλίτας.
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἔ, καὶ ποῦ θὰ βροῦμε πολιτικά;
 ΛΕΝΙΩ: Γιὰ σταθῆτε μιὰ στιγμοῦλα νὰ πάω νὰ δῶ. (Φεύγει.)
 Ο ΦΙΛΟΣ: Καλὸ μεσημέρι, λεβέντες.
 ΟΛΟΙ: Καλὸ μεσημέρι. (Φεύγει ὁ Φίλος.)
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Στὸ καλό... στὸ καλό... Αὐτὸς δὲν ἔδωσε τίποτα...
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Δὸς μου ἓνα τσιγάρο, ρε πεινάλα.
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Δὲν ἔχω.
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ἔλα, μωρέ...
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Δὲν ἔχω ρέ, σοῦ λένε... Γιὰ σταθῆτε ρέ, γιὰ τί μὲ περάσατε, γιὰ κί-
 σκι; (Βγάζει.) Νά, ἀλλὰ μέχρι τ' ἀπόγευμα δὲν δικαιούσαι ἄλλο...
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Καλά. (Ἀνάβει.)
 ΛΕΝΙΩ: (Μπαίνει μὲ δυὸ σακκάκια. Τρέχει ἀπέναντι.) Μιὰ στιγμοῦλα.
 ΕΝΑΣ: Ἔλα πάλι, ρε πεινάλα... Τζόβενο θὰ σὲ κάνουμε! (Γελάει.)
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Νᾶτος... Εὐπνησε κι' ὁ φίλος... Ἔτσι μπράβο... Γέλασε λίγο κι'
 ἐσύ... Γέλασε, πὺν νὰ σὲ πάρη ὁ διάολος...
 ΛΕΝΙΩ: Νά... Φορέστε τα... (Ντύνονται.) Ὅπως-ὅπως... Μέχρι νὰ φτάσετε...
 Κι' ὕστερα, ἅμα δὲν σᾶς χρειάζονται, μᾶς τὰ ξαναστέλνετε. Τὰ δυὸ εἶναι τ'
 ἀδερφοῦ μου... Τὸ ἄλλο τὸ πῆρα δανεικό.
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Μόλις φτάσουμε, θὰ σᾶς τὰ στείλουν τὰ παιδιά.
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ναί, κοπέλλα μου, μεῖνε ἡσυχῇ.
 ΛΕΝΙΩ: (Τοὺς κνιτάει.) Ἐν τάξει εἴσαστε.
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Μωρέ, μιὰ χαρά.
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Ἐν τάξει, ἀποκτήσαμε ἄλλες δυὸ τσέπες!
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ἔ, παιδιά... Τί λέτε; Πᾶμε;
 ΟΛΟΙ: Ναί, νὰ πηγαίνουμε.
 ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Λενιὼ μωρή...
 ΛΕΝΙΩ: Τί θές, καλὲ σύ;
 ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Τί τᾶκανες, μωρή, τὰ ροῦχα τοῦ παιδιοῦ; Ἔ; Τί τᾶκανες, πὺν νὰ
 σοῦ καμωθῆ νὰ σκάσης.
 ΛΕΝΙΩ: Ἐδώ, καλὲ μάννα, στοὺς φαντάρους τᾶδωσα! Μαζὶ μὲ τὸν Θανάση μας
 πολεμήσανε... Στὸν ἴδιο λόχο... Μόλις φτάσουν στὸ χωριὸ τους, θὰ μᾶς τὰ
 στείλουνε... Ἔ, παιδιά;
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ναί... Ναί... Μείνετε ἡσυχῇ.

νεταί πὺς κράτησε γιὰ μεγάλο διάστημα, του-
 λάχιστον μέχρι τὴν 1η Ἰουλίου (βλ. «Προσοχή!
 Ἀναγγέλλεται διανομὴ πολιτικῶν ἐνδυμασιῶν
 εἰς τοὺς ἐφεδρικούς», *Ἡ Βραδυνή*, 1 Ἰουλίου 1941,
 σ. 1), ἐνὸς γιὰ νὰ καλυφθοῦν οἱ μεγάλες ἀνάγκες
 σὲ πολιτικά ροῦχα οἱ στρατιωτικὲς στολὲς ποὺ
 παραδίδονταν ἀποστέλλονταν στα ἐργοστάσια

Λαναρά, ὅπου βᾶφονταν, σιδερώνονταν καὶ
 διετίθεντο σὲ ἄλλους ἐφεδρικούς ὡς πολιτικὲς ἐν-
 δυμασίες πλέον (βλ. «Γιὰ νὰ ντυθοῦν οἱ ἀπολυό-
 μενοι ἐφεδρικοί. Μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἐρευνα. Πῶς
 ἀποκτοῦν πολιτικὴς ἐνδυμασίας οἱ ἀπολυόμενοι
 ἐφεδρικοί. Συγκριτικὰ ἐπεισόδια», *Ὁ Θεατῆς*, 14
 Ἰουνίου 1941, σ. 7).

ΛΟΧΑΓΟΣ: Έ, λοιπόν, σᾶς εὐχαριστοῦμε... Σᾶς εὐχαριστοῦμε γιὰ ὄλα.¹⁶¹
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Καὶ σᾶς εὐχόμεσθε νὰ γυρίση γρήγορα μὲ τὸ καλὸ κι' ὁ Θανά-
 σης σας.
 ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ: Εὐχαριστῶ... Καλοὶ πολίτες... Στὴν εὐχὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς
 Παναγίας. Μὲ τὸ καλὸ νὰ πᾶτε καὶ σεῖς στὴ μάννα σας.
 ΛΕΝΙΩ: Καὶ στὶς ἀδερφές σας.
 ΟΛΟΙ (στρατιῶτες): Γεῖά σας... Γεῖά σας...
 ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ/ΛΕΝΙΩ: Γεῖά σας. Στὸ καλὸ. (Ἡ Σταματίνα μπαίνει μέσα.)
 ΛΕΝΙΩ: Σταθῆτε μὰ στιγμοῦλα.
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Μιὰ καὶ θὰ σταθῆτε, περιμένετε καὶ μένα.
 ΑΙΣΙΟΔΟΞΟΣ: Ποῦ πᾶς, ρέ;
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: Έφτασα. (Φεύγει.)
 ΛΕΝΙΩ: (Μπαίνει μὲ λουλούδια.) Νά, γιὰ νὰ μυριζόσασθε στὸ δρόμο. Νά καὶ σύ,
 κύρ-λοχία.
 ΟΛΟΙ: Εὐχαριστοῦμε.
 ΛΟΧΑΓΟΣ: Ἄντιο, καλὸ κορίτσι.
 ΛΕΝΙΩ: Γεῖά σας, στὸ καλὸ... Ἡ Παναγιά μαζί σας.
 ΠΕΙΝΑΛΑΣ: (Μπαίνει μὲ μὰ κόττα καὶ πολλὰ ἄλλα.) Σταθῆτε, ρέ! Ποῦ πᾶτε;
 (Φεύγουν.)

Προσαρμογή!...¹⁶²

(Κ. Μαυρέας – Λ. Λαζαρίδου – Μ. Νέζεο)

I

Λ(αζαρίδου): Πῶς γινήκαμε σερὶ
 πῶς ἀλλάξαν οἱ καιροὶ
 κι' ἡ ζωὴ πῶς ἔχει ἀναποδογυρίσει.

¹⁶¹ Το περιεχόμενο του νούμερου αυτού φαίνεται να είναι γραμμένο ώστε να εξάγει το πατριωτικό αίσθημα των Ελλήνων. Και παρόλο που το Υπουργείο Στρατιωτικών προέτρεψε τα Υπουργεία Εσωτερικών και Κοινωνικής Προνοίας να εκδώσουν διαταγές προς τους Νομάρχες, Δήμαρχους και Κοινοτάρχες να παρέχουν στους διερχόμενους οπλίτες τροφή, στέγη και ιατρική περίθαλψη, φαίνεται πως η ατομική πρωτοβουλία ήταν αυτή που επικράτησε. Αποκαλυπτική είναι η περιγραφή στο περιοδικό *Ο Θεατής*, που μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε πως το νούμερο αυτό βασίζεται σε πραγματικές περιγραφές. Αναφέρεται χαρακτηριστικά: «Ίδια δὲ αἱ λαϊκὰί τάξεις [...] βγαίνουν στὸν δρόμο καὶ [...] προσκαλοῦν τοὺς κατάκοπους ἀπὸ τὴν πεζοπορία φαντάρους γιὰ νὰ τοὺς δώσουν ροῦχα, ἢ γιὰ νὰ τοὺς βάλουν νὰ κοιμηθοῦν στὸ ταπεινὸ

τους κατῶγι, ἢ ἀκόμη καὶ νὰ μοιρασθοῦν μαζί των τὰ λιγοστὰ τρόφιμα τοῦ δελτίου. [...] Πόσες φορὲς εἶδαμε σὲ ταπεινὲς αὐλὲς καθισμένους τρεῖς-τέσσερις πολεμιστὰς [...] νὰ δέχωνται ἀπὸ τὰ χέρια τῆς φτωχοκοκοζυρᾶς κάποιον παστὸ μὲ ψωμί καὶ μισὸ ποτήρι κρασί. [...]» (βλ. *Ο Θεατής*, ὁ.π.).

¹⁶² Το νούμερο αυτό δεν υπάρχει στο χειρόγραφο, ἀλλὰ συμπληρώθηκε ἀπὸ τὸ θεατρικὸ πρόγραμμα, καθὼς πρόκειται γιὰ τραγούδι (τριφωνία). Πιθανότατα οἱ τρεῖς ἠθοποιοὶ υποδύονταν μια οικογένεια, με τὴν Λίτσα Λαζαρίδου (κόρη) νὰ νοσταλγεῖ τα ξενύχτια, τὴν Μαρίκα Νέζεο (μητέρα) νὰ αναπολεῖ τα ταξίδια καὶ τις κοσμικὲς ἐξόδους, καὶ τὸν Κυριάκο Μαυρέα (πατέρας) νὰ μὴν ενοχλεῖται καθόλου ἀπὸ τὴν κατὰσταση, καθὼς ἡ νοχελικὴ καθημερινότητά του δεν ἀλλάξε.

- N(έξερ): Πᾶμε σπίτι ἀπ' τὶς ἐννηὰ
κι' εἶναι ἡ δεύτερη χρονιά
πού, τί κρῖμα δὲν θὰ δοῦμε τὸ Παρίσι.
M(αυρέας): Κι' ἂν ὁ κόσμος ἀπ' τὸν πόλεμο ἀλλάξαε
στὴ ζωὴ μου ἐμένα τίποτε δὲν ἄλλαξε.

II

- Λ: Εἶναι πράγματι φριχτὸ
νὰ κοιμᾶσαι ἀπ' τὶς ὀχτῶ
καὶ νὰ μὴ σοῦ ἐπιτρέπουν τὸ ξενύχτι.
N: Συνεχῶς ν' ἀνησυχῆς
κι' ὄλο μετὰ προσοχῆς
νὰ κυττᾶς τοῦ ρολογιοῦ τὸ λεπτοδείχτη.
M: Ἐπεράσανε τὰ χρόνια τὰ μουρντάρικα
καὶ πολὺ εὐχαριστήθηκα καὶ χάρηκα.

III

- Λ: Τώρα ὅταν ἡ νυχτιά
μὲ τὰ πέπλα τὰ σταχτιά
τὰ δρομάκια τῆς Ἀθήνας θὰ τυλίξει.
N: Παύεις νὰ κυκλοφορῆς,¹⁶³
τὶς πιτζάμες σου φορεῖς
καὶ πεθαίνεις ὅλη νύχτα ἀπὸ τὴν πληξί.
M: Βρὲ κι' ἂν ἄλλαξαν τὰ πάντα στὴν ὑφήλιο
τὸ δικό μου δὲν ἄλλαξαν τὸ βασίλειο.

Ὁ ἀγνοούμενος!...

(Ὁρ. Μακρῆς – Γ. Κουκούλης – I. Δοῦκας – Στ. Μόρης – Ἐρ. Κονταρίνης)

(*Ταβέρνα. Ὁ Α μαζί με τὸν Β στὴν πόρτα.*)

A: Κύρ-Σωτήρη...

ΣΩΤΗΡΗΣ: Ποιός;

A/B: Ἐμεῖς! Ἐμεῖς!

ΣΩΤΗΡΗΣ: Καλῶς τους. (*Βγαίνει.*)

A: Εἴχαμε καμιμὰ εἶδησι;

ΣΩΤΗΡΗΣ: (*Μελαγχολικά.*) Τίποτα ἀκόμα.

B: Τίποτα, ἔ;

ΣΩΤΗΡΗΣ: Τίποτα... (*Κάθονται.*)

A: Μωρέ, τί νᾶγινε αὐτὸ τὸ παιδί... Ὅλοι ἤρθανε... Κι' ὁ Σταῦρος ἀπ' τὸ Πόγρα-
δετς, κι' ὁ Μεμᾶς ἀπὸ τὸ Τεπελένι, κι' ὁ Πίπης ἀπὸ τὰ Ὀχυρά... Τί διάλο...

¹⁶³ Η απαγόρευση της κυκλοφορίας των πολιτών στους δρόμους μετά τις 22:00 μ.μ. ήταν υποχρεωτική, διαφορετικά οι περίπολοι θα βρισκόνταν «εἰς τὴν ἀναπότρεπτον ἀνάγκην νὰ πυροβολή-

σουν ἢ νὰ ρίψουν χειροβομβίδας» (βλ. «Αυστηραὶ κυρώσεις ἐναντίον τῶν παραβαινόντων τὰς διατάξεις περὶ κυκλοφορίας», *Αθηναϊκὰ Νέα*, 2 Ιουνίου 1941, σ. 2).

B: Άν ήτανε νά’ρθη, θά’χε έρθη.

ΣΩΤΗΡΗΣ: Έγώ τί νά σās πώ, βρε παιδιά... Έχω την ιδέα, και κούφια νάναι ή ώρα που τ’ ακούει, πώς ό Θανάσης...

A: Χτύπα ξύλο, άδερφέ!

ΣΩΤΗΡΗΣ: (Χτυπάει.) Τό χτυπάω, αλλά τί βγαίνει;

B: Τώρα βέβαια, για νά μήν έρθη μέχρι σήμερα...

A: Πιάσε μισή όκᾶ, κύρ-Σωτήρη, και μήν κάνετε έτσι... ‘Ο Θεός είναι μεγάλος. (Ο Σωτήρης πάει για κρασί.)

B: Έγώ τί νά σου πώ, ό Θεός νά με βγάλη ψεύτη, αλλά έχω κακό προαισθημα.

A: Μή βάζης με τό νοῦ σου τέτοια πράγματα.

B: Ξέρω κι’ εγώ; Για νά μήν έρθη ως τὰ σήμερα...

Γ: Καλησπέρα.

A/B: Σπέρα... (Βγαίνει ό Σωτήρης με τό κρασί.)

Γ: Είχαμε καμμιά είδησι;

A/B: (Γνέφουν «όχι».)

ΣΩΤΗΡΗΣ: Τίποτ’ άκόμα...

Γ: Τίποτα, έ;

B: Τίποτα. Έγώ από μέρους μου, τί νά σου πώ, έχω άρχίσει νά φοβᾶμαι... Τους τῶπα.

Γ: Λές;

B: Χμ...

A: Ρε παιδιά, έχω μιάν ιδέα.

ΟΛΟΙ: Τί;

A: Νά βάλουμε μιὰ ειδοποίησι στις έφημερίδες, στη στήλη των άγνωσμένων.

ΣΩΤΗΡΗΣ: Ναι, μωρέ! Πώς δέν μās έκοψε τόσο καιρό;

A: (Βγάζει χαρτί.) Ένα μολύβι. (Του δίνει ό Σωτήρης. Σκύνουν κι’ οι τέσσερις.) Παρακαλείται ό γνωρίζων τι περι της τύχης του στρατιώτου Άθανασίου Μερεμέτη, Τ.Τ. 825...

ΣΩΤΗΡΗΣ: Τίποτα... Τίποτα... Έτσι θα δυσκολευτούμε... Γράφε... Παρακαλούνται οι μεταξὺ Κλεισούρας και Άθηνών οίνομάγειροι, εάν γνωρίζουν τι περι της τύχης του Άθανασίου Μερεμέτη, κοινῶς Θανασάρα, νά ειδοποιήσουν πάραυτα την Ταβέρνα Κωστούρου, διότι άνησυχεί...

Γ: Μπράβο... Θα την δώσουμε και στο Ραδιόφωνο...

ΘΑΝΑΣΗΣ: (Με μπόγο στην πόρτα της μάντρας.) Βρέ!

ΟΛΟΙ: Θανάση... Θανασάρα... (Αγκαλιές. Φιλιά.)

ΣΩΤΗΡΗΣ: Πότε ήρθες, μωρέ;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Έ;

ΣΩΤΗΡΗΣ: Πότε ήρθες;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Τώρα.

A: Πώς ήρθες;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ξέρω εγώ;

Γ: Πώς τὰ πέρασες, μωρέ Θανάση;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Άστα! Είδανε τὰ μάτια μου...

B: Χαλασμός κόσμου. Ή;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Καταστροφή! Άλλο νά στα λέω, κι' άλλο νά τὰ βλέπης! Γιάννενα, Μέτσοβο, Καλαμπάκα, Λάρισα, Άρτα, Άργίλιο, Μεσολόγγι...

A: Τί;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Δέν ἔχει μείνει ταβέρινα για ταβέρινα!

ΣΩΤΗΡΗΣ: Τί λές!

ΘΑΝΑΣΗΣ: Άσε πιά τ' ἀμπέλια καταστροφή πού πάθανε ἀπ' τὰ μηχανοκίνητα!

A: Κι' ἐσύ, ρέ Θανάση, γιατί ἄργησες τόσο;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Δέν ἄργησα... Κλεισούρα-Μέγαρα τῶκανα σέ δέκα μέρες. Βάλε τώρα εἴκοσι μέρες Μέγαρα-Ἐλευσίνα...

ΣΩΤΗΡΗΣ: Εἴκοσι μέρες Μέγαρα-Ἐλευσίνα;¹⁶⁴ Ἐκανες δέκα μέρες ἀπ' τὴν Κλεισούρα στὰ Μέγαρα, κι' ἀπ' τὰ Μέγαρα στὴν Ἐλευσίνα ἤθελες εἴκοσι;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ναι... Μὴν κυττάς... Ὅταν ἔφτασα στὰ Μέγαρα, συναντήθηκα μὲ τὸν Σταμάτη... Γειά σου Θανάση, καλὸς πολίτης Θανάση, πᾶμε νὰ πιούμε ἕνα κατοσταράκι... Μπαίνουμε στὴν ταβέρινα... Καλὸς πολίτης ὁ ἕνας, εἰς ὑγίαν... Καλὸς πολίτης ὁ ἄλλος, εἰς ὑγίαν... Μέρες εἶν' αὐτές, περνᾶνε...

A: Ή, πάλι καλά...

Γ: Κι' ἀπ' τὴν Ἐλευσίνα; Ἡρθες εὐκόλα;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Στὴν Ἐλευσίνα ἔμεινα πέντε-ἕξι μέρες.

B: Πεντέξι μέρες;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ή, βέβαια... Καλὸς πολίτης ὁ ἕνας, καλὸς πολίτης ὁ ἄλλος... Ἴσαμε νὰ τοὺς δῶ, ἴσαμε νὰ μὲ δοῦνε, ἴσαμε νὰ μοῦ εὐχηθοῦν, ἴσαμε νὰ τοὺς ἀποχαιρετήσω, μέρες εἶν' αὐτές, περνᾶνε...

¹⁶⁴ Η διαδρομὴ των στρατιωτῶν ἀπὸ τὸ ἐλληνοαλβανικὸ μέτωπο πρὸς τὴν Αθῆνα κατὰ τὴν ἐπιστροφή τους μπορεῖ νὰ ἀνασυσταθεῖ μὲσω δημοσιευμάτων τοῦ Τύπου τῆς εποχῆς που δίνουν ἀναλυτικὲς περιγραφές για τὸ θέμα αὐτό. Ἔτσι, σύμφωνα με τὰ δημοσιεύματα, οἱ στρατιῶτες ἔφταναν πεζοὶ στα Ἰωάννινα, ὅπου παρέδιδαν τὸν ὄπλισμό τους. Στὴ συνέχεια, πεζοὶ καὶ πάλι, κετευθύνονταν νότια πρὸς τὴν Ἄρτα. Κανονικοὶ καταυλισμοὶ ὑπῆρχαν στὴ Φιλιππιάδα, λίγο πρὶν τὴν Ἄρτα. Ἀπὸ τὴ Φιλιππιάδα, οἱ στρατιῶτες που κατὰγονταν ἀπὸ τὴ Στερεὰ Ἑλλάδα, τὴν Πελοπόννησο καὶ τὰ νησιά συνέχιζαν πεζοὶ μὲσω Ἄρτας για τὸ Ἀργίλιο. Ἀπὸ τὸ Ἀργίλιο ἔπαιρναν τὸ τραῖνο μέχρι τὸ Κρουονέρι. (βλ. Ἡλίας Παπαπούλος, «Ὁ Πρωϊνὸς Τύπος περιοδεύει. Εἰς τὰ Ἰωάννινα, τὴν Ἄρταν, τὸ Ἀργίλιο. Οἱ πολεμιστὰί ἐπιστρέφουν», *Ὁ Πρωϊνὸς Τύπος*, 13 Μαΐου 1941, σ. 1). Ἀπὸ τὸ Κρουονέρι ἐπιβιβάζονταν στὴ βενζινακάτο *Ἅγιος Σπυρίδων* με προορισμὸ τὴν Πάτρα, καθὼς τὸ πλοῖο *Καληδὼν* που προπολεμικὰ ἐκτελοῦσε τὸ συγκεκριμένο δρομολόγιο χρησιμοποιοῦντο για τὴς ἀνάγκες των ἐπιχειρήσεων στὴν Κρήτη (βλ. Π. Παπαϊ-

ωάννου, «Ἡ Ἀκρόπολις εἰς τὰς ἐπαρχίας. Ἐντυπώσεις ἀπὸ ἕνα ταξίδι ἀπὸ τὴν Πάτρα στὰ Γιάννενα», *Ἀκρόπολις*, 1 Ἰουλίου 1941, σ. 1). Ἀπὸ τὴν Πάτρα οἱ στρατιῶτες ἔπαιρναν τὸ τραῖνο μέχρι τὴν Κόρινθο, ἀπὸ τὴν Κόρινθο κατευθύνονταν πεζοὶ μέχρι τὸ Λουτράκι, καὶ ἀπὸ ἐκεῖ συνέχιζαν πάλι με τραῖνο μέχρι τὴν Αθῆνα (σταθμὸς Ρουφ) (βλ. «Αἱ σιδηροδρομικὰ συγκοινωνία μέχρι Λαρίσης. Τὸ δίκτυον Πελοποννήσου», *Ὁ Πρωϊνὸς Τύπος*, 10 Μαΐου 1941, σ. 2). Ὡστόσο, ἐντύπωση προκαλεῖ ἡ ἀναφορὰ τοῦ ἥρωα στὴς καταστροφές στο Μέτσοβο, τὴν Καλαμπάκα καὶ τὴ Λάρισα, σαν νὰ ἦταν ἀυτόπτης μάρτυρας. Τὶς συγκεκριμένους πόλεις θα συναντοῦσαν μόνο οἱ στρατιῶτες που κατὰγονταν ἀπὸ τὴ Θεσσαλία καὶ τὴ Μακεδονία καὶ θα τὶς συναντοῦσαν ἀναχωρῶντας ἀπὸ τὴν Φιλιππιάδα, ἐνῶ ὁ ἥρωας ἔχει τελικὸ προορισμὸ τὴν Αθῆνα. Ἐντύπωση ἐπίσης προκαλεῖ τὸ γεγονὸς πὼς για νὰ βρεθεῖ στα Μέγαρα καὶ στὴν Ἐλευσίνα σημαίνει πὼς πιθανότατα προχωροῦσε πεζὸς καὶ μόνος του, κάτι που ἀπαγορευόταν, καθὼς οἱ στρατιῶτες ἐπέστρεφαν συντεταγμένα (βλ. τὸ νοῦμερο *Ἡ ζωὴ συνεχίζεται*).

B: Ή, δόξα σοι ὁ Θεός, μιὰ καὶ περάσανε...

Γ: Περρασμένα, ξεχασμένα!

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ά, ὄχι... Ένα γιοματάρι πού πέτυχα στὰ Μέγαρα ἦταν ἀξέχαστο!

ΣΩΤΗΡΗΣ: Βρὲ τὸ Θανάση! Τὸ πιὸ πολὺ δὲν μ' ἔνοιαζε γιὰ σένα! Γιὰ κείνη τὴ δόλια γυναῖκα σου πού ἀνησυχούσε...

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ναι μωρέ, καλὰ πού τὸ θυμήθηκες! Βρὲ Σωτήρη, δὲν στέλνεις ἐκείνον τὸν μικρὸ νὰ τὴν εἰδοποιήσῃ ὅτι ἦρθα...

ΣΩΤΗΡΗΣ: Τί νὰ τῆς πῆ, δηλαδή;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Νά, ὅτι ἦρθα, ὅτι εἶμαι στὸ μαγαζί σου κι' ὅτι αὔριο-μεθαύριο, Παρασκευή... Σάββατο... Κυριακή... Δευτέρα πρῶτα ὁ Θεός, θὰ πάω!

A: Καὶ τί θὰ κάνῃς ὡς τὴν Δευτέρα;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ή, μὲ βρήκατε, σὰς βρήκα, καλῶς ὄρισες, καλὸς πολίτης, μέχρι νὰ μὲ δῆτε, μέχρι νὰ σὰς δῶ, μέρες εἶν' αὐτές, περνᾶνε... Καὶ ποῦσαι... Πῆς τοῦ μικροῦ νὰ πῆ τῆς γυναῖκας μου νὰ μοῦ στείλῃ καμμιὰ ἀλλαξιά...

A: Βρὲ Θανάση, τὸλαβες τὸ δέμα πού σοῦ στείλαμε;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Τὸλαβα, ἀλλὰ ἄστα τί ἔπαθα μ' αὐτὸ τὸ δέμα.

Γ: Τί ἔπαθες;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Μὲ φωνάζουν, μοῦ τὸ δίνουν. Τὸ ἀνοίγω, τί νὰ δῶ; Καραμέλλες καὶ μπισκότα! Ἀδύνατον, λέω... Αὐτὸ δὲν εἶναι γιὰ μένα! Κάποια παρεξήγησις θάχει γίνει... Βρὲ καλέ μου. Βρὲ κακέ μου... Τέλος πάντων, γιὰ νὰ μὴ σὰς τὰ πολυλογῶ, εἶδα κι' ἔπαθα μέχρι νὰ τὸ ἀνακαλύψω καὶ νὰ τὸ πιῶ στὴν ὑγείᾳ σας.

A: Βρὲ τὸν Θανάση!

B: Καὶ τώρα τί σκέπτεσαι νὰ κάνῃς, βρὲ Θανάση;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Τί θές νὰ σκέπτομαι; Θὰ κάνω ὅ,τι κάνουν ὅλοι.

A: Δηλαδή;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Δὲν εἶπε ἡ κυβέρνησις ὅτι πρέπει νὰ πάῃ ὁ καθένας στὴ θέσι του;

A: Ναι.

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ή, θὰ πάω κι' ἐγὼ στὴ δικιά μου.

ΣΩΤΗΡΗΣ: Ποῦ εἶναι ἡ θέσι σου, δηλαδή;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Τρίτο τραπεζάκι δεξιά! Καὶ θὰ ἐξακολουθήσω ἐργαζόμενος μὲ τὸν αὐτὸν ζῆλον κι' ἀπὸ δῶ κι' ἀπὸ κεῖ!

B: (Γελᾷνε.) Μπράβο, μωρὲ Θανάση! Ποτὲ νὰ μὴν πεθάνῃς!

ΘΑΝΑΣΗΣ: Καὶ τώρα τί θὰ γίνῃ, ρὲ παιδιά; Έτσι θὰ καθόμαστε;

Γ: Τί θές νὰ κάνουμε;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ή, νά... Ξέρω ἴγώ... Δὲν θὰ μοῦ εὐχηθῆτε καλὸς πολίτης; Καλῶς μὲ βρήκατε, καλῶς σὰς βρήκα...

Γ: Ναι, μωρέ...

ΘΑΝΑΣΗΣ: Βλέπεις; Μὲ τὴν κουβέντα ξεχαστήκαμε! Πιᾶσε μιὰ ὀκᾶ, κάνα μεζεδάκι καὶ ψωμί.

ΣΩΤΗΡΗΣ: Έχεις δελτίο;

ΘΑΝΑΣΗΣ: (Έντρομος.) Τί;

ΣΩΤΗΡΗΣ: Δελτίο ἔχεις;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Όχι.

ΣΩΤΗΡΗΣ: Έ, δὲν γίνεται τίποτα...

ΘΑΝΑΣΗΣ: Μίλα καλά, ἀδερφέ μου, Κωστοῦρο. *(Τὸν βοντάει.)*

ΣΩΤΗΡΗΣ: Έ, βέβαια... Χωρὶς δελτίο πῶς θὰ σοῦ δώσω ψωμί;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ά, γιὰ τὸ ψωμί πρόκειται... Πές μου ἔτσι, Χριστιανέ μου, καὶ μοῦκοψες τὸ αἷμα... Τὸ κρασί εἶναι ἐλεύθερο;

ΣΩΤΗΡΗΣ: Ἐντελῶς.

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ἦρθ' ἢ καρδιά στὸν τόπο της! Πιάσε λοιπὸν μιὰ ὀκαδίτσα νὰ δοῦμε τί θὰ γίνουμε.

A: Ἄντε, λοιπὸν, νὰ πᾶμε κι' ἐμεῖς γιὰ κἀνα μεζέ. *(A, B και Γ φεύγουν.)*

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ψίτ. Ποῦσαι... Τὸ δικό μου τὸ βαρέλι θ' ἀνοίξῃς.

ΣΩΤΗΡΗΣ: Ναί, τὸ δικό σου.

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ψίτ, Κωστοῦρο... Δὲν πιστεύω νὰ τὸ ἀνοιξῆς κατὰ τὸ διάστημα τῆς ἀπουσίας μου;

ΣΩΤΗΡΗΣ: Ά, μπᾶ, τί λές, ἀδερφέ!

ΘΑΝΑΣΗΣ: Τὴν ταμπέλλα, ποὺ σοῦχα πῆ, τὴν ἔβαλες;

ΣΩΤΗΡΗΣ: Ποιά ταμπέλλα;

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ὅταν ἔφυγα, δὲν σοῦπα νὰ βάλῃς στὸ βαρέλι μιὰ ταμπέλλα ποὺ νὰ λέῃ «Κλειστὸν λόγῳ στρατεύσεως»;

ΣΩΤΗΡΗΣ: Ά, ναί.

ΘΑΝΑΣΗΣ: Τὴν ἔβαλες;

ΣΩΤΗΡΗΣ: Τὴν ἔβαλα... *(Κάνει νὰ φύγῃ.)*

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ψίτ, Κωστοῦρο... Δὲν πιστεύω νὰ μοῦκανες καμμιά συμφορά;

ΣΩΤΗΡΗΣ: Ὅχι, ἀδερφέ. *(Φεύγει.)*

ΘΑΝΑΣΗΣ: Ἄντε, γειά σου... Ἄντε νὰ πιάσουμε δουλειά... *(Παίρνει τὸ ποτήρι ποῦναι στὸ τραπέζι.)* Καλὸς πολίτης, Θανάση... Εὐχαριστῶ. Εἰς ὑγείαν, εἰς ὑγείαν. Έ, καλά... Δὲν εἶναι γιὰ χόρταση. Πῶς; Ναί... Χμ...

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

I

Ὅστερα πάντοτ' ἀπὸ μιὰ κρασοκατάνυξι
βλέπεις ἀμέσως τὴν ὑφήλιο ἀλλοιῶς.
Ὡς κι' ὁ χειμῶνας μεταβάλλεται σὲ ἀνοιξι
καὶ λησμονιέται κι' ὁ καῦμὸς ὁ πιὸ παλιός.
Στὸ πεζοδρομιο ξαπλώνεσαι ἀνάσκελα
κι' ἔτσι ἀνέτως καὶ χωρὶς καμμιά ντροπή
στέλνεις στὸ σύμπαν συστημένα δέκα φάσκελα
καὶ δὲν σὲ νοιάζει πιά ὁ κόσμος τί θὰ πῆ.

Refrain

Τὸ πίνω λίγο καὶ ξεχνάω
τὸ ἄν, τὸ πῶς, τὸ ποῦ, το τί, τὸ ποιό.
Π' αὐτὸ συχνά τὰ κοπανάω,
γι' αὐτὸ κι' ἀπόψε πάλι θὰ τὰ πιῶ.

II

Αὐτοὶ ποὺ βρήκανε στὸ Κάιρο κατάλυμα¹⁶⁵
ἐπῆραν, λέει, καὶ τὸ χρυσάφι μας ἐκεῖ.¹⁶⁶
Μὰ τὸ χρυσάφι τῆς ρετσίνας εἶναι κάλυμμα,
ποὺ δὲν χωράει σὲ βαλίτσα ὑπουργική.
Ὅταν ὑπάρχει τὸ λοιπὸν ὁ ἐπιούσιος
καὶ οἱ ταβέρνες λειτουργοῦν κανονικά,
κι' ὁ πιὸ φτωχὸς μπορεῖ νὰ γίνη ἀμέσως πλούσιος
σὰν κοπανήσῃ ἀπνευστὶ μισὴ ὀκᾶ.

Refrain

Τὸ πίνω λίγο καὶ ξεχνᾶω κ.λπ.

III

Κι' ἂν εἶναι μετρημένοι καὶ οἱ ἄρτοι σου
καὶ στοὺς ζυγίζουν πάντα μετὰ προσοχῆς,

¹⁶⁵ Πρόκειται για την κυβέρνηση Εμμανουήλ Τσουδερού, που στις 24 Μαΐου 1941 κατέφυγε από την Κρήτη στο Κάιρο. Την κυβέρνηση ακολουθούσε και ο βασιλιάς Γεώργιος, ενώ μόνο λίγοι υπουργοί της κυβέρνησης αυτής έμειναν πίσω.

¹⁶⁶ Για τον χρυσό που αναφέρεται εδώ ως φήμη, έχουμε μεταγενέστερες πληροφορίες από την έκθεση του διοικητή της Τράπεζας της Ελλάδος Γ. Μαντζαβίνου προς την γενική συνέλευση των μετόχων της Τράπεζας. Σύμφωνα με αυτήν, «τὸ ἐξ Ἀθηνῶν μεταφερόμεν εἰς χρυσὸν ἀπόθεμα, ἀνερχόμενον εἰς οὐγγίας καθαρῆ καθ' ὑπολογισμὸν βάρους 610.796,431» φυλάχθηκε για λίγο στο Ηράκλειο και μεταφέρθηκε στην Αλεξάνδρεια με το αγγλικό καταδρομικό *Διδώ*. Από εκεί μεταφέρθηκε στο Durban της Νοτίου Αφρικής με κάποιο αγγλικό εμπορικό πλοίο, και στη συνέχεια μέσω του σιδηροδρομικού δικτύου κατέληξε στην Πραιτώρια. Επειδή αυτά τα αποθέματα χρυσού αποτελούνταν «ἐκ διαφόρων χρυσῶν νομισμάτων ὡς καὶ ἐκ ράβδων προελευσῶν ἐκ τήξεως ἐν Ἑλλάδι χρυσῶν ἀντικειμένων, παρέστη ἀνάγκη ὅπως μετατραπῆ εἰς ὁμοειδῆς ράβδους περιεχούσας τὸν κεκανονισμένον βαθμὸν καθαρότητας». Αυτή η νέα ποσότητα χρυσού «βάρους οὐγγίων 608.350,790» αποτέθηκε προς φύλαξη στα θησαυροφυλάκια της South African Reserve Bank στην Πραιτώρια (βλ. «Ἀνασκόπησις τῆς οἰκονομικῆς καταστάσεως μιάς ἔξαετίας. Οἱ ἰσολογισμοὶ τῆς Τραπεζῆς Ἑλλάδος τῶν ἐτῶν 1941,1944,1945 καὶ 1946. Ἡ ἐκθεσις τοῦ διοικητοῦ τῆς Τραπεζῆς κ. Γ. Μαντζαβίνου», *Η Καθημερινή*, 23 Νοεμβρίου 1947, σ. 4). Οι δυσκο-

λίες της μεταφοράς του πολύτιμου φορτίου στην Αίγυπτο και η υπευθυνότητα που υπέδειξε το πλήρωμα του καταδρομικού *Διδώ* περιγράφονται και σε αφήγηση του Ντίκινσον, του αγγλικού κυβερνήτη του πλοίου. Σύμφωνα με τα όσο δήλωσε σε δημοσιογράφο του Reuters τα κιβώτια με τον χρυσό «πολλῶν χιλιάδων λιρῶν» της Τράπεζας της Ελλάδος τα παρέλαβαν στη Σούδα. Και ενώ αποφάσισαν να τα τοποθετήσουν «εἰς μίαν τῶν ἀποθηκῶν τῆς πύργου» δέχτηκαν επίθεση από εχθρικά αεροπλάνα με αποτέλεσμα τα κιβώτια να σκορπιστούν στο πλοίο. «Ὅταν ἐγένετο ἐξέτασις ἐπὶ τοῦ καταδρομικοῦ κατὰ τὴν ἄφιξίν του εἰς Ἀλεξάνδρειαν, ἐν κιβώτιον εὐρέθη εἰς τὸ ἐστιατόριον τῶν ὑπαξιωματικῶν, ἄλλο εὐρέθη πλησίον μεγάλου τεμαχίου κρέατος εἰς τὸ διαμέρισμα τοῦ τροφοδότου καὶ ἄλλο εἰς τὸν θάλαμον τῶν ἀσθενῶν, κάτωθι τῆς κλίνης ἐνὸς τραυματίου ναύτου. Τέταρτον κιβώτιον ἐρρίφθη μὲ βίαν εἰς τὴν ἀποθήκην, ὅπου ἤνοιξε καὶ τὸ περιεχόμενον του περιουλεγγὴ διασαρώθρου. [...] Μόνον δύο στερολίνα εἶχον χαθεῖ» (βλ. «Πῶς διεσώθη ὁ χρυσὸς τῆς Ἑλλάδος ὑπὸ ἀγγλικῆς καταδρομικῆς τὸν Μάρτιο 1941 ἐνῶ τὰ γερμανικὰ στούκας τὸ ἐβομβάρδιζαν. Ἡ αὐτοθυσία τῶν ἀνδρῶν τοῦ βρετανικοῦ ναυτικοῦ. Ἀφήγησις τοῦ κυβερνήτου κ. Ντίκινσον», *Η Βραδυνή*, 13 Οκτωβρίου 1945, σ. 1· «Υπὸ βροχῆ βομβῶν... Πῶς διεσώθη ὁ χρυσὸς τῆς Ἑλλάδος. Μόνον δύο λίρα ἐχάθησαν. Μία ἐνδιαφέρουσα ἀφήγησις», *Η Καθημερινή*, 14 Οκτωβρίου 1945, σ. 2).

ὅταν θὰ πῆς τὴν ὀκαδίτσα τὴν τετάρτη σου,
τὰ βλέπεις ρόδινα καὶ γίνεσ' εὐτυχής.
Καὶ ἂν ὑπάρχη κάποια ἔλλειψις στὰ τρόφιμα,
εἶναι γιὰ μένανε ὑπόθεσις ἀπλή:
Πίνω μισὴ ὀκᾶ γιὰ πρωινό μου ρόφημα
καὶ τὴν μερίδα τοῦ ψωμοῦ βλέπω διπλή!

Refrain

Τὸ πίνω λίγο καὶ ξεχνᾶω κ.λπ.

Τὸ παράπονο τοῦ ξενύχτη...

(Κ. Μουσοῦρης – Μ. Ἀρώνη)

I

Α(ρώνη): Ὅταν ἡ νύχτα τὰ ριντώ της τὰ βελούδινα
ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη τὴν Ἀθήνα μας τυλίξει,
καὶ τὴν ζωὴ μου μ' εὐχαρίστησι θὰ τοῦδινα
ἐκείνου πού θὰ μοῦ ἀλάφρωνε τὴν πληῖξι.
Μ(ουσοῦρης): Εἶναι φρικτὸ τὸ νὰ κοιμᾶσθε καὶ νὰ ξέρετε,
ὅταν μουσκεύη στὸν ἰδρωῶτα τὸ σεντόνι,
πῶς τὸ φεγγάρι, ὅπως πάντα, περιφέρεται
καὶ τ' ἀκρογιαλίας τοῦ Φαλήρου ἀσημῶνει.

Refrain

Νύχτα τῆς Ἀθήνας ἀσημολουσμένη
πού σ' ἀπολαμβάναμε ὀλοβραδύς,
μέσ' στὸ σπίτι φέτος εἴμαστε κλεισμένοι
κι' οὔτε θὰ σὲ δοῦμε, οὔτε θὰ μᾶς δῆς.

II

Α: Ποιὸς νὰ μοῦ τῶλεγε πῶς κάποτε θὰ ὄφειλα
τὰ θερινὰ τὰ βράδρια νὰ περνᾶω σπίτι
μ' ἐπιμελῶς κλεισμένα τὰ παραθυρόφυλλα
καὶ νᾶχω τοῦ κατόλ¹⁶⁷ τὸ ἄρωμα στὴ μύτη.
Μ: Τὸ πράγμα εἶναι ἀνυπόφορο κι' ἀβόλευτο
ἰδροκοπῶντας μέσ' στὸ σπίτι σου νὰ μένης.
Ἄχ! ὅς γινότανε γιὰ ἓνα δευτερόλεπτο
στὰ πεῦκα νὰ ξαναβρεθῶ τῆς Βουλιαγμένης.

Refrain

Νύχτα τῆς Ἀθήνας ἀσημολουσμένη κ.λπ.

¹⁶⁷ Το κατόλ δεν είναι ἄλλο ἀπὸ τὸ γνωστὸ μας
εντομοαπωθητικὸ «φιδάκι» με τὴν ἔντονη οσμὴ,

που χρησιμοποιεῖται κατὰ τοὺς καλοκαιρινούς
μήνες.

III

A: Άπο τις δέκα οὔτε φῶτα, οὔτε Πάουερ¹⁶⁸
 τὴν ἀκεφιά σου στὴν τραπεζαρία κλείνεις
 κι' ἔτσι τὸ ρίχνεις, θές δὲν θές, στὸν Σοπενάουερ
 καὶ πλώρη βάζεις ὑπεράνθρωπος νὰ γίνης.
 M: Στὴ μία-μιάμιση ἀρχίζει τὸ βαλάντωμα
 κι' ἀντιλαμβάνεσαι μὲ πίκρα σου κρυφία
 ὅτι κοντὰ στὴν ἀμμουδιά εἶναι ξεφάντωμα,
 εἶναι πλέον ἀληθὴς φιλοσοφία.

Refrain

Νύχτα τῆς Ἀθήνας ἀσημολοσομένη κ.λπ.

Ἄλλα μὲ τὸ τραγοῦδι...¹⁶⁹

(Ἄρ. Μακρῆς – M. Νέξερ – Λ. Λῦς – M. Φιλίπιδης – Λ. Λαζαρίδου – Ἄρ. Κοντα-
 ρίνης – Ἰ. Δοῦκας – K. Μαυρέας)¹⁷⁰

– Ποῦναι κείνο τὸ γκαρσόνι

τσ... τσ...

– Ποῦναι κείνο τὸ γκαρσόνι

τσ... τσ...

– Ἔχω τρεῖς ὄρες πὸν χτυπῶ

ὦ... ὦ...

– Φαίνεται θὰ εἶναι μὲ ρεπό.

– Ἔλα, ἔλα, ἔλα. Τὸ φεγγάρι πρὶν βγῆ.

Ἔλα, ἔλα, ἔλα. Πρὶν μᾶς πάρη ἢ αὐγή.¹⁷¹ (Bγαίνει τὸ γκαρσόνι.)

¹⁶⁸ Πρόκειται για την εταιρία Power and Trac-
 tion Finance Company Ltd, γνωστή μόνο ως Πά-
 ουερ, που παρείχε ηλεκτροδότηση στην Αθήνα.
 Ωστόσο, εδώ δεν πρόκειται για ταυτολογία
 (φάπα=Πάουερ=εταιρία ηλεκτρικού ρεύματος),
 γιατί κατά την περίοδο της Κατοχής δεν γινόταν
 διακοπή του ρεύματος, αλλά επιβαλλόταν μόνο
 συστολή. Θυγατρική εταιρία της Πάουερ ήταν
 η Ηλεκτρική Εταιρία Μεταφορών (Η.Ε.Μ.), που
 εκμεταλλευόταν 17 γραμμές τραμ και 14 γραμ-
 μές λεωφορείων (τα περίφημα κίτρινα λεωφο-
 ρεία της Πάουερ). Εδώ ο όρος αναφέρεται στα
 τραμ ή στα λεωφορεία της εταιρίας, που σύμφω-
 να με ανακοινώσεις της Ηλεκτρικής Εταιρίας
 έπρεπε μέχρι τις 22:00 μ.μ. να βρίσκονται στα
 αμαξοστάσιά τους λόγω της απαγόρευσης της
 κυκλοφορίας (βλ. «Τὰ τραμ ἀπὸ σήμερον θὰ
 σταματοῦν εἰς τὰς 8.30 μ.μ.», *Αθηναϊκά Νέα*, 3
 Ιουνίου 1941, σ. 2. «Ἀνὰ τὴν πόλιν», *Η Καθη-*

μερινή, 27 Αυγούστου 1941, σ. 2). Πιθανότατα
 δηλαδή ο όρος Πάουερ εκείνην την εποχή χρη-
 σιμοποιούνταν συνεκδοχικά αντί του τραμ ή/και
 του λεωφορείου.

¹⁶⁹ Τα τραγοῦδια του νούμερου αυτού δεν συ-
 μπεριλήφθηκαν στο θεατρικό πρόγραμμα.

¹⁷⁰ Από το τρίγωνο προγράμμα της παρά-
 στασης πληροφορούμαστε και τη διανομή των
 ρόλων. Ο Ορέστης Μακρῆς έπαιξε το ρόλο του
 Συζύγου, η Μαρίκα Νέξερ της Συζύγου, η Λιλί
 Λυς της Φίλης, ο Μάνος Φιλίπιδης εμφανιζό-
 ταν ως Εκείνος, η Λίτσα Λαζαρίδου ως Εκείνη,
 ο Ερρίκος Κονταρίνης ως Άλλος, ο Ιωάννης
 Δούκας ως Ένας άλλος, ο Κυριάκος Μαυρέας
 ως το Γκαρσόνι. Στο χειρόγραφο, ωστόσο, η αλ-
 λαγή του ομιλούντος προσώπου υποδηλώνεται
 με μια παύλα και όχι με κάποια ιδιότητα και ως
 εκ τούτου ο μόνος ρόλος που μπορούμε να ταυ-
 τίσουμε είναι αυτός του Κυριάκου Μαυρέα.

- Καλῶς ἦρθες, βρὲ Μανώλη
μ' ἀγωνία ὄλες κι' ὄλοι
σὲ καρτεροῦν.¹⁷²
- Βρὲ Μανώλη, κάτι ἔχεις
τώρα πιά δὲν μᾶς προσέχεις
καὶ θὰ μπλέξουμε.
- Βρὲ Μανώλη, ἄντε γειά σου
πές μας ὅλα τὰ φαγιά σου
νὰ διαλέξουμε.

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Δὲν ἔχω τίποτα.

- Μὰ θᾶχης κάτι.
- Στους τετζερέδες, στὸ τηγάνι, στὴ φωτιά.
- Πῶς θὰ μ' ἀφήσης νηστικὸ τέτοιο πελάτι;

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Δὲν ἔχω τίποτα, μωρὲ Σταμάτη!¹⁷³

- Κι' ὅμως... Κι' ὅμως
κάτι μέσα θᾶχη μείνη.

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Βρὲ Σταμάτη
ἔχεις πλέον παραγίνει!¹⁷⁴

- Κάτι-κάτι
κάτι-κάτι
μὲ λαδόξυδο, πιπέρι καὶ ἀλάτι.¹⁷⁵

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Θαρρῶ-θαρρῶ

¹⁷¹ Πρόκειται για τους πρώτους δύο στίχους του τραγουδιού «Τὸ φεγγάρι πρὶν βγῆ» (Μουσική: Μιχάλης Σουγιούλ, Στίχοι: Κώστας Κιούσης) του 1939.

ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ ΠΡΙΝ ΒΓΗ

Ἔλα, ἔλα, ἔλα. Τὸ φεγγάρι πρὶν βγῆ

Ἔλα, ἔλα, ἔλα. Πρὶν μᾶς πάρη ἢ ἀγγή.

¹⁷² Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Καλῶς ἦρθες» (Μουσική: Κώστας Παννίδης, Στίχοι: Γιώργος Οικονομίδης) του 1939.

ΚΑΛΩΣ ΗΡΘΕΣ

Καλῶς ἦρθες, τόσα βράδια

μὲς τὴν κάμαρα τὴν ἀδαε

σὲ καρτερῶ.

¹⁷³ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Δὲν ἔχεις τίποτα, μὰ ἔχεις κάτι» (Μουσική: Νίκος Ντ' Ἀντζελις, Στίχοι: Πῶλ Νορ [Νίκος Νικολαΐδης]) ἀπὸ τὴν ἐπιθεώρηση *Ἄνω-Κάτω* (1935).

ΔΕΝ ΕΧΕΙΣ ΤΙΠΟΤΑ, ΜΑ ΕΧΕΙΣ ΚΑΤΙ

Δὲν ἔχεις τίποτα,

μὰ ἔχεις κάτι,

ὅπου γυναῖκα δὲν τὸ ἔχει ἄλλη καμμά.

Καὶ ἀπὸ ἀγάπη εἶσαι ὀλόκληρη γεμάτη,
δὲν ἔχεις τίποτα, μὰ ἔχεις κάτι.

¹⁷⁴ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Κι' ὅμως, κι' ὅμως» (Μουσική: Αττίκ [Κλέων Τριανταφύλλου], Στίχοι: Αττίκ [Κλέων Τριανταφύλλου]) του 1929.

ΚΙ' ΟΜΩΣ, ΚΙ' ΟΜΩΣ

Κι' ὅμως, κι' ὅμως
κάτι μέσα μου ἔχει μείνει
ποῦ οὔτε ὁ πόνος
οὔτε ἡ λησμονιά δὲ σβύνει.

¹⁷⁵ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Κάτι-Κάτι» (Μουσική: Αττίκ [Κλέων Τριανταφύλλου], Στίχοι: Αττίκ [Κλέων Τριανταφύλλου]) ἀπὸ τὴν ἐπιθεώρηση *Παρὶ-Ψίρι* (1926).

ΚΑΤΙ-ΚΑΤΙ

Κάτι-κάτι, στὴν καρδιά μου

τραγουδεὶ πὼς θᾶρθη πίσω ἢ κυρὰ μου.

¹⁷⁶ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Θαρρῶ» (Μουσική: Αττίκ [Κλέων Τριανταφύλλου], Στίχοι: Αττίκ [Κλέων Τριανταφύλλου]) του 1931.

ΘΑΡΡΩ

ἀλλὰ καλὰ κι' ἐγὼ δὲν ξέρω.
 Θαρρῶ-θαρρῶ
 πὼς κάτι θᾶβρω νὰ σᾶς φέρω.¹⁷⁶

ΟΛΟΙ: Ἄντε στὸ καλὸ
 κι' ἡ Παναγιὰ μαζί σου.¹⁷⁷ (*Φεύγει.*)

- Ἄγωνία
 νὰ μὴν ξέρης ἂν θὰ φᾶς
 ἢ δὲν θὰ φᾶς.¹⁷⁸
- Πές μου γιατί
 μικρό μου, πές μου γιατί
 μοῦ πεισματώνεις
 καὶ τὴν καρδιὰ τήνε ματώνεις.¹⁷⁹
- Ἄπόψε μελαγχόλησα
 γιατί ἔχω μιὰ ψωμόλυσσα.¹⁸⁰
- Μπορεῖ καὶ νᾶμαι νησιτικὸς
 μὰ τῶχω πλέον συνηθίσει.
- Κι' ἐγὼ τρεῖς μέρες διαρκῶς
 κοιμᾶμαι πλέον νησιτικὸς!

Τὰ γόνατά μου ἔχουν λυγίσει.¹⁸¹ (*Μπαίνει τὸ γκαρσόνι.*)

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: ὦχ... Μιὰ καὶ μοῦ τὰ εἶπατ' ἔτσι

Θαρρῶ-θαρρῶ
 ἀλλὰ κι' ἐγὼ καλὰ δὲν ξέρω.
 Θαρρῶ-θαρρῶ
 πὼς πιά γιὰ αὐτὴν δὲν ὑποφέρω.

¹⁷⁷ Πρόκειται γιὰ τὸν πρῶτο στίχο τοῦ refrain τοῦ τραγουδιοῦ «Ἄντε στὸ καλὸ» (Μουσική: Ἰωσήφ Ριτσιάρδης, Στίχοι: Βασίλης Σπυρόπουλος, Πάνος Παπαδούκας). Ἀπὸ τοὺς στίχους τοῦ τραγουδιοῦ πιθανολογοῦμε πως γράφτηκε λίγο μετὰ τὴν κήρυξη τοῦ ἐλληνο-ιταλικοῦ πολέμου τοῦ 1940.

ΑΝΤΕ ΣΤΟ ΚΑΛΟ

Ἄντε στὸ καλὸ κι' ἡ Παναγιὰ μαζί σου,
 ἄντε στὸ καλὸ κι' ἡ σκέψη μου δική σου,
 σ' ἀποχαιρετῶ χωρὶς καημὸ καὶ πόνο
 κι' ἓνα σοῦ ζητῶ, νὰ μὲ θυμάσαι μόνο.

¹⁷⁸ Πρόκειται γιὰ τοὺς πρῶτους στίχους τοῦ τραγουδιοῦ «Ἄγωνία» (Μουσική: Μηνᾶς Πορτοκάλλης, Στίχοι: Ἀμίλιος Σαββίδης) τοῦ 1938.

ΑΓΩΝΙΑ

Ἄγωνία
 νὰ μὴν ξέρω ἂν ἀκόμη
 μ' ἀγαπᾶ.

¹⁷⁹ Πρόκειται γιὰ τὸ refrain τοῦ τραγουδιοῦ «Πές μου γιατί» (Μουσική: Κώστας Παννίδης, Στίχοι: Βασίλης Σπυρόπουλος, Πάνος Παπαδούκας) ἀπὸ τὴν επιθεώρηση *Μαζινό* (1939).

ΠΕΣ ΜΟΥ ΓΙΑΤΙ

Πές μου γιατί
 μικρό μου, πές μου γιατί
 μὲ πεισματώνεις
 καὶ τὴν καρδιὰ μου τήνε ματώνεις

¹⁸⁰ Πρόκειται γιὰ παραλλαγή στο refrain τοῦ τραγουδιοῦ «Ἄπόψε μελαγχόλησα» (Μουσική: Μιχάλης Σουγιούλ, Στίχοι: Ἀλέκος Σακελλάριος, Χρήστος Γιαννακόπουλος) ἀπὸ τὴν επιθεώρηση *Φράουλα* (1940).

ΑΠΟΨΕ ΜΕΛΑΓΧΟΛΗΣΑ

Ἄπόψε μελαγχόλησα,
 γιατί ὄνειροπόλησα
 δυὸ μάτια καὶ δυὸ χεῖλια,
 μιὰ γλάστρα, μιὰ γροῦλλα.

¹⁸¹ Πρόκειται γιὰ παραλλαγή στο refrain τοῦ τραγουδιοῦ «Μπορεῖ καὶ νὰ μὴ σ' ἀγαπῶ» (Μουσική: Χρήστος Χαυρόπουλος, Στίχοι: Χρήστος Χαυρόπουλος) τοῦ 1939.

ΜΠΟΡΕΙ ΚΑΙ ΝΑ ΜΗ Σ' ΑΓΑΠΩ

Μπορεῖ καὶ νὰ μὴ σ' ἀγαπῶ
 μὰ σ' ἔχω τόσο συνηθίσει
 ποὺ ξέρε το κι' ἄς μὴ στὸ πῶ
 ὅσο καὶ νὰ μὴ σ' ἀγαπῶ
 ὅλα μὲ μᾶς δὲν ἔχουν σβήσει.

μπήκα ἐδὼ σ' ἕνα κοτέτσι
καὶ χωρὶς ν' ἀργῶ
μὲ κουράγιο πρῶτα-πρῶτα
ἀπὸ κάποια μαύρη κόττα
βούτηξα ἕν' αὐγὸ.
Γιὰ νὰ βρῶ κάτι νὰ φᾶτε, πῶ πῶ τί τραβῶ
εἶναι καὶ τὸ τελευταῖο καὶ τὸ ἀκριβό.¹⁸²

– Τὸ τελευταῖο αὐγὸ μὴ μ' ἀρνιέσαι
ἄς τὸ μοιράσουμε ἀπόψε μαζί.

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Πάρτο, καϋμένη, μὴν παραπονιέσαι
σοῦχει ἐκτίμησι τὸ μαγαζί.¹⁸³

(*Παίρνει ὁ σύζυγος τ' αὐγὸ στὰ χέρια του.*)

– Σῦρε νὰ πῆς στὴν μάννα του
νὰ κάνη κι' ἄλλη γέννα
γιατὶ κι' ἐγὼ σὰν ἄνθρωπος
πρέπει νὰ φάω ἕνα.¹⁸⁴

– Τὰ χρυσάνθεμα ποὺ μοῦστειλες
χτὲς τὰ κάναμε σαλάτα.

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Κάτι λίγα ποὺ ἐμείνανε
ἄντε σπίτι της καὶ φᾶτα.¹⁸⁵

– Ἀπὸ χτὲς τὸ βράδου νηστικὸς
ἀπὸ χτὲς τὸ βράδου
ἀπὸ χτὲς τὸ βράδου.¹⁸⁶

¹⁸² Πρόκειται για παραλλαγή του τραγουδιού «Ἡ Βάσω» ἢ «Πλέκει ἡ Βάσω τὸ προικιὸ της» (Μουσική: Θεόφραστος Σακελλαρίδης, Στίχοι: Θεόφραστος Σακελλαρίδης) ἀπὸ τὴ μουσικὴ κωμῶδια *Κομμωτὴς Κυριῶν* (1940). Πάνω στὴ μελωδία αὐτοῦ τοῦ τραγουδιοῦ ὁ Μίμης Τραϊφόρος ἔγραψε τοὺς στίχους «Βάζει ὁ Ντούτσε τὴ στολὴ του».

ΠΑΛΕΚΕΙ Ἡ ΒΑΣΩ ΤΟ ΠΡΟΙΚΙΟ ΤΗΣ

Πλέκει ἡ Βάσω τὸ προικιὸ της
καθιστὴ στὸν ἀργαλειὸ της
καὶ τὸ τραγουδεῖ:

«Μοῖρα δῶσε μου γι' ἀφέντη
τὸν Δημήτρη τὸν λεβέντη,
τ' ὄμορφο παιδί».

Κάποια νύχτα μὲ φεγγάρι πίσω ἀπ' τὴν αὐλὴ
πῆγε ὁ Δήμος νὰ τῆς πάρῃ ἕνα τῆς φιλί...

¹⁸³ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Τὸ τελευταῖο ταγκὸ μὴ μ' ἀρνιέσαι» (Μουσική: Θόδωρος Παπαδόπουλος, Στίχοι: Κώστας Κιούσης) ἀπὸ τὴν επιθεώρηση *Μινιέττα* (1938).

ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΤΑΓΚΟ ΜΗ Μ' ΑΡΝΙΕΣΑΙ
Τὸ τελευταῖο ταγκὸ μὴ μ' ἀρνιέσαι

ἄς τὸ χορέψουμε ἀπόψε μαζί.

Ἔτσι εἶναι ἡ ἀγάπη, μὴν παραπονιέσαι,
πάντα ὁ ἔρωσ πεθαίνει, δὲν ζῆ.

¹⁸⁴ Πρόκειται για παραλλαγή στο παραδοσιακὸ μικρασιάτικο τραγούδι «Σῦρε νὰ πῆς στὴν μάννα σου»

ΣΥΡΕ ΝΑ ΠΗΞ ΣΤΗΝ ΜΑΝΝΑ ΣΟΥ

Σῦρε νὰ πῆς στὴν μάννα σου
νὰ κάνη κι' ἄλλη γέννα,
νὰ κάψη κι' ἄλλουνοῦ καρδιά,
ὡς ἔκαψε κι' ἐμένα.

¹⁸⁵ Πρόκειται για παραλλαγή στο τραγούδι «Τὰ χρυσάνθεμα ποὺ μοῦκοψες» (Μουσική: Χρήστος Χαιρόπουλος, Στίχοι: Χρήστος Χαιρόπουλος) τοῦ 1940.

ΤΑ ΧΡΥΣΑΝΘΕΜΑ ΠΟΥ ΜΟΥ ΚΟΨΕΣ

Τὰ χρυσάνθεμα ποὺ μοῦκοψες
μαραθῆκανε ἀπόψε
ἔλα καὶ μὲ τὸ χεράκι σου
ἄλλα φρέσκα κόψε.

¹⁸⁶ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Ἀπὸ χτὲς τὸ βράδου σ' ἀγαπῶ» (Μουσική: Γρηγόρης Κωνσταντινίδης, Στίχοι: Κώστας Κοφιινιώτης) τοῦ 1940.

– Έλα πιά τί κόλλησες ἐκεῖ
 μοῦβγαλες τὸ λάδι
 μοῦβγαλες τὸ λάδι.¹⁸⁷

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Ἄν σᾶς ἀργῶ μισὸ λεφτὸ
 καὶ ἂν ἐγένηκε γι' αὐτὸ
 ἀνωμαλία.
 Ὅριστε ποῦρθα νὰ σᾶς δῶ
 καὶ δῶστε μου ὅλοι σας ἐδῶ
 παραγγελία.

– Τυρί!
 Ἄχ νὰ εἶχα λιγάκι τυρί.
 – Τυρὶ κι' ἐγὼ θᾶθελα νᾶχα.
 – Ἄς ἦταν λιγάκι τυράκι νὰ εἶχα μονάχα.

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Δὲν ἔμαθες ὅτι τυρὶ δὲν ὑπάρχει, βρε χάχα
 Χά... Χά...

– Τυρί, ἄχ νὰ εἶχα λιγάκι τυρί,
 τυρὶ, λίγη φέτα μονάχα!¹⁸⁸
 – Μιὰ μελιτζάνα, ἱμάμ μπαϊλντι
 μιὰ μελιτζάνα ὄνειρεμένη, μαγειρεμένη καλά.

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Μοῦ φαίνεται, φίλε, δὲν ἔχεις μυαλὰ
 μιὰ μελιτζάνα κοστίζει πολλὰ.¹⁸⁹

– Ἄν εἶν' ἀλήθεια
 πὼς ἔχεις λίγα κολοκύθια.
 – Τώρα δὲν ξέρω!
 Ἄν ἔχη ὅμως, θὰ σᾶς φέρω.
 – Θὰ τοὺς χυμήξω
 καὶ θὰ τὴν πρήξω
 ἐδῶ μπροστὰ χωρὶς ντροπὴ

ΑΠΟ ΧΤΕΣ ΤΟ ΒΡΑΔΥ Σ' ΑΓΑΠΩ

Ἄπο χτὲς τὸ βράδυ σ' ἀγαπῶ
 ἀπο χτὲς τὸ βράδυ
 ἀπο χτὲς τὸ βράδυ

¹⁸⁷ βλ. προηγούμενη υποσημείωση.

¹⁸⁸ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Μαρι» (Μουσική: Πώργος Μυρογιάννης, Στίχοι: Νίκος Φατσέας).

ΜΑΡΙ

Μαρι
 ἄς μποροῦσα μιὰ νύχτα Μαρι
 νὰρθῶ νὰ βρεθῶ στὸ πλευρὸ σου.

(Ποθῶ
 νὰ μεθύσω, νὰ σβήσω, ποθῶ
 ἀπὸ τὸ φιλὶ τὸ θερμὸ σου.)

Ἄς ἦταν μικρὸ μου κορίτσι ἄς ἦταν μονάχα
 μιὰ λέξι γλυκειά, τρυφερὴ

ἀπ' τὰ χεῖλη σου νᾶχα.

Μαρι

ἄς μποροῦσα μιὰ νύχτα Μαρι
 νὰρθῶ νὰ βρεθῶ στὸ πλευρὸ σου.

¹⁸⁹ Πρόκειται για παραλλαγή του τραγουδιού «Μιὰ Μεξικάνα» (Μουσική: Jimmy Kennedy, Michael Carr, Ἑλληνικοὶ στίχοι: Πὸλ Μενεστρέλ) του 1940. Οἱ ἑλληνικοὶ στίχοι γράφτηκαν για το τραγούδι «South of the border» ἀπο τὴν κινηματογραφικὴ ταινία *Down Mexico Way* (1939).

ΜΙΑ ΜΕΞΙΚΑΝΑ

Μιὰ Μεξικάνα, ὄνειρου ὁμορφιά,
 τὸ νοῦ, τὴ σκέψη μοῦχε κλεψει μιὰ τρελλὴ βρα-
 δυά,

τὰ μάτια τῆς λάμπαν, γεμάτα φωτιά,
 μιὰ Μεξικάνα, ὄνειρου ὁμορφιά.

κι' ὁ κόσμος ὅ,τι θέλει ἄς πῆ!¹⁹⁰

– Κάποιο μυστικό

ἔχω νὰ σοῦ πῶ

Ἔλα δῶ, ἔλα δῶ... Νὰ σέ δῶ.

– Μοῦῆγες πῆ νὰ ρθῶ κρυφὰ ἓνα βράδυ

μὰ κανεῖς νὰ μὴν τὸ μάθη αὐτὸ

κι' ὅταν θ' ἀργοπέφτη τὸ σκοτάδι

εἶπες πὼς θὰ μοῦδινες ψητό...¹⁹¹

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Ἐπαρῆλθον οἱ χρόνοι ἐκεῖνοι

τῶν ὀβελίων φαιδρὰ ἐποχή...¹⁹²

– Λίγα ἀγγούρια ἂν ἔχῃς φίλε μου

καὶ πάλι στεῖλε (μου¹⁹³)

ἀπόψε.

Ἄγγούρια ὁ κόσμος ἐπλημμύρισε

ἄντε καὶ μύρισε

καὶ κόψε.

Πρόσεξε ὅμως νὰ μὴν εἶναι πικρὰ

οὔτε νὰ εἶναι ἀγγούρια μικρὰ.

Λίγα ἀγγούρια ἂν ἔχῃς φίλε μου

καὶ πάλι στεῖλε μου

ἀπόψε.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Ἄν βγοῦν ἀλήθεια» (Μουσική: Αττίκ [Κλέων Τριανταφύλλου], Στίχοι: Αττίκ [Κλέων Τριανταφύλλου]) του 1929.

ΑΝ ΒΓΟΥΝ ΑΛΗΘΕΙΑ

Ἄν βγοῦν ἀλήθεια

ὅσα νομίζεις παραμύθια,

καὶ δυστυχίσης

τὴν πόρτα μου ἔλα νὰ χτυπήσης.

Θὰ σὴν ἀνοίξω

καὶ θὰ σέ σφίξω

σὸ σπῆθος μου χωρὶς ντροπὴ

κι' ὁ κόσμος ὅ,τι θέλει ἄς πῆ!

¹⁹¹ Πρόκειται για παραλλαγή στο τραγούδι «Κάποιο μυστικό» (Μουσική: Κώστας Γιαννίδης, Στίχοι: Πάνος Παπαδόπουλος, Βασίλης Σπυρόπουλος) ἀπὸ τὴν επιθεώρηση *Σιλονέττα* (1938).

ΚΑΠΟΙΟ ΜΥΣΤΙΚΟ

Κάποιο μυστικό

ἔχω νὰ σοῦ πῶ.

Σ' ἀγαπῶ, σ' ἀγαπῶ, σ' ἀγαπῶ.

Θέλω νὰ σέ δῶ κρυφὰ ἓνα βράδυ

μὰ νὰ μὴν τὸ μάθη αὐτὸ κανεῖς

κι' ὅπως θ' ἀργοπέφτη τὸ σκοτάδι

θὰ σέ περιμένω νὰ φανῆς.

¹⁹² Πρόκειται για παραλλαγή των δύο πρώτων στίχων του τραγουδιού «Ἄν παρῆλθον οἱ χρόνοι ἐκεῖνοι» (Μουσική: Νίκος Πλατσαῖος, Στίχοι: Γεώργιος Δροσίνης).

ΑΝ ΠΑΡΗΛΘΟΝ ΟΙ ΧΡΟΝΟΙ ΕΚΕΙΝΟΙ

Ἄν παρῆλθον οἱ χρόνοι ἐκεῖνοι

τῶν ἐρώτων φαιδρὰ ἐποχή...

¹⁹³ Στὸ χειρόγραφο παραλείπεται ἡ συγκεκριμένη λέξη.

¹⁹⁴ Πρόκειται για παραλλαγή στο τραγούδι «Λίγα λουλούδια ἂν θέλῃς στεῖλε μου» (Μουσική: Κώστας Γιαννίδης, Στίχοι: Πάνος Παπαδόπουλος, Βασίλης Σπυρόπουλος) ἀπὸ τὴν επιθεώρηση *Βιολέττα* (1939).

ΛΙΓΑ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ ΑΝ ΘΕΛΗΣ ΣΤΕΙΛΕ ΜΟΥ

Λίγα λουλούδια ἂν θέλῃς στεῖλε μου

καὶ πάλι φίλε μου

ἀπόψε.

Λουλούδια ὁ κῆπος ἐπλημμύρισε

ἔμπα καὶ μύρισε

καὶ κόψε.

Μὰ ὅμως πρόσεξε νὰ μὴν πληγωθῆς

κι' ἀπὸ τ' ἀγκάθια του νὰ μὴν ματωθῆς.

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Ἄποψε ὄχι
σὰν ὅλα τὰ βραδάκια.
Ἄποψε ὄχι
δὲν ἔχει ἀγγουράκια.¹⁹⁵

– Τί ἔχεις δὲν μᾶς λές
κι' ἄσε τίς πολλές
πολλές κουβέντες.¹⁹⁶

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Θὰ περμιμένης
νὰ πάω μέσα γιὰ νὰ δῶ, ἂν ἐπιμένης.
Ἄν ἐπιμένης
καὶ θές νὰ φᾶς, πρέπει πολὺ νὰ περμιμένης.¹⁹⁷ (*Φεύγει.*)

– Ζὰ τ' ἀντρὲ
λὲ ζοῦρ ἔ λὰ νοῦι.
Ζ' ἀταντρὲ τουζοῦρ
τὸν ρετοῦρ.¹⁹⁸ (*Μπαίνει.*)

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Δὲν ἔχει τίποτα.

– Μὰ θᾶχῃ κάτι.
– Στίς κατσαρόλες, στὸ ντουλάπι, στὸ ταψί.
– Ἄπο τὴν πείνα ἐδῶ μᾶς γούρλωσε τὸ μάτι.

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Δὲν ἔχει τίποτα, μωρὲ Σταμάτη!¹⁹⁹

Λίγα λουλούδια ἂν θέλῃς στείλε μου
καὶ πάλι φίλε μου
ἀπόψε.

¹⁹⁵ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Ἄποψε ὄχι» (Μουσική: Feodore Tchehof [Τότης Στεφανίδης], Στίχοι: Feodore Tchehof [Τότης Στεφανίδης]) του 1936.

ΑΠΟΨΕ ΟΧΙ

Ἄποψε ὄχι
σὰν ὅλα τὰ βραδάκια.
Ἄποψε ὄχι
δὲν θὰ σοῦ τραγουδήσω.

¹⁹⁶ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Τί ἔχεις κι' ὄλο κλαῖς» (Μουσική: Θόδωρος Παπαδόπουλος, Στίχοι: Κιούσης Πετρᾶς) ἀπὸ τὴν ἐπιθεώρηση *Κάτι Ἄλλο* (1935).

ΤΙ ΕΧΕΙΣ ΚΙ' ΟΛΟ ΚΛΑΙΣ

Τί ἔχεις κι' ὄλο κλαῖς
καὶ δὲν μοῦ τὸ λές
φτωχὴ καρδιά μου.

¹⁹⁷ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Μὴν περμιμένης» (Μουσική: Κώστας Γιαννίδης, Στίχοι: Ἀλέκος Σακελλάριος) του 1935.

ΜΗΝ ΠΕΡΙΜΕΝΗΣ

Μὴν περμιμένης,
δὲν ξαναζοῦνε τὰ παλιὰ, μὴν περμιμένης.

Ἄδικα μένεις,
μὲ τὴν ἐλπίδα μᾶς ἀγάπης ξεχασμένης.

¹⁹⁸ Πρόκειται για το ιταλικό τραγούδι «Torne-rai» (Μουσική: Dino Olivieri, Στίχοι: Nino Rastelli) του 1933 που στα 1938 ηχογραφήθηκε στα γαλλικά με τη Rina Ketty σε στίχους Louis Poterat με τον τίτλο «J'attendrai». Λόγω τῆς μεγάλης δημοτικότητάς του, τὸ τραγούδι σύντομα ηχογραφήθηκε σε γερμανικά, τσέχικα, σουηδικά καὶ πολωνικά. Ἡ ὑπαρξὴ διπλῆς γραφῆς στὴν ἀπόδοση τῆς λέξεως j'attendrai με ἐλληνικούς χαρακτῆρες δὲν ξέρουμε ἀν οφείλεται σε ἀπροσεξία του ἀντιγραφέα ἢ σε κάποιο λογοπαίγνιο με τὴν λέξη entrée (θα διαβαστεῖ «ἀντρὲ») που χρησιμοποιεῖται γιὰ τὰ ορεκτικά. Ὡστόσο, νοηματικὰ ταιριάζουν οἱ ἀρχικοὶ στίχοι του τραγουδιού.

J' ATTENDRAI

J' attendrai – Ἐὰ περμιμένω
le jour et la nuit. – ἡμέρα καὶ νύχτα.
J' attendrai toujours – Ἐὰ περμιμένω πάντα
ton retour. – τὸν γυρισμὸ σου.

¹⁹⁹ Πρόκειται για παραλλαγή στο refrain του τραγουδιού «Δὲν ἔχεις τίποτα, μὰ ἔχεις κάτι» (Μουσική: Νίκος Ντ' Ἀντζελίς, Στίχοι: Πῶλ Νορ [Νίκος Νικολαΐδης]) ἀπὸ τὴν ἐπιθεώρηση *Ἄνω-Κάτω* (1935) (βλ. υποσημείωση 173).

- Νά ἦξερα σέ ποιόν ψωνίζεις
καὶ μᾶς ἀνάβεις τέτοια συμφορά.
- Τὴ μέρα ὅλη ποῦ γυρίζεις
καὶ δὲν περνᾶς κι' ἀπὸ τὴν ἀγορά.

ΓΚΑΡΣΟΝΙ: Ὅταν ἐπῆγα σὺς ἔξι στὸ παζάρι
ἀπὸ τίς πέντε οἱ ἄλλοι τᾶχαν πάρει.
Τὸ ἀρνάκι πουθενά
τὰ κοπτέσια ὄρφανὰ
οὔτε βούτυρον νωπὸν
τὸ γαλόπουλο ἀπὸν
τὰ ροβύθια τοῦ χαμοῦ
μακαρόνια οὐδαμοῦ
κι' ἀπὸ ψάρι οὔτε μιὰ μπουκιὰ
θὰ τὴν περάσουμε ὅλοι μὲ κουκιὰ.²⁰⁰

ΟΛΟΙ: Βρὲ κουκιὰ
νᾶχα μιὰ μπουκιὰ,
ἀλλὰ νᾶναι καὶ αὐτὴ τακτικιὰ.
Βρὲ κουκιὰ
ὄλο τὸν ντουινὰ
τὸν ἐσώσατε αὐτὴ τὴ χρονιὰ!²⁰¹

[ΕΠΙΜΕΤΡΟ]

Νοσταλγίες σὲ λά μινόρε²⁰²

(Μ. Φιλιλπίδης – Θ. Ἀρώνης – Ὁρ. Μακρῆς)

(*Ἐμφανίζεται μπροστὰ στὸ ριντὼ ὁ Ἄλκης καὶ ὁ Ὅθων.*)

ΑΛΚΗΣ: Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ὕστερ' ἀπ' τὸν πόλεμο ἡ μορφὴ τοῦ κόσμου θ' ἀλλάξῃ. Ἡ λύσις ποῦ θὰ δοθῇ μὲ τὸν πόλεμο στὰ διάφορα προβλήματα ποῦ εἶχε δημιουργήσει ἡ εἰρήνη, θὰ εἶναι ἀσφαλῶς εὐνοϊκὴ γιὰ τὸν ἄνθρωπο... Θᾶρθουνε ἀσφαλῶς εὐτυχέστερα χρόνια... Οἱ ἄνθρωποι θὰ ζήσουν καλλιτέρα...

²⁰⁰ Πρόκειται γιὰ παραλλαγή τοῦ τραγουδιοῦ «Στὸ παζάρι» ἢ «Τὸ κοκκοράκι», (διασκευὴ Ζοζέφ Κορίνθου).

ΣΤΟ ΠΑΖΑΡΙ

Ὅταν θὰ πάω κυρὰ μου στὸ παζάρι
θὲ νὰ σοῦ πάρω ἓνα γουρουνάκι
Τὸ γουροῦνι γροῦτς-γροῦτς,
τὸ ἀρνάκι μπέ-μπέ-μπέ,
τὸ σκυλάκι γάου-γάου,
ἢ γατοῦλα νιάου-νιάου,
τὸ πετεινάρι τσίου-τσίου,
ἢ κοιτοῦλα κὸ-κὸ-κὸ,
τὸ κοκκοράκι κί-κί-κί-κί-κί,

θὰ σὲ ξυπνήη κάθε πρωῖ.

²⁰¹ Πρόκειται γιὰ παραλλαγή στο refrain τοῦ τραγουδιοῦ «Γ'ἀλητάκια» ἢ «Βρὲ ντουινὰ» (Μουσικὴ: Μιχάλης Σουγιούλ, Στίχοι: Αλέκος Σακελλάριος, Χρήστος Πιαννακόπουλος, Πάννης Κυπαρίσσης) τοῦ 1939.

Τ' ΑΛΗΤΑΚΙΑ

Βρὲ ντουινὰ
νᾶχα μιὰ μπουινὰ
ποῦ νὰ κάνῃ γιὰ χίλιους ἐννιά.
Βρὲ ντουινὰ
νὰ σοῦ δώσω μιὰ
νὰ σοῦ κάνω μεγάλη ζημιὰ.

- ΟΘΩΝ: Καὶ σένα τί σὲ νοιάζει, βρὲ Ἄλκη;
- ΑΛΚΗΣ: Ἔ, πῶς νὰ μὴ μὲ νοιάζει; Εἶναι δυνατὸν νὰ μὴ μὲ νοιάζει; Ἐσὺ δηλαδή, ὄθων, μένεις ἀδιάφορος στὰ ζητήματα τῆς ἐποχῆς μας;
- ΟΘΩΝ: Ποιά ἐποχὴ μας; Πά πές μου σὲ παρακαλῶ, ποιά εἶναι ἡ δική μας ἐποχή;
- ΑΛΚΗΣ: Μὰ ποιά ἄλλη; Αὐτὴ πού περνᾶμε...
- ΟΘΩΝ: Ὅχι, κάνεις λάθος! Ἡ ἐποχὴ πού περνᾶμε δὲν εἶναι ἡ δική μας ἐποχή! Τὴν ἐποχὴ τὴ δική μας τὴν περάσαμε! Τί μᾶς νοιάζει τώρα ἐμᾶς ἂν θάρθῃ εὐτυχέστερος χρόνος κι' ἂν οἱ ἄνθρωποι ζήσουν καλλίτερα; Ἐμεῖς τὰ φάγαμε τὰ ψωμιά μας! Πά ρίξε καὶ καμμιά ματιὰ στὸ ἡμερολόγιο νὰ δῆς ποῦ βρισκόμαστε!
- ΑΛΚΗΣ: Ναί, δὲ λέω... Κάθε καινούργιος χρόνος πού μᾶς βρίσκει ἔχει κάθε δικαίωμα νὰ εἶναι καὶ ὁ τελευταῖος. Ἀλλὰ μιὰ καὶ ὑπάρχουμε, δὲν μπορεῖς νὰ πῆς, δὲν εἴμαστε σημερινοὶ ἄνθρωποι;
- ΟΘΩΝ: Σημερινοί; Ἀστειεύεσαι... Ἄφοῦ εἶναι ζήτημα ἂν εἴμαστε καὶ χθεσινοί. Ἐγώ, γιὰ νὰ σοῦ πῶ τὴν ἀλήθεια, θεωρῶ τὸν ἑαυτό μου προχθεσινό. Τί σχέσι ἔχουμε μεῖς μὲ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἀσυρμάτου, τοῦ φλογοβόλου, τοῦ Στούκας; Ἐμεῖς εἴμαστε τῆς ἐποχῆς τοῦ μονίππου, τῆς κιθάρας καὶ τῶν μικρῶν μυστικῶν. Πές μου τὴν ἀλήθεια, μωρὲ Ἄλκη! Ἄν δὲν ἦσουν ὅ,τι εἶσαι, τί θὰ ἤθελες νὰ εἶσαι;
- ΑΛΚΗΣ: (Σκέπτεται λίγο. Μελαγχολικά.) Φοιτητής.
- ΟΘΩΝ: Κι' ἐγώ! Κι' αὐτὴ εἶναι ἡ ἐποχὴ μας... Τὰ νειᾶτα μας... Θυμᾶσαι, Ἄλκη, τὴν καμαροῦλα μας στοὺς Ἀέριδες, τότε πού συγκατοικοῦσαμε ἐσὺ, ἐγώ κι' ὁ Φιλοποίμην;
- ΑΛΚΗΣ: Ὁ Φιλοποίμην! Τί νὰ γίνεται αὐτὴ ἡ ψυχὴ;
- ΟΘΩΝ: Ποιὸς ξέρει! Θυμᾶσαι ποῦμαστε κι' οἱ τρεῖς ἐρωτοκτυπημένοι μ' ἐκείνη τὴν μικροῦλα πού καθότανε στὴ γωνιά;
- ΑΛΚΗΣ: Ναί, καὶ πού τὰ βράδυα γυρίζαμε κι' οἱ τρεῖς καταπικραμένοι ἔξω ἀπ' τὸ σπιτάκι της...
- ΟΘΩΝ: Ἀλήθεια... Τί γρήγορα πού περνᾶν τὰ χρόνια.
- ΑΛΚΗΣ: Σὰν ἀστραπή. Αὐτὸ εἶναι μιὰ παλιὰ ἀλήθεια... Τί νὰ κάνουμε ὅμως, ἀφοῦ δὲ γίνεται κι' ἀλλοιῶς... Ἄντε, τώρα. Πᾶμε νὰ κάτσουμε λίγο στοῦ Ζαχαράτου.²⁰³
- ΟΘΩΝ: Στοῦ Ζαχαράτου;
- ΑΛΚΗΣ: Ναί.
- ΟΘΩΝ: Ἄν πᾶμε ἐκεῖ, θὰ μερδευτοῦμε πάλι μὲ τὸν πόλεμο, πού ὅπως λέγαμε, δὲν εἶναι δική μας δουλειά... Δὲν προτιμᾶς νὰ πᾶμε καλλίτερα μιὰ βόλτα στὴν παλιὰ μας γειτονιά;
- ΑΛΚΗΣ: Θυμᾶσαι τοὺς δρόμους;

²⁰² Το θεατρικό αυτό νούμερο υπάρχει στο χειρόγραφο ανάμεσα στα νούμερα *Ἐξαντλητικὴ ἀνάκρισις ἢ... ἂν ἔχῃς τὴν διάβαινε καὶ Μιὰ μέρα θὰ κλάψῃς καὶ σὺ*. Το παραθέτουμε αφε-

νός επειδὴ ἀνήκει στὴν ἀρχικὴ πρόθεση των συγγραφέων καὶ ἀφετέρου επειδὴ δὲν ξέροουμε με σιγουριά ἀν τελικὰ παραστάθηκε ἢ ὄχι.

ΟΘΩΝ: Μμμ. Όλο και κάτι θα θυμάμαι... Θα πάρουμε Νικοδήμου, θα στρίψουμε από το Σωτήρα, θα κάνουμε δεξιά Άδριανού... Έ, ρωτώντας πᾶς στην Πόλι... Θα ξανακατέβουμε τὰ σκαλάκια τοῦ Ραγκαβᾶ, θα ξαναλαχανιάσουμε στ' ἀνηφοράκια, θα καλησπερίσουμε τὶς γαζίες πού, καθῶς θα περνᾶμε, θα σκύφτουμε ἀπ' τοὺς φράχτες τους για νὰ μᾶς κουτσομπολέψουνε καὶ θα τελειώσουμε τὸν περίπατό μας μπροστὰ σ' ἐκεῖνο τὸ παλιό, τὸ παράξενο σπιτάκι ποὺ γιν' ἀφορμὴ νὰ κάνουμε τὸ πρῶτο μας ξενύχτι καὶ ν' ἀκουστῆ τὸ πρῶτο μας καρδιοχτύπι...

ΑΛΚΗΣ: Ναί... Πᾶμε... Πᾶμε... (Φεύγουν.)

(Ανοίγει τὸ ριντώ. Ἐνα κομμάτι τῆς Πλάκας δεξιὰ. Ἐνα καφεενδάκι ἀριστερὰ στοῖ ὀποῖο κάθεται ὁ Φιλοποίμην. Ἀπ' τὸ στενὸ τοῦ βάθους ἐμφανίζεται ὁ Ἄλκης κ' ὁ Ὄθων. Ὁ φωτισμὸς δείχνει προχωρημένο δειλινό.)

ΑΛΚΗΣ: Μοῦ φαίνεται πὼς φθάσαμε!

ΟΘΩΝ: Ναί, ἐδῶ δεξιά στὴ γωνιά ἦτανε τὸ σπιτάκι... *(Προχωροῦν. Βλέπουν τὴν πολυκατοικία καὶ μένονν κατάπληκτοι.)*

ΑΛΚΗΣ: Ἄ!

ΟΘΩΝ: Ἄ!

ΑΛΚΗΣ: Θαά κᾶναμε λάθος φαίνεται!

ΟΘΩΝ: Μπορεῖ... Γιαά στάσου... *(Κυττᾶει γύρω του γιαά νὰ κατατοπιστῆ.)*

ΑΛΚΗΣ: Τί κυττᾶς;

ΟΘΩΝ: Νὰ δῶ ποῦ βρισκόμαστε... Ἐδῶ ἦτανε, βρεῖ ἄδερφέ. Δὲ μπορεῖ νὰ πέφτουμε τόσο ἔξω...

ΑΛΚΗΣ: Ἐ, ποῦντο τότε;

ΟΘΩΝ: Ἐξὲρ κ' ἐγώ; Σύμφωνα μὲ τὶς ἀναμνήσεις μας ἔπρεπε νὰ εἶναι ἐδῶ. *(Δείχνει.)*

ΑΛΚΗΣ: Μὰ ἐδῶ βλέπω μιὰ πολυκατοικία. Κάποιο λάθος θαά κάνουμε!

ΟΘΩΝ: Ἐξὲρ... Γιαά νὰ ρωτήσουμε τὸν κύριο. Μπορεῖ νᾶναι τῆς γειτονιάς καὶ νὰ ξέρη. *(Πλησιάζει τὸν Φιλοποίμην.)* Μὲ συγχωρεῖτε, κύριε...

ΦΙΛΟΠΟΙΜΗΝ: Ὄθων, ἐσὺ εἶσαι;

ΟΘΩΝ: Ναί, ἄ... Ἐσύ ἔσαι, Φιλοποίμην;

ΑΛΚΗΣ: Ὁ Φιλοποίμην!

ΦΙΛΟΠΟΙΜΗΝ: Ἄλκη! *(Χαιρετοῦρες, συγκίνησης κ.λπ.)* Καθῆστε, παιδιά, καθῆστε λίγο... *(Κάθονται.)* Πῶς ἀπὸ δῶ;

ΟΘΩΝ: Κᾶναμε ἓνα περίπατο νὰ θυμηθοῦμε τὰ παλιὰ μας!

ΦΙΛΟΠΟΙΜΗΝ: Κι' ἐγὼ τὸ ἴδιο!

ΟΘΩΝ: Μὰ δὲ μοῦ λὲς, Φιλοποίμην, ποῦ ἴσως νὰ θυμᾶσαι καλλίτερα... Ἐδῶ ποῦ εἶναι ἡ πολυκατοικία, τί ἦτανε ἄλλοτε;

ΦΙΛΟΠΟΙΜΗΝ: Άπ' όσο θυμάμαι, πρέπει να ήτανε τὸ σπιτάκι τῆς μικρῆς ἐκείνης Πλακιωτοπούλας, πὸν κάθε βράδυ γινότανε τὸ ἐρωτικὸ προσκύνημα καὶ τῶν τριῶν μας... Μὰ τώρα, ξέρω κι' ἐγώ; Μπορεῖ νὰ κάνω καὶ λάθος...

ΑΛΚΗΣ: Θυμόσαστε; Τὴν ἐλατρεύαμε κι' οἱ τρεῖς... Ἐγὼ ὑπέφερα...

ΟΘΩΝ: Ἐγὼ φλεγόμουνα...

ΦΙΛΟΠΟΙΜΗΝ: Ἐγὼ ἐκόχλαζα...

ΟΘΩΝ: Κανείς μας ὅμως ποτέ δὲν ἐτόλμησε νὰ τῆς μιλήσῃ...

ΑΛΚΗΣ: Ἐγὼ ἐτόλμησα μὰ φορὰ, ἀλλὰ καλλίτερα νὰ μὴν τολμοῦσα.

ΦΙΛΟΠΟΙΜΗΝ: Γιατί; Τί ἔγινε;

ΑΛΚΗΣ: Μοῦ ἐμίλησε πολὺ σκληρὰ κι' ἀπότομα... Ἐγὼ ἀπελπίστηκα καὶ πῆγα ἀμέσως στὴν Ὁμόνοια, γιὰ νὰ κρῦψω τὸ σπαραγμὸ μου στὴ μοναξιὰ...

ΟΘΩΝ: Στὴν Ὁμόνοια;

ΑΛΚΗΣ: Ναί... Μὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἢ Ὁμόνοια ἦτανε ἀμπέλι...

ΦΙΛΟΠΟΙΜΗΝ: Καλὰ λές... Θυμάμαι πὸν ἓνα Σαββατοκύριακο πῆγαμε ἐκδρομὴ στοῦ Λεβίδη.²⁰⁴

ΑΛΚΗΣ: Κι' ὕστερα, ἐρωτευμένος κι' ἀπελπισμένος ὅσο ποτέ, ἐγύρισα καὶ πέρασα ὅλη τὴ νύχτα ἀπ' ἔξω ἀπ' τὸ σπιτάκι τῆς...

ΦΙΛΟΠΟΙΜΗΝ: Δηλαδή, κάπου ἐδῶ...

ΑΛΚΗΣ: Μὰ ἐδῶ ἦτανε τὸ σπιτάκι τῆς;

ΦΙΛΟΠΟΙΜΗΝ: Ἐδῶ πρέπει νὰ ἦτανε...

ΑΛΚΗΣ: Ποῦντο, τότε;

ΟΘΩΝ: Ποιὸς ξέρει... Μπορεῖ αὐτὸ νὰ τέλειωσε τὶς μέρες του γρηγορότερ' ἀπὸ μᾶς...

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

I

Στεκότανε σὲ μιὰ γωνιά
σὲ ξεχασμένη γειτονιά
σὲ χρόνια πὸν περάσανε καὶ σ' ἐποχὲς φευγάτες.
Εἶχε μι' αὐλόπορτα κλειστὴ
ποῦχε χιλιοτραγουδιστεῖ
σὲ φεγγαρόλουστες βραδυὲς μ' ἀβόζες²⁰⁵ σερεναῖτες.
Κι' εἶχε ἓνα σκύλλο καυγατζῆ
θαροῦ τὸν λέγαν Νερατζῆ
πὸν τοὺς διαβάτες τρώμαζε κι' ἀλώνιζε τὶς γάτες.
Κάτω ἀπ' τὸ φῶς τοῦ φεγγαριοῦ
τὶς νύχτες τοῦ καλοκαιριοῦ

²⁰³ Γνωστὸ καφενεῖο τῆς ἐποχῆς στὴν περιοχὴ τοῦ Συντάγματος (Βασ. Γεωργίου Α' καὶ Σταδίου).

²⁰⁴ Ο Λεβίδης ἦταν ἰδιοκτήτης μεγάλων αγροτεμαχίων στὴν περιοχὴ τῆς Ὁμόνοιας. Ἡ οἰκία Βερσὴ – Λεβίδη – Βογιατζίδη, ἐπὶ τῆς 3ης

Σεπτεμβρίου 2, χτίστηκε στα μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1870 καὶ στο ἰσόγειο φιλοξενούσε τὸ καφενεῖο Χαραμῆ.

²⁰⁵ Πορτογαλ. a vozes, «με δυνατὴ φωνή, μεγάλος φῶνα».

παράπονα τραγούδησαν έρωτευμένων χείλια.
 Ό πρώτος έβγαζ' ένα «λά»
 και κάθε τόσο ντροπαλά
 ό μπάσσοσ κρυφοκύτταζε την φωτισμένη γρούλλια.
 (ΜΙΑ ΚΑΝΤΑΔΑ ΠΑΛΗΑ)

II


Στά παραθύρια διαρκώς
 σγουρόφυλλος βασιλικός
 σταφύλια στην κληματαριά, γεράνια στά μπαλκόνια
 και στά περβάζια τὰ παληά
 άπάνω άπ' την πορτοκαλιά
 είχανε χτίσει μιά φωληά μικρή τὰ χελιδόνια.
 Εΐχανε χτίσει μιά φωληά
 άπάνω άπ' την πορτοκαλιά
 τί γρήγορα πού φύγατε παληά μου ώραϊα χρόνια.
 Κι' όταν έτύλιγε ή νυχτιά
 την γή στά πέπλα τὰ σταχτιά
 κάποια φωνή μ' έρωτικό παράπονο γεμάτη
 πού άκουγότανε άχνά
 φουρτοϋνες άναβε συχνά
 σ' ένα μικρό τής γειτονιάς παρθενικό κρεββάτι.
 (ΚΑΝΤΑΔΑ ΠΑΛΗΑ)

III

Και τὸ σπιτάκι τὸ μισὸ
 ἦταν πνιγμένο στὸν κισσὸ
 πὸν κάθε μέρ' ἀνέβαινε καὶ πιὸ ψηλὰ στὸν τοῖχο.
 Κι' εἶχε καὶ μία κοπελλιὰ
 πὸν τοῦ λαίμοῦ της τὴν ἔληά
 ξεφυλισμένων δάχτυλα τὴν εἶχαν κάνει στίχο.
 Παληὸ σπιτάκι ταπεινὸ
 ψάχνω, ρωτάω, τριγυρνῶ
 μήπως καὶ σ' εὖρω πουθενά, μὰ ποῦ νὰ σέ πετύχω.
 Εἶχε καὶ μία κοπελλιὰ
 ἔ, ρὲ κιθάρες καὶ βιολιά
 καντάδες, ξεφαντώματα, μεθύσια στὴν ὑγεία της.
 Εἶχε καὶ μία κοπελλιὰ
 τότε στά χρόνια τὰ παληά
 πὸν τὼρ' ἂν ζῆ θὰ γίνηκε ἴδια μὲ τὴ γιαγιά της!
 (ΚΑΝΤΑΔΑ)



1. Το ελληνικό πρόγραμμα της παράστασης



ΘΕΑΤΡΟΝ
ΛΥΡΙΚΟΝ

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ: 55.400

ΘΙΑΣΟΣ
ΚΩΣΤΑ ΜΟΥΣΟΥΡΗ

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ
ΚΥΡ. ΜΑΥΡΕΑ - ΟΡ. ΜΑΚΡΗ
ΣΥΜΠΡΑΞΙΣ
ΜΑΝΟΥ ΦΙΛΙΠΠΙΔΗ

ΑΛ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ - ΧΡ. ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Η ΖΩΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ

Λογοτεχνική και Σατυρική
Έπιθεώρησις σέ δύο μέρη
Μουσική: Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

ΜΑΙΡΗ ΑΡΩΝΗ
Λ. ΛΑΖΑΡΙΔΟΥ
ΘΟΔ. ΑΡΩΝΗΣ

Γ. ΚΟΥΚΟΥΛΗΣ	Ξ. ΔΑΜΑΣΚΟΥ
Λ. ΚΟΝΤΟΝΗ	ΛΙΛΗ ΛΥΣ
Π. ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΙΔΗΣ	Λ. ΔΟΥΚΑ
Ι. ΔΟΥΚΑΣ	ΕΡ. ΚΟΝΤΑΡΙΝΗΣ
ΣΤ. ΜΟΡΗΣ	Μ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΚΑΙ ΜΑΡΙΚΑ ΝΕΖΕΡ

Ή Όρχήστρα υπό τήν διεύθυνσιν του συνθέτου
Σκηνογραφία: ΜΑΡΙΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

2. Τρίγωνο προγράμμα, εξώφυλλο

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΣΟΥΡΗΣ

ΠΡΟΣΩΠΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ
ΚΑΙ ΣΚΗΝΙΚΗ ΔΙΑΙΡΕΣΙΣ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

- "Ας κάνουμε λίγο κέφι...
Κώστας Μουσούρης – Μαίρη 'Αρώνη – Λίτσα Λαζαρίδου
– Μαρίκα Νέζερ – Λ. Δούκα
- Πρωϊνές άσχολιές...
Θ. 'Αρώνης – Γ. Κουκούλης – Π. Χριστοφορίδης – Ι. Δού-
κας – 'Ερ. Κονταρίνης – Μ. Δημητρίου – Ξ. Δαμάσκου –
Λ. Λύς – Λ. Κοντονή
- 'Ο "Ανθρωπος τής 'Ημέρας!...
Κυρ. Μαυρέας – Λίτσα Λαζαρίδου – Μαρ. Νέζερ – Ξ. Δα-
μάσκου – Λ. Δούκα – Λ. Κοντονή – Λ. Λύς – Γ. Κουκούλης
– Στ. Μόρης – Ι. Δούκας – Μ. Δημητρίου
- "Όταν ή σύζυγος είναι... πονόψυχη!...
Ο Σύζυγος Μ. Φιλιππίδης
'Η Σύζυγος Μαίρη 'Αρώνη
'Ο Τραυματίας Π. Χριστοφορίδης
'Η Καμαριέρα Λ. Κοντονή
- "Όταν ή σάρξ... δέν προστάζη!...
Κώστας Μουσούρης
- 'Εξαντλητική ανάκρισις ή... άν έχης τύχη διάβαινε...
'Ορ. Μακρής – 'Ερ. Κονταρίνης – Π. Χριστοφορίδης Γ. –
Κουκούλης – Ι. Δούκας
- Μιά μέρα θά κλάψης και σύ (ταγκό)
'Η τελειόφοιτος του 'Ωδείου 'Αθηνών Δ)ις Λούση Φραν-
σέν (Ψευδώνυμον)
- Μία Κυρία στην Πλάζ
Λιλή Κοντονή
- Τά λουλούδια διαμαρτύρονται...
'Ο Περβολάρης Κυρ. Μαυρέας
Τό Γαρύφαλλο Μαίρη 'Αρώνη

Τὸ Ρόδο	Λίτσα Λαζαρίδου
Ἡ Μαργαρίτα	Μαρ. Νέζερ
Ἡ Γκαρντένια	Λ. Δούκας
Ἡ Βιολέττα	Λ. Λύς
Ὁ Νάρκισσος	Κώστας Μουσοῦρης
Ὁ Κρίνος	Ὁρ. Μακρῆς
Ὁ Κισσὸς	Μ. Φιλιππίδης
Ὁ Δύσμος	Θ. Ἀρώνης

ΑΥΛΑΙΑ

ΜΙΚΡΟ ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

- Ἡ Ζωὴ συνεχίζεται!...

Ὁ μπάμπας – Σταμάτης	Γ. Κουκούλης
Ὁ Φίλος του	Στ. Μόρης
Ἡ Λενιώ	Μαίρη Ἀρώνη
Ὁ Ὑφηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου	Ι. Δούκας
Ἡ Σταματίνα	Ξ. Δαμάσκου
Ὁ Λοχαγὸς	Θ. Ἀρώνης
Ὁ Αἰσιόδοξος	Κώστας Μουσοῦρης
Ὁ Πεινάλας	Μ. Φιλιππίδης
Ἕνας ἄλλος	Π. Χριστοφορίδης
- Προσαρμογή!...
Κυρ. Μαυρέας – Λ. Λαζαρίδου – Μαρ. Νέζερ
- Ὁ Ἀγνοοῦμενος!...
Ὁρ. Μακρῆς – Γ. Κουκούλης – Ι. Δούκας – Στ. Μόρης – Ἐρ. Κονταρίνης
- Τὸ παράπονο τοῦ ξενύχτη...
Κώστας Μουσοῦρης – Μαίρη Ἀρώνη
- Ὅλα μὲ τὸ τραγοῦδι...

Ὁ Σύζυγος	Ὁρ. Μακρῆς
Ἡ Σύζυγος	Μαρ. Νέζερ
Ἡ Φίλη	Λ. Λύς
Ἐκεῖνος	Μ. Φιλιππίδης
Ἐκείνη	Λ. Λαζαρίδου
Ὁ ἄλλος	Ἐρ. Κονταρίνης
Κί' ἕνας ἄλλος	Ι. Δούκας
Τὸ Γκαρσόνι	Κυρ. Μαυρέας

ΑΥΛΑΙΑ

Τὸν κ. Κώστα Μουσοῦρην ἐνδύει ὁ „TAILOR MITSO“ Βουκουρεστίου 15
Τηλέφωνον 24-935

TEATRO „LIRICON”

Ogni sera il trionfale successo della stagione

LA VITA CONTINUA...

Rivista letteraria e satirica in due parti

di ALESSANDRO SACHELLARIOS
e CRISTO GHIANNACOPULOS

Riduzione musicale del Mo TEOFRASTOS SACHELLARIDIS

PARTE PRIMA

1. Ralleghiamoci un po'...

Costa Mussuris, Mary Aroni, Lizza Lazzaridi, Marica Nesar, Lizza Duca.

2. Cure del mattino...

T. Aronis, G. Cuculis, P. Cristoforidis, G. Ducas, Er. Contarini, M. Dimitriu, X. Damascu, L. Lys, L. Contoni.

3. L' uomo del giorno...

K. Mavreas, L. Lazzaridi, M. Nesar, X. Damascu, L. Duca, L. Contoni, L. Lys, G. Cuculis, St. Moris, G. Ducas, M. Dimitriu.

4. Quando la signora è compassionevole...

Il marito M. Filpidis
La moglie Mary Aroni
Il ferito P. Cristoforidis
La cameriera L. Contoni

5. Quando la carne è debole...

Costas Mussuris.

6. Interrogazione esauribile

Oreste Macris, E. Contarini, P. Cristoforidis, G. Cuculis, G. Ducas.

7. «Un giorno piangerai anche tu...»

(Tango) la diplomata del Conservatorio Signorina Lucy Françain (pseudonimo).

8. Una signora in «plage» (Danza)

Lily Contony.

9. I fiori protestano...

il giardiniere K. Mavreas
il garofano Mary Aroni
la rosa L. Lazzaridi
la margherita Maria Nesar
la gardenia Lizza Duca
la violetta Lily Lys
il narciso Costa Mussuris
il giglio Or. Macris
l' edera M. Filpidis
la menta T. Aronis

PARTE SECONDA

10. La vita continua il suo commino...

il vecchio Stamatis G. Cuculis
Stamatina (sua moglie) Xeni Damascu
Elena (loro figlia) Mary Aroni
un contadino St. Moris
il professore sostituito all'
Università G. Ducas
il capitano T. Aronis
l' ottimista C. Mussuris
Pinalas M. Filpidis
un altro P. Cristoforidis

11. Adattamento...

K. Mavreas, L. Lazzaridi, M. Nesar.

12. Lo sconosciuto...

O. Macris, G. Cuculis, G. Ducas, Er. Contarini, St. Moris.

13. Lamento notturno...

Costas Mussuris, Mary Aroni.

14. Tutto cantando...

il marito Or. Macris
la moglie Marica Nesar
l' amica Lily Lys
lui M. Filpidis
lei L. Lazzaridi
l' altro Er. Contarini
un altro ancora G. Ducas
il cameriere K. Mavreas

THEATER „LYRIKON“

ALEX. SAKELLARIO – CHRISTO YIANNAKOPOULO

DAS LEBEN SETZT SICH FORT

Literarische und satirische Revue in zwei Akten

Musik: TH. SAKELLARIDES

ERSTER AKT

1. Ein bisschen Stimmung...

Konst. Moussouris, M. Aroni, Litsa Lasari-
dou, Marika Nesar, L. Douka.

2. Morgenbeschäftigungen.

Th. Aronis, G. Koukoulis, P. Christoforidis,
J. Doukas, Heinrich Kontarinis, M. Deme-
triou, X. Damaskou, L. Lys, L. Kontoni.

3. Der Mensch des Tages.

K. Mavreas, L. Lasaridou, Marika Nesar,
X. Damaskou, L. Douka, L. Kontoni, L.
Lys, G. Koukoulis, St. Morris, J. Doukas,
M. Demetriou.

4. Wenn die Ehefrau weichherzig (mit leidig) ist...

Der Ehemann M. Philipides
Die Ehefrau M. Aroni
Der Verunglückte P. Christoforides
Die Zofe L. Kontoni

5. Wenn das Fleisch... schwach ist.

Konst. Moussouris.

6. Ausgeschöpfte Vernehmung oder... wenn man Glück hat.

Or. Makris, H. Kontarinis, P. Christofori-
des, G. Koukoulis, J. Doukas.

7. Eines Tages wirst du auch weinen

(Tango).
Die Primanerin des Athenerkonservatoriums
Fräulein L. Franssen (Pseudonym).

8. Eine Dame auf der Plage

L. Kontoni.

9. Die Blumen protestieren.

Der Gärtner K. Mavreas
Die Nelke M. Aroni
Die Rose L. Lasaridou
Die Margarite M. Nesar
Die Gardenia L. Douka
Das Veilchen L. Lys
Die Narzisse Konst. Moussouris
Die Lilie Or. Makris
Der Efeu M. Philipides
Die Pfefferminze Th. Aronis

ZWEITER AKT

10. Das Leben geht weiter.

Der Onkel Stamatis G. Koukoulis
Sein Freund St. Morris
Frau Lena M. Aroni
Der Privatdozent der Universität J. Doukas
Frau Stamatina X. Damaskou
Der Hauptmann Th. Aronis
Der Optimist Konst. Moussouris
Pinalas M. Philipides
Ein anderer P. Christoforides

11. Anpassung.

K. Mavreas, L. Lasaridou, M. Nesar

12. Der Unbekannte.

Or. Makris, G. Koukoulis, J. Doukas, St.
Morris, Heinr. Kontarinis.

13. Die Beschwerden des Nachtreibers.

Konst. Moussouris, M. Aroni.

14. Alles mit dem Lied.

Der Ehemann Or. Makris
Die Ehefrau M. Nesar
Die Freundin L. Lys
Derjenige M. Philipides
Diejenige L. Lasaridou
Der andere H. Kontarinis
Und noch ein anderer J. Doukas
Der Oberkellner K. Mavreas

E N D E

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΙΕΤΤΑΣ ΡΙΑΛΔΗ.
ΤΟ ΠΡΩΤΟ(;) «ΘΕΑΤΡΟ-ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ»
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Είναι ασφαλώς ευτύχημα ότι έχει περιέλθει στα χέρια μας ένα νεανικό, και σήμερα μάλλον άγνωστο, δραματοουργικό πόνημα της Μαριέττας Ριάλδη, το οποίο ωστόσο κατέχει, –όπως πιστεύω–, κεντρική θέση στο θέατρο της Δικτατορίας. Το έργο με τίτλο *Ta Pαιδιά*, γραμμένο στα 1969 και ανεβασμένο ταυτόχρονα από το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη, θα πρέπει σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις να θεωρείται η πρώτη χρονολογικά απόπειρα συγγραφής ενός έργου στη φόρμα και στη στόχευση του «θέατρου-ντοκουμέντο». Για την εμφάνιση αυτού του θεατρικού είδους στην παγκόσμια σκηνή κατά τη δεκαετία του '60 και ειδικά για την συμβολή του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου έχω ήδη ασχοληθεί σε προηγούμενες μελέτες μου.¹ Θα επαναλάβω εν συντομία ορισμένες από τις παρατηρήσεις μου: Το είδος του «θέατρου-ντοκουμέντο» επιχειρεί μια νέα διαδρομή στο γερμανικό μεταπολεμικό θέατρο και γνωρίζει ιδιαίτερη ακμή στη δεκαετία του '60 με έργα συγγραφέων όπως ο Πέτερ Βάις, ο Τάνκρεντ Ντορστ, ο Ρολφ Χόχουτ και ο Χάιναρ Κίπχαρντ. Στο θέατρο-ντοκουμέντο οι συγγραφείς στηρίζουν θεματολογικά και μορφικά τη δραματοουργία τους πάνω σε τεκμήρια, στην αναδίφηση πηγών, στην παράθεση αληθινών εγγράφων και στις καταθέσεις αληθινών μαρτυριών, ώστε το τελικό επί σκηνής αποτέλεσμα να προκύπτει τελικά σαν μία (διαφορετική σε κάθε συγγραφέα και από έργο σε έργο) μείξη ιστορικής κατάθεσης, ντοκουμέντου και πληροφορίας, εμπλουτισμένα με σύγχρονα στοιχεία θεατρικής όψης και ενισχυμένα με τον πλούτο της σύγχρονης σκηνικής έκφρασης. Ο στόχος στο «θέατρο-ντοκουμέντο» είναι σχεδόν πάντοτε πολιτικός. Το εγχείρημα ζητάει μια κριτική στάση εκ μέρους του θεατή, ο οποίος πρέπει από τα αληθινά γεγονότα και από την παράθεσή τους να εξάγει το συμπέρασμα, ενεργοποιώντας τη συνθετική ικανότητα και την πολιτική κρίση του.

Στην Ελλάδα το είδος γνώρισε μια μικρή αλλά αξιοσημείωτη εμφάνιση σε έργα συγγραφέων στραμμένων κατά περίπτωση στην ιδεολογική και πολιτι-

¹ Βλ. σχετικά: Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Από την Πρωτοποριακή στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού: Οδοδείκτες μιας τεθλασμένης πορείας», Αντρέας Δημητριάδης – Ιουλία Πιπινιά – Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνέδριου. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο, αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου. Θεσσαλονίκη, 30 Σεπτεμβρίου - 3 Οκτωβρίου 2010*, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 395-407· ο ίδιος, «Η έννοια της Πρωτο-

πορίας στη διάρκεια της Δικτατορίας», Γιώργος Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα 2014, σ. 253-259· ο ίδιος, «Το “θέατρο-ντοκουμέντο” και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα της μεταπολεμικής ελληνικής σκηνής», Ανακοίνωση στο Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο: «Θέατρο και Δημοκρατία», Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014 (προς δημοσίευση).

κή πλευρά του θεάτρου, του Βασίλη Βασιλικού, του Γιώργου Σκούρτη, του Πέτρου Μάρκαρη, του Θανάση Βαλτινού κ.ά.² Ωστόσο, το ζήτημα του «θεάτρου-ντοκουμέντο» δεν ολοκληρώνεται στην καταγραφή των έργων που έχουν συνδεθεί με τη δραματουργία του. Όπως προκύπτει από την έρευνα της κίνησης των πρωτοποριακών θιάσων της Δικτατορίας, το είδος συνδέθηκε όχι μόνο με μια νέα δραματουργική τάση (πολιτικά και ιδεολογικά ενδιαφέρονσα), αλλά και με την περιορεύουσα δραστηριότητα των νέων καλλιτεχνών της εποχής για μια ριζική ανανέωση των σκηνικών μέσων της εποχής.

Στην πραγματικότητα το «θέατρο-ντοκουμέντο» σε αντίθεση με αντίστοιχα ρεύματα, όπως το «θέατρο του παραλόγου», βρέθηκε από την αρχή να υποστηρίζει το αίτημα για μια ανανέωση του τρόπου επικοινωνίας του θεάτρου με το κοινό, για μια ριζική μετάθεση των όρων παραγωγής του θεάματος, για μια συλλογική έκφραση των συντελεστών της σκηνικής πράξης. Βρέθηκε με άλλα λόγια στο κέντρο ενός διαλόγου ο οποίος είχε ξεκινήσει κάποια χρόνια νωρίτερα στο ελληνικό θέατρο, σαν απόηχος ανάλογων κινήσεων του εξωτερικού, και ο οποίος ζητούσε την επανεξέταση επί συνόλου του θεατρικού έργου, με την είσοδο στο ελληνικό θέατρο νέων φωνών, νέων προσώπων, νέου ύφους και νέου ήθους, μιας νέας γλώσσας. Άλλωστε την ίδια εποχή τα θεατρικά εργαστήρια έχουν πλέον πληθύνει τόσο, ώστε να αποτελούν ιδιαίτερο τμήμα της αθηναϊκής σκηνής. Το φαινόμενο αυτό κρίνεται με επίφαση από τον Τύπο της εποχής και – όπως συμβαίνει συνήθως στις περιπτώσεις μια ομαδικής εμφάνισης – αντιμετωπίζεται καθ' ολοκληρίαν, χωρίς διαχωρισμούς μεταξύ των ομάδων.³ Το ζήτημα πλέον είναι η διαλεκτική ανάδειξη δύο πόλων, της αντίθεσης ανάμεσα σε ό, τι (κάπως αόριστα) αποκαλείται «πρωτοπορία» και σε ό, τι (επίσης αόριστα) θεωρείται ότι αποτελεί το «κατεστημένο» του ελληνικού θεάτρου.⁴ Στην πρώτη πλευρά βρι-

² Βλ. Λίλα Μαράκα, «Η επίδραση του γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία», *Θέατρο και Δράμα: Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματολογία*, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σ. 325-351.

³ Κ. Στολ., «Θεατρικός απολογισμός», *Δημοουργίες* (Μάιος 1970): «Τρία είναι τα γεγονότα που οδηγούν σε μια αισιόδοξη προοπτική ανάπτυξης του Ελληνικού Θεάτρου στο σύνολό του: 1 – η παρουσίαση νέων θεατρικών συγγραφέων από καθιερωμένες για τη σοβαρότητα τους σκηνές, 2 – η κίνηση για τη δημιουργία μιας καινούργιας μορφής θεάτρου, 3 – οι έρευνες που έγιναν στον τόπο γύρω από την κρίση του Ελληνικού έργου και του Ελληνικού γενικότερα Θεάτρου».

⁴ Βλ. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Εργαστήρια και Όμιλοι», *Βραδυνή*, 5/1/1972: «Το “Θεατρικό Εργαστήρι” που έχει στήσει στην οδό Τρικόρφων ο Δημήτρης Κωνσταντινίδης, έχει αποδείξει, με

όλες τις ως τώρα εκδηλώσεις του, ότι ξέρει που βαδίζει και τι επιδιώκει να επιτύχει. Αν δεν λαθεύουμε στη διαπίτωσή μας, σκοπό έχει τάξει να διδάξει και να δημιουργήσει γνήσια θεατρικά στελέχη, εμφορημένα με γνώσι και πείρα, μ' ένα συνδυασμό της θεωρητικής διδασχής με την καλλιτεχνική πράξη, σε έργα και αποδόσεις ποιότητας.... Ένας νέος θεατρικός όμιλος έχει στεγασθή στην οδό Νοταρά 47, υπό την επωνυμία “Στούντιο 47”. Που υποδηλοί, βέβαια, πως πρόκειται κι εδώ για ένα εργαστήρι. Νεοσύστατο όμως. Διευθύνεται από τον Δημήτρη Βορρέ. Διαθέτει επίσης ένα στέλεχος γνωστό και από άλλες θεατρικές εμφανίσεις, την Πίτσα Μπουρνόζου, που έχει δώσει δείγματα καλά και ηθοποιίας, αλλά και σκηνικής ενδυματολογίας.... Τον όμιλο συναποτελούν ο Γρηγόρης Τσάλτας, ο Ηλίας Στατήρης, ο Θόδωρος Πετρόπουλος... Στο θέατρο “Γιώργου Παππά” ένας “θίασος Νέων Καλλιτεχνών” παρουσίασε τα *Παιχνίδια αγάπης* του Ζαν Κλωντ Πιζέ.... Ένα νέο θέα-

σκονται αρκετοί νέοι θίασοι που καταγράφονται από τις εφημερίδες της εποχής και η πορεία τους βρίσκεται για ένα διάστημα στο κέντρο του ενδιαφέροντος. Ανάμεσά τους στο διάστημα της Δικτατορίας εμφανίζονται ο θίασος Στοά, ο θίασος Νέων Καλλιτεχνών, το Στούντιο 47, το Ελεύθερο Θέατρο, το Θεατρικό Εργαστήριο (Δεύτερη Σκηνή Δ. Παπαμιχαήλ), το Πατάρι (θέατρο Άλφα - Δεύτερη Σκηνή του Στ. Λιναίου), το Ζωντανό Θέατρο, το Καφεθέατρο Λήδρα, κ.ά.⁵

Ανάμεσα σε αυτούς τους θιάσους κεντρική θέση αναλαμβάνει η Μαριέττα Ριάλδη με την ίδρυση της Πειραματικής Σκηνής πρώτα και του Πειραματικού Θεάτρου αργότερα, στα χρόνια της Επταετίας. Στα χρόνια της λειτουργίας του το Πειραματικό θα επιδείξει ίσως την πιο έντονη δραστηριότητα, κατανεμημένη σε δύο κυρίως τομείς δράσης: α) στην ανάδειξη νέων Ελλήνων συγγραφέων, και β) στην έρευνα νέων σκηνηκών τρόπων. Και εδώ, ο βαθύτερος στόχος εκκινεί από πολιτικά κίνητρα. Απώτερος σκοπός του Πειραματικού είναι η ανάδειξη

τρο δημιουργήθηκε στον Ζωγράφου, κοινό και άνετο, υπό την επωνυμία “Στοά”. Αξίζει να χαρτεπισθί το γεγονός. Κάποτε είχε γίνει μια ανάλογη προσπάθεια στη Νέα Ιωνία. Ναυάγησε από τις ενδοκαλλιτεχνικές διχογνωμίες...».

⁵ Οι σχετικές έρευνες για το πρωτοποριακό, νεανικό θέατρο πολλαπλασιάζονται στη διάρκεια του 1970. Μετά τα *Νέα*, και τη *Νέα Πολιτεία*, σειρά έχει το *Βήμα*: «Οι πειραματικές σκηνές θα δώσουν νέα ζωή στο ελληνικό θέατρο», Γ. Κοντογιάννης, *Το Βήμα*, 1/2/1970: «Για να μιλάμε πάνω σε συγκεκριμένες βάσεις, αυτά που προσέφεραν ως τώρα αυτές οι μικρές σκηνές, είναι: πρώτα να παρουσιάσουν “νεοελληνικό έργο”, δηλαδή συγγραφικές απόπειρες ή και επιτεύγματα νέων ανθρώπων με σύγχρονο προβληματισμό· και ύστερα να πλησιάσουν όσο είναι δυνατό τις νεώτερες τάσεις στον τομέα του θεάτρου, που εδώ και αρκετά χρόνια –πρέπει να ομολογήσουμε– στο εξωτερικό πρωτοστατούν μιας σημαντικής αλλαγής. Η ίδρυση τέτοιων θεάτρων στη χώρα μας έχει μεγαλύτερη επομένως σημασία απ’ ό, τι αρχικά φαίνεται. Και για το ελληνικό έργο –βασικά– αλλά και για τα εκφραστικά πειράματα που θα στεγάσουν. Το νεοελληνικό θέατρο αποδείχτηκε ότι μόνο σε τέτοια θέατρο μπορεί ν’ ανεβή, δεδομένου ότι ούτε το Εθνικό Θέατρο προτίθεται, ως φαίνεται, να δημιουργήσει αυτήν την πολυθρόνητη “Πειραματική Σκηνή”, ούτε και τα άλλα κεντρικά θέατρα προτίθενται να διακινδυνεύσουν οικονομικές απώλειες, ανεβάζοντας αδοκίμαστα στην θεατρική “πίατσα” έργα. Απ’ την άλλη μεριά, πρέπει να θεωρηθεί σημαντικόν γεγονός η ίδρυση και επιβίωση αυτών των πειραματικών σκηνών, ακριβώς γιατί, απαλλαγμένα από τον κυριαρχι-

κό και μοναδικό κατευθυντήριο γνώμονα του ταμείου, θα τολμήσουν ν’ ανεβάσουν εκτός από ελληνικά και σύγχρονα έργα του διεθνούς ρεπερτορίου, με μεγαλύτερη εκφραστική ελευθερία και με προθέσεις πειραματισμού». Το άρθρο αναφέρει τα εξής «πειραματικά» θέατρα: α) Το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη, «ανεβάζει από πέρυσι μόνο ελληνικά έργα. Στεγάζεται σ’ ένα ισόγειο πολυκατοικίας της οδού Ακαδημίας κι’ έχει λιγότερες από 100 θέσεις. Το νοίκι του, μαζί με υπόγεια αίθουσα και μπαρ, είναι κάτι λιγότερο από 20.000 δραχμές το μήνα. Μέχρι φέτος παρουσίασε τρία κανονικής διάρκειας θεατρικά έργα και 7 μονόπρακτα. Ως το τέλος της σαιζόν θα παρουσιάσει δύο ακόμη τρίπρακτα θεατρικά έργα και 4-5 μονόπρακτα. Φυσικά εδώ τα κέρδη είναι περιορισμένα και οι αμοιβές των ηθοποιών και των σκηνοθετών ελάχιστες». β) Τα *Βήματα*, «που φιλοξενούνται στην αίθουσα της Ενώσεως Ποντίων Νίκαιας, άρχισαν φέτος την προσπάθειά τους ανεβάζοντας την *Αυλή των Θαυμάτων* του Καμπανέλλη, με εξαιρετικά επιτυχία. Οι θιασάρχες και οι ηθοποιοί είναι όλοι νέοι. Η δουλειά τους επαινέθηκε από τους ειδικούς, αλλά η προσπάθειά τους αντιμετωπίζει οικονομικές δυσκολίες», γ) Η *Απολογία*, «κι αυτή φετεινή προσπάθεια, στεγάζεται σε μια πρώην μουσική της Πλάκας. Το έργο του Ντίνου Σιδερίδη *Άγωνα γραμμή*, που παρουσιάζεται στο καφέ θέατρο, όπως ονόμασαν την αίθουσά τους, παίζεται χωρίς σκηνή, με τους ηθοποιούς να κινούνται ανάμεσα στα τραπέζια των θεατών». Αναφέρει ακόμα τους θιάσους που προτίθενται να ξεκινήσουν το χειμώνα του 1970: α) θίασος «Νέας Ιωνίας» (Γ. Μιχαηλίδης), β) θέατρο «Πορεία» (Αλέξης Δαμιανός), γ) Θίασος Χρήστου Τσάγκα.

και συγκέντρωση των νέων της εποχής, ώστε να δημιουργηθεί μια βάση ριζικότερης επανεξέτασης του θεάτρου, αλλά και μια έδρα αμφισβήτησης της πολιτικής καταπίεσης. Η κεντρική αυτή θέση που η Ριάλδη και το Πειραματικό είχαν στις καλλιτεχνικές και πολιτικές δράσεις της εποχής παραμένει σήμερα εν πολλοίς λησμονημένη: «Η Μαριέττα Ριάλδη, παρά τις οποιοσδήποτε επίσης επιφυλάξεις, εθεμελίωσε την παρουσία και την καθιέρωσή της, σαν θεατρικού δημιουργού και σκηνοθέτου, κατά τρόπο τελεσίδικο και αδιαμφισβήτητο. Το “Πειραματικό Θέατρο” έγινε πλέον θεατρική συνείδησις για τον ελληνικό χώρο και πολλά χρωστάει σ’ αυτό η προσπάθεια για την ανανέωσι και την προβολή της νεοελληνικής δραματογραφίας, καθώς επίσης και η παρουσίασι των ποικίλων μορφών του σύγχρονου θεάτρου στο ελληνικό κοινό».⁶

Ακολουθώντας το μεγαλύτερο μέρος της νεανικής δράσης, και σαν αντίδραση στο καταπιεστικό περιβάλλον του Αντικοινοβουλευτισμού, η Ριάλδη στρέφεται για έμπνευση στις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του εξωτερικού.⁷ Πολλές από τις αναζητήσεις είναι ευρέως γνωστές στο ελληνικό κοινό, μέσα από την δημοσίευση της δραστηριότητας των κεντρικών θιάσων της εποχής και των επιφανών σκηνοθετών τους, του Living Theatre, των ποικίλων ερευνών του Πήτερ Μπρουκ, του La Mama Theatre και, ασφαλώς, του Θεατρικού Εργαστηρίου του Γκροτόφσκι.⁸

Από τους παραπάνω θιάσους της πρωτοπορίας, ίσως την περισσότερο άμεση όσο και ευρεία απήχηση στους νέους καλλιτέχνες της Δικτατορίας διεκδικεί το Living Theatre των Τζούλιαν Μπεκ και Τζούντιθ Μαλίνα. Οι πολιτικές του θέσεις, η στενή διασύνδεσή του με το κίνημα της νεολαίας του '68, ο τρόπος χειρισμού των εκφραστικών μέσων εκ μέρους των βασικών συντελεστών του, με

⁶ Ο θεατής, «Σχόλια και απόψεις γύρω από το θέατρο», *Σημερινά*, 11/9/1972.

⁷ Άγγελος Δόξας, «Ουστ...», *Ελεύθερος Κόσμος*, 8/11/1972: «Ένας άλλος στόχος του Πειραματικού Θεάτρου πέρα από το θέμα του έργου είναι η εμφάνισι και υποστήριξι νέων ηθοποιών... και η πειραματική έρευνα πάνω στις προοδευτικές εξελίξεις της σκηνοθεσίας. Τα σημεία αυτά αποτελούν τα ιδεώδη ενός πειραματικού θεάτρου ερεύνης που παρόμοιά του αφθονούν σ’ όλο τον κόσμο επιχορηγούμενα από πλήθος οργανισμών. Η Μαριέττα Ριάλδη έχει το παράπονο ότι δεν υποστηρίζεται από πουθενά και μάλιστα μερικές φορές γίνεται αποκρουστική. Τούτο όμως όχι μόνο δεν την απογοητεύει αλλά την κάνει πιο πεισιματική στον αγώνα της. “Το ξέρω τους γίνονται μισητή –λέει σε μια συνέντευξή της– και πως αυτό θα βιάψη την καρδιά μου. Αλλά είμαι διατεθειμένη να στείλω στο διάβολο το θέατρο αν δεν ανταποκρίνεται στις ιδέες μου που κλείνονται στον αγώνα για ένα καλύτερο θέατρο και για έναν καλύτερο κόσμο”».

⁸ Σόλων Μακρής, «Το νέο θέατρο», *Το Βήμα*, 27/12/1970· Αναφορά και στο *Dionysos* '69, βλ.

«Οι Βάγκες του Ευριπίδη με... γυμνούς ηθοποιούς!», *Βραδυνή*, 30/1/1969· Βάσος Βαρίκας, «Πρωτοποριακά μονόπρακτα», *Τα Νέα*, 28/3/1969· Πολύ γρήγορα γίνονται γνωστά στην ελληνική σκηνή και τα επιτεύγματα του Γκροτόφσκι, βλ. «Πολωνικό Εργαστήρι Θεάτρου», *Θεσσαλονίκη*, 22/11/1969: «Το πιο φημισμένο πρωτοποριακό θεατρικό γκρουπ στον κόσμο είναι το Πολωνικό Εργαστήρι Θεάτρου, που τελεί υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του 37ετούς Τζέρετζι Γκροτόφσκι. Το θεατρικό αυτό συγκρότημα που ιδρύθηκε στην επαρχιακή πολωνική κωμόπολη του Μπρόζλαου [sic], έχει επηρεάσει τις πρωτοποριακές θεατρικές ομάδες όλου το κόσμου. Αμερικανοί πρωτοποριακοί θίασοι, όπως η “Λα Μάμα” και το “Όπεν Θήατερ”, χρησιμοποίησαν τις μεθόδους διδασκαλίας του Γκροτόφσκι και τις αισθητικές αρχές μιας από τις λίγες αναγνωρισμένες θεατρικές φρυσιογνωμίες του καιρού μας»· «Το θέατρο-εργαστήρι του Πολωνού Γκροτόφσκι», *Απογευματινή*, 1/12/1969· Γλαύκη Δασκαλοπούλου, «Η μοδίστρα που έγινε πρωτοπόρος του θεάτρου – “Λα Μάμα” στο Παρίσι», *Τα Νέα*, 4/1/1971.

στόχο ένα πολιτικό θέατρο άμεσο, ανατρεπτικό και δραστικό, μοιάζει να ασκεί έντονη επιρροή σε ανήσυχους καλλιτέχνες της περιόδου, όπως η Ριάλλη. Οι καλλιτέχνες αυτοί ακόμα και μέσα στα στενά όρια που θέτει η λογοκρισία και η επιβολή της Δικτατορίας πληροφορούνται και αντιλαμβάνονται τα κελεύσματα του «θεάτρου της ρήξης» (=radical theatre), το οποίο με κέντρο το Living Theatre γνωρίζει την εποχή αυτή άνθηση.⁹

Οι επιδιώξεις του αμερικάνικου θιάσου και των ακτιβιστών καλλιτεχνών του δεν θα μείνουν αδιερεύνητες από την κριτική και τον Τύπο της εποχής. Ένας καλά ενημερωμένος και ευαίσθητος δέκτης των καιρών, ο κριτικός Βάσος Βαρίκας, θα περιγράψει ανάμεσα σε άλλους, με ενάργεια τους στόχους του «Ζωντανού Θεάτρου», ήδη στα 1969, με αφορμή την παράσταση του *Μήλου* του συγγραφέα Τζακ Γκέμπλερ από το Θεατρικό Εργαστήρι, στο Αλάμπρα. Το έργο είχε ανεβεί κάποια χρόνια πριν από το Living Theatre, ώστε η μεταφορά του αποκτά το χαρακτήρα μιας γενικότερης διασύνδεσης με το εγχείρημα του πολιτικού θιάσου: «Ενδιαφέρον ως πειραματισμός το *Μήλο* του Τζακ Γκέμπλερ, που παρουσίασε στο “Αλάμπρα” το “θεατρικό εργαστήρι”. Και περισσότερο, ίσως, το “είδος” του θεάτρου που αντιπροσωπεύει, αν πάρουμε, το έργο όπως και είναι, ενδεικτικό του “Ζωντανού Θεάτρου”, που ύστερα από πλήθος περιπέτειες, επέτυχε να δημιουργήσει ένα κύκλο αφοσιωμένων οπαδών, στη Νέα Υόρκη και διεθνή φήμη με την “εκτός Μπρόντγουαϊν” σκηνή του. Λέμε στη Νέα Υόρκη, γιατί η τετράχρονη περιοδεία του εντός και εκτός της Αμερικής, που τερματίστηκε το περασμένο καλοκαίρι, δε φαίνεται να στάθηκε και τόσο επιτυχής, ως προς την απήχηση που βρήκε, κυρίως στην Ευρώπη. Άλλωστε περισσότερο ίσως από θεα-

⁹ Για την εμφάνιση και τη δραστηριότητα του «radical theatre» (=ριζοσπαστικό θέατρο, θέατρο της ρήξης) στη δεκαετία του '60 εξαιρετικά χρήσιμο είναι το βιβλίο των James M. Harding & Cindy Rosenthal (ed.), *Restaging the sixties radical theaters and their legacies*, The University of Michigan Press, 2009: «Perhaps the most famous example of this tendency to unite art, politics, and life is in the work of the Living Theatre, which Erika Munk so aptly describes as “a wandering anarchist commune that had lost its out-ward community” and that was organized around the principle of “self-governing consensus.” As a commune, the Living Theatre not only ex-tended this principle to the practice of their art but to the practice of their daily lives as well. Few if any of the collectives achieved the level of spthesis between art and life that has been practiced by the Living Theatre for over four decades, but it would be a mistake to assume that no other collective theaters attempted to unify art, politics, and life along communal lines», σ. 10 (Introduction). Βλ. στο ίδιο: Erika Munk, «Only correct; The living Theatre and Its Audiences», ειδικά σ. 26-56, και σ. 29: «From 1964

to 1968 the Living Theatre toured Europe and evolved a working process they titled ‘collective creation’ shifting the creative and authoritative power away from directors Beck and Manna, as the company sought a new level of creative equity and collaboration. The four new works the Living produced during this period were substantially more political than poetical: *Mysteries* and *Smaller Pints* (104), *Frankenstein* (1965), *Antigone* (1967), and *Paradise Now* (1968). These performances grew out of the company’s anti-Vietnam War activism, belief in anarchism, and on-going investigations of Brecht, Artaud, and Vsevolod Meyerhold. *Frankenstein* and *Antigone* reflected a critical attention to, and respect for, classical, canonical texts, while *Mysteries* and *Paradise Now* placed a greater emphasis on actor training (similar to Joe Chaikin’s work with the Open Theatre), connected the company’s political activism more directly to the content of the work, and focused on audience disruption, environmental staging, and textual deconstruction (as in Richard Schechner’s work with the Performance Group)».

τρική γραφή, όπου η συγκομιδή του στάθηκε και περιορισμένη και όχι πάντοτε αξιόλογη, το “Ζωντανό Θέατρο” θα πρέπει να το ιδούμε ως παράσταση, θέλω να ειπώ σαν “επανάσταση” στην περιοχή της σκηνοθεσίας όπου και ζήτησε να εφαρμόσει θεωρίες λίγο ή πολύ γνωστές από δεκαετίες τώρα στην περιοχή της σκηνικής τέχνης. Έτσι τουλάχιστον το είδαν οι ιδρυτές του, η Τζούντι Μολίνα και ο Τζούλιαν Μπεκ και από εκεί ξεκίνησαν. Το αποδεικνύει και το ρεπερτόριο του, το οποίο περιλαμβάνει κατά το πλείστον έργα παλαιότερων και νεότερων κλασικών από τον Ευριπίδη μέχρι τον Πιραντέλλο και τον Έλιοτ...

Βασική επιδίωξη του “Ζωντανού Θεάτρου” είναι να επιτύχει την άμεση συμμετοχή του κοινού κατά την παράσταση. Καταργεί, ουσιαστικά τα σύνορα, Σκηνής και Πλατείας, και έχει την πρόθεση όσα διαδραματίζονται στη σκηνή, ο θεατής να τα προσλαμβάνει κατά τρόπο που να αισθάνεται την ανάγκη να πάρει κι αυτός, με την εκδήλωση αυθόρμητα των αντιδράσεων του, μέρος σ’ αυτά. Να αντιδικεί ή να συμφωνεί με τους ηθοποιούς και συνθεατές του σαν να επρόκειτο για δική του προσωπική υπόθεση, όπως θα έκανε σ’ ένα καφενείο ή μια συντροφιά, κατά την διάρκεια μιας οποιασδήποτε συζητήσεως, μαχόμενος να επιβάλλει τις προσωπικές του απόψεις. Θεωρητικά οδηγούμαστε έτσι στον τελετουργικό χαρακτήρα της τέχνης του θεάματος, δηλαδή στις πρώτες πηγές της θεατρικής τέχνης, αλλά και ταυτόχρονα στον αντίποδα του “επικού θεάτρου” όπως το καθόριζεν ο Μπρεχτ, όταν ζητούσε ο θεατής να μείνει παρατηρητής, που βλέπει, κρίνει, και βγάζει εν ψυχρώ τα συμπεράσματά του, από όσα παρακολουθεί στη σκηνή».¹⁰

Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η προσπάθεια της Μαριέττας Ριάλδη να εισάγει με τα *Παιδιά* στο ελληνικό θέατρο ένα είδος γραφής που θα ακολουθεί τα διεθνή αιτήματα για ανανέωση και πολιτική επαγρύπνηση. Έχει εξάλλου προηγηθεί, μόλις ένα χρόνο νωρίτερα, η παγκόσμια επιτυχία του *Paradise Now* το οποίο θέτει με επίφαση το Living Theatre στο κέντρο του ευρωπαϊκού θεατρικού ενδιαφέροντος.¹¹ Τα *Παιδιά* παρουσιάζονται από την ίδια τη Ριάλδη σαν

¹⁰ Βάσος Βαρίκας, «Το *Μήλο* του Γκέμπλερ», *Τα Νέα*, 14/2/1969. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ανάλυση κριτική παρουσίαση του Ι. Μ. Χατζηφώτη στο *Έθνος*: «Το “Λήβινγκ Θήατερ”... καταργεί την αυλαία, που χωρίζει τους θεατές από τη σκηνή και τα δρώμενα. Πριν αρχίσει η παράσταση, η αυλαία είναι σηκωμένη και δεν πέφτει ποτέ! Με διάφορα ευρήματα καταβάλλεται προσπάθεια να πεισθή ο θεατής ότι τα πάντα αυτοσχεδιάζονται. Δεν υπάρχει κείμενο, δεν υπάρχει συνοχή, δεν υπάρχει προμελέτη. Προς τι, λοιπόν, τα σκηνικά, προς τι οι ηθοποιοί, προς τι η σκηνοθεσία; Αρχίζει το έργο, ηθοποιοί μοιρασμένοι στην πλατεία, προσπαθούν να δώσουν την εντύπωση, ότι το Κοινό μετέχει. Άλλοι πάλι κατεβαίνουν από τη σκηνή και μοιράζουν στον κόσμο αναφυκτικά, ξηρούς καρπούς, φι-

λιά ακόμη. Και συνεχίζεται η “παράσταση” με τη σκηνοθεσία, βέβαια, με τα απαραίτητα σκηνικά, τους αναγκαίους ηθοποιούς, το σενάριο... Αξίζει να ενισχυθεί από το Κοινό, να δη κόσμος το νέο αυτό θεατρικό είδος. Άλλωστε, το γεγονός, ότι η πλατεία της “Αλάμπρας” όπου το “Εργαστήρι” δίνει τις παραστάσεις του την ημέρα της προεμέρας, που παρακολουθήσαμε το *Μήλο*, ήταν γεμάτη από νέους, αποτελεί ένδειξη, ότι η ανανεωτική προσπάθεια στο χώρο του Θεάτρου βρίσκει απίχηση στο πιο ζωντανό και ανήσυχο τμήμα του Κοινού», Ι. Μ. Χατζηφώτης, «Το Λήβινγκ Θήατερ (Τα “Χάππενινγκς”», *Έθνος*, 26/2/1969 (στ. «Συζητήσεις»).

¹¹ Η παγκόσμια προεμέρα του *Paradise Now* έγινε στο Cloître des Carmes της Αβινιόν, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ, στις 24 Ιουλίου 1968. Βλ.

«θέατρο-ντοκουμέντο», στην περίπτωση όμως αυτή πρέπει ασφαλώς να τηρήσουμε την αρχική προτροπή μας για μια όσο το δυνατόν ελαστικότερη χρήση του όρου από το θέατρο της εποχής: αυτό που κατ' ουσίαν εννοεί η Ριάλδη με τον όρο είναι μια νέα δραματουργία, ανοικτή τόσο στη φόρμα όσο και στις πηγές της, που θα μπορεί να χρησιμοποιεί με ελευθερία τα στοιχεία της γύρω πραγματικότητας και να καταλήγει στη σύγχρονη έκφραση της πολιτικής κατάστασης επί σκηνής. Με τα λόγια της ίδιας: «*Τα Παιδιά* είναι το πρώτο θέατρο ντοκουμέντο που παρουσιάστηκε στην Ελλάδα. Το θέατρο αλήθεια –όπως το ονομάζουν έξω– απασχολεί διεθνώς του συγγραφείς και τους σκηνοθέτες που δεν απασχολούνται με έργα κοινωνικά-αστικά αλλά με έργα που είναι μια κραυγή διαμαρτυρίας για τα δεινά των πολέμων και υπέρ της ειρήνης. Παράλληλα μια νέα μορφή μορφή εκφράσεως παίρνει το θέατρο που πρωταγωνιστεί η κίνηση, ο ήχος και τα μουσικά εφφέ, ο λόγος είναι ελάχιστος. Το θέατρο δηλ. ξαναγυρίζει στην πρώτη του μορφή –στην τελετουργία. *Τα Παιδιά* είναι ένα κολάζ από άρθρα εφημερίδων και περιοδικών καθώς και βιβλίων που έγραψαν για τα κυριότερα γεγονότα που απασχόλησαν την ανθρωπότητα τα τελευταία 30 χρόνια. Επίσης υπάρχουν αυθεντικές ηχογραφήσεις των γεγονότων που έπληξαν τον κόσμο μας. Ελάχιστες είναι οι συνδέσεις του συγγραφέα, ενώ ο σκηνοθέτης παίζει τον πρωτεύοντα ρόλο γιατί τα έργα αυτά στήνονται μόνον από το σκηνοθέτη. Τα γεγονότα που αναφέρονται στο έργο είναι η Χιροσίμα, το Βιετνάμ, ο θάνατος του Κέννεντυ, η γερμανική κατοχή και ακούγονται οι φωνές του Χίτλερ, του Τσάμπερλαϊν, του Τσώρτσιλ, του Κέννεντυ, του Τρούμαν, κ.ά. Οι ηθοποιοί, ενεργούν σαν σύνολο που μιλάει, τραγουδάει και χορεύει ενώ τρεις αφηγητές συνδέουν το έργο. Δεν υπάρχει τίποτα που να θυμίζει τα έργα με την κλασική δομή. Παρ' όλα αυτά είναι απόλυτα κατανοητό στον πιο απλό θεατή, γιατί είναι γνώστης των γεγονότων. Γι' αυτό και προκάλεσε μεγάλη εντύπωση στην Αθήνα. Δεν έχεις την εντύπωση πως βλέπεις θέατρο είτε ένας θεατής, αλλά την ίδια σου τη ζωή. Αυτή για μας ήταν και η καλύτερη κριτική. Προσωπικά πιστεύω πως αυτή η μορφή του θεάτρου είναι και η πιο σημαντική. Το έργο προσπαθεί να διαφυλάξει τις νεώτερες γενιές από τη δίνη ενός νέου πολέμου... Επίσης πιστεύω ότι μόνο νέοι ηθοποιοί θα μπορέσουν να αποδώσουν με τέτοια συνέπεια το έργο αυτό γιατί εργάστηκαν με τυφλή υπακοή και με καμιά έννοια προβολής. Το θέατρο αυτό που είναι αντι-θέατρο κι οι ηθοποιοί θα μπορούσαν να αντικατασταθούν και με μεγάφωνα χρειάζεται μεγάλη πειθαρχία. Σαν σκηνοθέτης του έργου είμαι απόλυτα ικανοποιημένη».¹²

Όπως γίνεται φανερό από το παραπάνω απόσπασμα, η Ριάλδη φιλοδοξεί να φέρει με τα *Παιδιά* στο ελληνικό θέατρο ένα νέο είδος δραματουργίας που θα ακολουθεί ωστόσο και μια σύγχρονη σκηνική έκφραση και μια ριζοσπαστική θε-

Living Theatre (New York, N.Y.), Judith Malina, Julian Beck, Paradise now; collective creation of the Living Theatre, Random House, 1971. Mario Prosperi, Paradise Now: The Avant-Garde Aban-

donment of Dramatic Form in the Sixties, University Microfilms, 1981, 204 σελίδες.

¹² «Μια κραυγή διαμαρτυρίας από την Μαριέττα Ριάλδη», *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, 14/5/1970.

ατρική ανανέωση. Η δραστηριότητά της την εποχή αυτή είναι άλλωστε εξαιρετικά έντονη. Το 1969, τη χρονιά που παρουσιάζεται το συγκεκριμένο έργο από την ίδια, το Πειραματικό έχει ήδη αναγγείλει ένα πλούσιο ρεπερτόριο με νέους Έλληνες συγγραφείς, το οποίο μάλιστα πραγματώνεται σε δύο «κλιμάκια». Το πρώτο (κρατάει τον κεντρικό κορμό του ρεπερτορίου, και παίζει από Τετάρτη μέχρι Κυριακή) είναι αφιερωμένο στους δόκιμους συγγραφείς και σε τρίπρακτα έργα, ενώ το δεύτερο (που κρατάει το πρόγραμμα τα «δευτερότριτα») αφοσιώνεται στην ανάδειξη νέων συγγραφέων και μονόπρακτων.¹³ Στο ίδιο πλαίσιο το Πειραματικό θα οργανώσει και άλλες δράσεις, που περιλαμβάνουν ανοικτές συζητήσεις, διαλέξεις, οργάνωση εκθέσεων.¹⁴

Πολύ σύντομα το εγχείρημα θα βρεθεί στο κέντρο του ενδιαφέροντος, θα παρακινήσει ακόμα και δόκιμους συγγραφείς, όπως ο Τερζάκης¹⁵ ή ο Καμπανέλλης,¹⁶ να ενώσουν τις δυνάμεις τους με το πρωτοποριακό κίνημα. Όπως πα-

¹³ «Η εφετηνή χειμερινή εξόρμηση του “Πειραματικού Θεάτρου” της Μαριέττας Ριάλδη, ξεκινάει σε λίγες μέρες με δυο συγκεκριμένες και πολύ ενδιαφέρουσες προοπτικές: Η πρώτη αφορά την παρουσίαση όσο το δυνατόν περισσότερων νέων Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων και η δεύτερη τον πειραματισμό στην σκηνοθεσία, με αντικειμενικό σκοπό να επιτευχθεί μια αμεσώτερη επικοινωνία του κοινού με την σκηνή... Στο ρεπερτόριο του θιάσου... περιλαμβάνονται περισσότερα από 15 έργα νέων Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, από τους οποίους οι περισσότεροι είναι άγνωστοι. Τα έργα αυτά, ανεξάρτητα από την εμπορική ή καλλιτεχνική επιτυχία που ενδεχομένως να έχουν, δεν πρόκειται να παιχτούν πάνω από ένα μήνα το καθένα. Μ’ αυτόν τον τρόπο, θα φτάσει ο καιρός για να παιχτούν όλα. Για τον ίδιο σκοπό ο θιάσος του Πειραματικού θα χωρισθεί σε δύο “κλιμάκια”, τα οποία θα παρουσιάσουν διαφορετικά έργα σε διαφορετικές μέρες της ίδιας εβδομάδος», Γ. Κοντογιάννης, *Το Βήμα*, 5/9/1969. «Η Μαριέττα Ριάλδη έχει πείσμα. Και το πείσμα της διαφαίνεται από το γεγονός ότι δεν παραιτείται ποτέ από τον στόχο της. Εφέτος ο στόχος του “Πειραματικού Θεάτρου” –λέει– είναι ελληνική θεατρική παραγωγή ποιότητας. Το “Πειραματικό Θέατρο” θα διαθέτει δύο σκηνές. Η μία θα λειτουργεί Δευτέρα και Τρίτη και θα παίζονται σ’ αυτή έργα πρωτοεμφανιζόμενων συγγραφέων και η άλλη Τετάρτη έως Κυριακή και θα παίζονται σ’ αυτή έργα δόκιμων Ελλήνων συγγραφέων. Η πρώτη σκηνή θα παίξει μόνον μονόπρακτα η δεύτερη μόνον τρίπρακτα έργα... – Όλα καλπάζουν στην εποχή μας. Ο θεατής δεν θέλει πλέον να βλέπει τα προβλήματα που του έδινε

κάποτε το βουλεβάρτο. Σήμερα έχει απήχηση στο κοινό το Θέατρο-ντοκουμέντο. Το Θέατρο πρέπει να γίνει τόσο εύχρηστο όπως η εφημερίδα και να υποβάλει κάτι το σημαντικό και όχι απλή συγκίνηση». Κ. Δ. Λιναρδάτος, *Τα Νέα*, 9/10/1969.

¹⁴ Το Πειραματικό Θέατρο οργανώνει δημόσια συζήτηση, «στην οποία καλούνται να συμμετάσχουν οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς, οι δημοσιογράφοι, οι κριτικοί του θεάτρου και γενικά όλοι όσοι ενδιαφέρονται για το θέμα»: «Το νεοελληνικό θεατρικό έργο – Δημόσια συζήτηση», *Το Βήμα*, 18/9/1969.

¹⁵ Άγγελος Τερζάκης, «Πιστεύω ότι ήλθε η ώρα για κάποια κινήματα νέων», *Το Βήμα*, 1/2/1970. Το έργο του Τερζάκη *Ο Πρόγονος* παρουσιάζεται από το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη, λίγο μετά τα *Παιδιά*.

¹⁶ Κ. Δ. Λιναρδάτος, «Η Ριάλδη θέλει να παίξει μέσα στον Άγιο Διονύσιο – Προοπτικές του Πειραματικού Θεάτρου», *Τα Νέα*, 26/6/1970: « – Ανακοινώσατε ότι θα ανεβάσατε το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Αποικία των τιμωρημένων*. Αλλά ο Καμπανέλλης είναι δόκιμος συγγραφέας. Ποια θέσι μπορεί να έχει σε Πειραματικό Θέατρο; – Ο ίδιος ο Καμπανέλλης μου είπε ότι δεν έχει πλέον καμιά πρόθεση να γράψει έργα που έγραφε ως τώρα. Θέλει ν’ ακολουθήσει την εποχή, δίνοντας πρωτοποριακά έργα και γράφοντας θέατρο σε νέα μορφή. Υπό την έννοια αυτή, λοιπόν, είναι ευπρόσδεκτος στο “Πειραματικό Θέατρο”. Μάλιστα, το έργο που θα ανεβάσουμε είναι ένα ντοκουμέντο εμπνευσμένο από έργο του Κάφκα. Επομένως, ο Καμπανέλλης θα δώσει φέτος θέατρο-ντοκουμέντο. Ας μη ξεχνάμε λοιπόν, ότι πέρυσι ο Άγγελος

ρατηρεί κάποια χρόνια μετά ο συνεργάτης των *Νέων* Γ. Κ. Πηλιχός, με αφορμή κάποια συνέντευξη της θιασάρχισσας: «Η παρουσία της Μαριέττας Ριάλδη, τα τελευταία χρόνια, στον ελληνικό θεατρικό χώρο, έχει ουσιαστικοποιηθεί όχι μόνο με τη θετική συνεισφορά του θεάτρου της στην προσπάθεια αναδείξεως νέων δυνάμεων (συγγραφέων, ηθοποιών, σκηνοθετών, μουσικών), αλλά και με τη δική της προσωπική καταβολή σαν δημιουργού τριών, ως τώρα, έργων, που υπογράφει και σαν ηθοποιός και σκηνοθέτης μαζί...». Ενδιαφέρον έχει και η απάντηση της Ριάλδη στην ερώτηση του ίδιου δημοσιογράφου «ποιοι ήσαν οι σκοποί του “Πειραματικού Θεάτρου” στο ξεκίνημά του. Ποιοι είναι σήμερα;»: «Βασικό κίνητρο για τη δημιουργία πριν οκτώ-εννέα χρόνια του “Πειραματικού Θεάτρου” ήταν η διαπίστωσή μου ότι τότε δεν υπήρχε στη θεατρική Αθήνα μια κίνηση, που να εκφράζει έμπρακτα και σε διάρκεια το σύγχρονο ελληνικό θέατρο, όχι μόνο από την πλευρά των νέων συγγραφέων, αλλά και των νέων ηθοποιών, των νέων σκηνοθετών, των νέων σκηνογράφων, των νέων συνθετών κ.λπ. ... Σκοποί λοιπόν τότε και τώρα του “Πειραματικού Θεάτρου” δεν ήσαν και δεν είναι άλλοι από το να δοθή στέγη και ενθάρρυνση στους νέους συγγραφείς, γενικά στους νέους ανθρώπους της θεατρικής τέχνης, που θέλουν να προσφέρουν ή να υπηρετήσουν νέες ιδέες και νέους τρόπους εκφράσεως. Ήδη έχουν παρουσιασθή πολλά έργα, πολλοί νέοι ηθοποιοί και σκηνοθέτες και ακόμη με τα δυο έργα που έγραψα –ο *Γυρισμός* και *Τα Παιδιά*– μπορέσαμε με τους ηθοποιούς που τα δούλεψα να προχωρήσουμε και πέρα από την παραδοσιακή θεατρική φόρμα».¹⁷

Κατ’ αυτόν τον τρόπο τα *Παιδιά* θα ενταχθούν εξαρχής σε ένα ευρύτερο ρεπερτόριο. Η πρεμιέρα της παράστασης θα γίνει στις 21/11/1969, (προηγείται ένα πρόγραμμα από τρία μονόπρακτα που παίζονται με επιτυχία)¹⁸ και θα κρατήσει στο κεντρικό κλιμάκιο του Πειραματικού μέχρι τις 4/2/1970, οπότε και θα αντικατασταθεί από την *Ομφάλη* του Νίκου Ζακόπουλου. Μετά τις 3/1/1970 τα *Παιδιά* θα παίζονται παράλληλα με τον *Επισκέπτη* του Νάσου Βαγενά (Δ-Τρ).¹⁹ Σε μια περίπτωση έχουμε και την πληροφορία για μια έκτακτη παράσταση που δόθηκε στο Κολλέγιο Αθηνών.²⁰

Από τα κατάλοιπα της παράστασης στάθηκε δυνατόν να βρεθεί μόνο μια αφίσα-πρόγραμμα, η οποία περιλαμβάνει τους συντελεστές και τη διανομή. Σύμφωνα επομένως με το πρόγραμμα τη σκηνοθεσία ανέλαβε η Μαριέττα Ριάλδη, τις Φιγούρες η Βλάση Κανιδιάρη, ενώ τους ρόλους επωμίστηκαν οι εξής:

Τερζάκης, ένας από τους αξιότερους σύγχρονους Έλληνες συγγραφείς έκανε την τιμή να εμπιστευθή έργο στο “Πειραματικό Θέατρο”».

¹⁷ Γ. Κ. Πηλιχός, «Το Μάο-Μάο και οι στόχοι του πειραματικού θεάτρου», *Τα Νέα*, 12/1/1971.

¹⁸ «Στο δεύτερο μήνα μπαίνουν οι παραστάσεις των τριών ελληνικών μονοπρακτών... Τα έργα είναι *Εκπληξη* του Χ. Τσικληρόπουλου, *Αύτρω-*

ση του Ντίνου Ταξιάρχη και *Σχεδίες* της Μαρίας Λαμπαδαρίδου», *Το Βήμα*, 18/11/1969.

¹⁹ *Το Βήμα*, 3/1/1970.

²⁰ «Έκτακτη παράσταση για τους μαθητές του Κολλεγίου... Το έργο παίζεται κάθε Τετάρτη-Κυριακή. Τις άλλες δύο μέρες συνεχίζονται οι παραστάσεις των τριών ελληνικών μονοπρακτών», *Το Βήμα*, 9/12/1969.

Γραμματεύς: Καίτη Χρονοπούλου
 Α' Γυναίκα: Φούλη Προδρομίδου
 Β' Γυναίκα: Ειρήνη Χατζηκωνσταντή
 Γ' Γυναίκα: Φιλιώ Κουλαξή
 Δ' Γυναίκα: Μαριέττα Ριάλδη
 Ανακριτής: Σπύρος Σουμάλας
 Ανθρωπάκι που τραγουδάει: Πολύκαρπος Πολυκάργου
 Ανθρωπάκι που παίζει ταμπούρο: Γιώργος Σταμάτης
 Άλλος Άντρας: Γιάννης Θεοδωρίδης
 Κορίτσι που χορεύει: Χάρις Ανταχοπούλου
 Το κοριτσάκι που λέει το ποίημα: Ελπίδα Φεταλίδη²¹
 Στο ίδιο πρόγραμμα αναφέρονται τέλος η Κινησιοτεχνία, –Χάρις Ανταχοπούλου–, και ο Ηλεκτρολόγος Κώστας Μπακάλης, ενώ τους «Ηχους του πολέμου» επιμελήθηκε ο Γιώργος Κάρτερ.



★ Μιά σκηνή από το καινούργιο έργο της Μαριέττας Ριάλδη «Τά παιδιά», που παρουσιάζεται αύριο Παρασκευή στο «Πειραματικό Θέατρο» της οδού Ακαδημίας. Στην φωτογραφία διακρίνονται η Μ. Ριάλδη, ο Σ. Σουμάλας, η Ε. Χατζηκωνσταντή, ο Γ. Σταμάτης και ο Α. Πολύκαρπος.

Από το *Βήμα*, 20/11/1969.



Η παράσταση θα σημειώσει επιτυχία, όπως μαρτυρεί ο διόλου ευκαταφρόνητος αριθμός των παραστάσεων της, αλλά και τα σποραδικά δελτία του τύπου. Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει η ενθουσιώδης υποδοχή του έργου από τον Καμπανέλλη. Σύμφωνα με ένα δημοσίευμα, προερχόμενο προφανώς από τον ίδιο το θίασο: «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, που παρακολούθησε παράσταση του έργου της Μαριέττας Ριάλδη *Τα παιδιά*, το χαρακτήρισε σαν “μια νέα ημέρα που ανέτειλε στο ελληνικό θέατρο”. – Γενικότερα, το έργο, το οποίο στηρίζεται στη λογική και όχι στο συναίσθημα προκαλεί πολλές συζητήσεις».²² Μια ωστόσο περισσότερο ενδελεχή οπτική της παράστασης μάς δίνει για μια ακόμη φορά η κριτική του Βάσου Βαρίκα, την οποία θα ακολουθήσουμε κατά πόδας.²³

Ο κριτικός αρχικά συνδέει την προσπάθεια της Ριάλδη με τις αντίστοιχες έρευνες του παγκόσμιου θεάτρου και θεωρεί ότι το έργο της είναι αποτέλεσμα της διάθεσης συγχρονισμού με αυτά τα αιτήματα. Είναι ασφαλώς ενδιαφέρουσα η αρχική υποκειμενική παρατήρησή του ότι ο κατεξοχήν ρόλος της Ριάλδη είναι αυτός του σκηνοθέτη. Αν και ο ίδιος βρίσκει το κείμενο αδύναμο από την άποψη του θεατρικού λόγου, ο ίδιος διαπιστώνει ότι «κατορθώνει εν τούτοις σαν σύνολο θεατρικής έκφρασης να εντυπωσιάσει». Και συνεχίζει: «Η διάσταση αυτή, μεταξύ λόγου και θεάματος, μολονότι ο όρος “θέαμα” στην περίπτωση μας είναι εντελώς ανεπαρκής για να καλύψει το νόημα που του αποδίδουμε, είναι τόσο αισθητή, που θα έλεγες ότι η κ. Ριάλδη, πρώτα συλλαμβάνει την εικόνα, την κίνηση,

²¹ Στο έργο υπάρχει ακόμα ένας ρόλος, της «ΣΟΥΙ ΛΙ», που δεν έχει αντίκρισμα στη διανομή της παράστασης.

²² *Τα Νέα*, 29/11/1969. Προκαλεί εντύπωση βέβαια ότι ο συγγραφέας έχει χρησιμοποιήσει

δέκα χρόνια μετά μια παρόμοια έκφραση («Η μέρα στο ελληνικό θέατρο») τιμητικά για το Θέατρο Τέχνης και τον Κάρολο Κουν!

²³ Δημοσιεύεται στα *Νέα*, στις 5/12/1969.

τον ρυθμό, την όλη σκηνική έκφραση και κατόπιν ‘παρεμβάλλει’ το λόγο για να ολοκληρώσει την εντύπωση, που φιλοδοξεί να υποβάλει».

Είναι φανερό επομένως ότι τα *Παιδιά* δεν στέκουν μόνα τους ως δραματογραφικό κείμενο. Αντιβαίνοντας την παράδοση, λειτουργούν ευρύτερα σαν μέρος μιας σύνθεσης που περιλαμβάνει και χρησιμοποιεί όλα τα σκηνικά μέσα για την ολοκλήρωσή της. Με άλλα λόγια, είμαστε ίσως στην περίπτωση των *Παιδιών* της Μαριέττας Ριάλδη σε θέση να μιλήσουμε για ένα καθαρά «παραστασιακό κείμενο» (=performance text) –πιθανόν το πρώτο στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου–, το οποίο στηρίζει ένα σκηνικό «θέαμα» ή για να χρησιμοποιήσουμε ένα σύγχρονο όρο την επιτέλεση μιας σκηνικής μεταδραματικής «περφόρμανς».²⁴

Στο χαρακτήρα αυτής της σκηνικής έκφρασης συντελεί άλλωστε η περιγραφή της παράστασης από τον ίδιο κριτικό στη συνέχεια. Έχουμε «μια σειρά σκηνή, λίγο-πολύ ανεξάρτητων, που είτε σταθεμούν στην απλή παντομίμα, είτε “επικουρούμενες” και από τον λόγο, αναπαριστούν στιγμιότυπα, από τα πλέον δραματικά και εντυπωτικά της ζωής, κυρίως των μετόπισθεν, όπως την διαμορφώνει ο πόλεμος. Πολεμικά ανακοινωθέντα, αποσπάσματα λόγων γνωστών πολιτικών ηγετών, από εκείνους που διαδραματίσανε πρωτεύοντα ρόλο στη διεξαγωγή του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, σχόλια του Τύπου, και ό, τι άλλο παρόμοια, επιστρατεύονται για να συνθέσουν το ιδιότυπο αυτό “χρονικό”, τη “μαρτυρία” αν προτιμάτε, όπου η λογική ακολουθία του και ο χρόνος, ως συγκεκριμένη έννοια καταργείται, τα επεισόδια, χωρίς επακριβώς καθορισμένα σύνορα και σαφή διαχωριστική γραμμή μεταξύ τους, διαδέχονται το ένα το άλλο, τα συμβεβηκότα και οι συνέπειές τους συγχέονται, συμπλέκονται και κάποτε ακολουθούν σχήμα προώτερο. Με μοναδική επιδίωξη, όλα αυτά να προκαλέσουν τη φρίκη του θεατή, να εξεγείρουν τη συνείδησή του, να τον πείσουν για το χρέος του να υψώσει τη φωνή του μαζί με την κραυγή της συγγραφέως, ώστε εκείνο που έγινε χτες να μην επαναληφθεί και αύριο».

Πα τον Βαρίκα δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα *Παιδιά* εντάσσονται στις «ανάλογες τάσεις» που κυριαρχούν «μεταξύ των νέων τα τελευταία χρόνια, στο ξένο θέατρο “πρωτοπορίας”» και που αποκτούν ένα σαφές πολιτικό προσανατολισμό. Παρ’ όλο που ο ίδιος εκφράζει την άρνηση του να δεχθεί ότι μπορεί ένα τέτοιο θέατρο της ωμής πραγματικότητας και της πολιτικής κατεύθυνσης να λειτουργήσει πραγματικά, κατανοεί την ανάγκη της νέας γενιάς να συμπορευτεί με τις τάσεις της σύγχρονης «πρωτοπορίας». Αναγνωρίζει μάλιστα ακόμα ένα στοιχείο της τελευταίας στην παράσταση του Πειραματικού. Την τάση να υποκατασταθεί «το προσωπικό με το ομαδικό», και να καλύψει την προσπάθεια ένα πέπλο ανωνυμίας, συλλογικότητας και ομαδικής κατάθεσης. Στις παρατηρήσεις του κριτικού προστίθεται ακόμα μία που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο Βαρίκας

²⁴ Richard Schechner, *Performance Studies - An Introduction*, Routledge, London-New York, 2013, σ. 227. Ενδιαφέρον και το άρθρο της Εύη

Προύσαλη, «Μεταμοντέρνες προσεγγίσεις στη νεοελληνική δραματολογία –Τόποι Σκηνής III», *Κυριακάτικη Αυγή*, 21/6/2013.

διαπιστώνει μια αντίφαση ανάμεσα στις προγραμματικές αρχές ενός τέτοιου θεάτρου, που στηρίζεται εν πολλοίς στον αυτοσχεδιασμό, και στην γραμμή της σκηνοθεσίας που ζητά πειθαρχία και οργάνωση. «Αυτή ακριβώς η σύμμειξη ή, ακριβέστερα, η πρόθεση συνδυασμού παράδοσης και πρωτοπορίας, άκρου συντηρητισμού και τολμηρού ριζοσπαστισμού και στη δομή, και στις ιδέες και στα μέσα εκφράσεως, είναι ό, τι κυρίως χαρακτηρίζει την όλη εργασία της κας Ριαλλή, αλλά και αποτελεί ίσως ταυτόχρονα και την “αχίλλειο πτέρνα” της». Μια αδυναμία, θα προσθέταμε από τη μεριά μας, που θα είχε ασφαλώς αξία να διαπιστωθεί μεθοδικά σε όλο το ελληνικό πρωτοποριακό θέατρο εν συνεχεία.

Σε κάθε περίπτωση, η αποτίμηση της νέας προσπάθειας είναι γενικά θετική. Η τελευταία παρατήρηση δεν θα εμποδίσει τον κριτικό να ολοκληρώσει την αξιολόγησή του με τη διαπίστωση πως η παράσταση του Πειραματικού αποτελεί εν τέλει «ένα μικρό άθλο», ιδιαίτερα αν ληφθούν υπόψη τα «πενιχρά» μέσα που το ίδιο διαθέτει για την υλοποίηση των προθέσεών του.

Το κείμενο αποτελείται από είκοσι τρεις (23) δακτυλόγραφες σελίδες, μεγέθους Α4, που παραδίδεται σε καλή κατάσταση, είναι σχετικά ευανάγνωστες, χωρίς στίγματα. Οι κριτικές διορθώσεις είναι γι' αυτό ελάχιστες (προφανώς εκ παραδρομής της δακτυλογράφου) και παραλείπονται στην παρούσα έκδοση. Στην μεταφορά του έργου ακολουθούμε γενικά την αρχική ορθογραφία, πλην ορισμένων σιωπηρών διορθώσεων, ενώ επίσης σιωπηρά έχουμε μετατρέψει το αρχικό πολυτονικό σύστημα σε μονοτονικό.

Λίγα λόγια όμως για την «υπόθεση» των *Παιδιών*: Το κείμενο αρθρώνεται ατύπως σε σκηνές που έχουν χαλαρή σύνδεση μεταξύ τους. Ξεκινά με την εμφάνιση ενός ζευγαριού νεόνυμφων που έχει εισέλθει σε μια μελλοντική δυστοπία. Μια καταστροφή έχει προκαλέσει το θάνατο ή την παραμόρφωση των παιδιών, και το καθεστώς προσπαθεί να αποκρύψει ή να καλύψει το συμβάν. Η περιγραφή της αστυνόμευσης και η διαρκώς παρούσα αίσθηση της απειλής και της βίας δεν μπορεί παρά να μας οδηγήσει σε κάποιο υπόγειο πολιτικό σχόλιο του έργου για το σύγχρονο πλαίσιο της παράστασης. Ωστόσο, η υπόθεση καλύπτεται πίσω από ένα κάλυμμα αντι-πολεμικής ιδεολογίας, ενώ δεν λείπουν και οι αναφορές σε επίκαιρα γεγονότα και σε τεκμήρια της εποχής (για τη δολοφονία του Κέννεντυ ή του Λούθερ Κινγκ, για τη Χιροσίμα, κ.ά), παρουσιασμένα με εικόνες και αντικείμενα, με ήχους πολέμου και με ηχογραφημένα αποσπάσματα σύγχρονης μουσικής. Κεντρικό πρόσωπο μοιάζει να είναι η «Γραμματέας», όργανο ενός διοικητικού μηχανισμού, στην οποία απευθύνονται οι μητέρες, οι γυναίκες του εφιαλτικού συστήματος γέννησης της βίας και του θανάτου. Στην υπόθεση παρεμβάλλονται κάποια στιγμή και δύο ανδρικές μορφές (προφανώς προερχόμενες από το θέατρο του παραλόγου), που θα τραγουδήσουν για τους τρόπους με τους οποίους η βία εισέρχεται στην ευαίσθητη παιδική ηλικία με τη μορφή των παιχνιδιών και της προπαγάνδας.

Το εφιαλτικό τοπίο συνεχίζεται με εικόνες που παραπέμπουν σε γενοκτονίες και στην αίσθηση μιας καταραμένης μελλοντικής γέννας άρρωστων παιδιών.

Κοντά στον πόλεμο καταγγέλλονται ακόμα η ατομική ενέργεια, η μόλυνση του περιβάλλοντος, και η απομάκρυνση του ανθρώπου από τη φύση. Η «δράση» διακόπτεται για την απαγγελία ειδήσεων και ντοκουμέντων, όπως και για την απευθείας απεύθυνση στο κοινό, προκειμένου να αντιληφθεί την απειλή της ανθρωπότητας από τα δεινά ενός επερχόμενου πολέμου. Το τέλος του έργου αποτελεί η έκκληση κάθε γυναίκας να σταματήσει ο εφιάλτης του θανάτου, και να αφιερωθεί το μέλλον σε έναν κόσμο ειρηνικό και ασφαλή για τα παιδιά. Μια ευχή, ενάντια στις σύγχρονες προοπτικές: «Κάντε ό, τι είναι δυνατόν να μη ζήσει αυτή η γενιά των τεράτων... κάντε ό, τι είναι δυνατόν ... θέλω να γεννήσω... θέλω να γεννήσω... θέλω να γεννήσω... (Την τραβούν έξω)».

Είναι ασφαλώς εξαιρετικά δύσκολο να αντιληφθούμε σήμερα τις όποιες αρετές ενός τέτοιου «παραστασιακού κειμένου», ανεξάρτητα από την σκηνοθετική οπτική του ανεβάσματός του. Είναι φανερό ωστόσο ότι σκοπός της Μαριέτας Ριάλδη με τα *Παιδιά* είναι, περισσότερο από το να πείσει ή να προβληματίσει, να προκαλέσει στο κοινό συγκίνηση, φόβο και ανατριχίλα μέσα από τη σύσταση ενός περιβάλλοντος ασάφειας, ανασφάλειας και δυστοπίας. Ως προς αυτό θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι τα *Παιδιά* ακολουθούν τις πιο σύγχρονες τότε αντιλήψεις σχετικά με το πρωτοποριακό θέατρο, τις επιταγές του ζωντανού θεάτρου και τις έρευνες του Γκροτόφσκι. Και από αυτή την άποψη οφείλουμε να αποδώσουμε στο έργο της Ριάλδη την πρέπουσα θέση του, ανάμεσα στα υπόλοιπα σημαντικά εγχειρήματα του νεανικού θεάτρου της Δικτατορίας.

Αθήναι - Αύγουστος 1969

ΜΑΡΙΕΤΤΑ ΡΙΑΛΛΗ

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ
ΓΙΑ ΝΑ ΜΗΝ ΓΝΩΡΙΣΟΥΝ ΑΛΛΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΝ ΒΙΑ

Κάποιος φοβάται. Πρόκειται να τον συλλάβουν. Μια γυναίκα με σκούρα ρούχα είναι καθισμένη πλάτη στους θεατές, πριν ακόμη μπουν αυτοί. Φωτίζει μια λάμπα πετρελαίου. Τα φώτα χαμηλώνουν. Ένας άνδρας φαίνεται στην πόρτα. Μένει ακίνητος. Κοιτάζει τη γυναίκα. ΠΑΥΣΗ. Εκείνη σηκώνεται αργά και τον πλησιάζει. Αγκαλιάζονται απεγνωσμένα. Ένα αυτοκίνητο φρενάρει. Ο άνδρας κάνει νόημα στην γυναίκα να χαμηλώσει την λάμπα. Εκείνη υπακούει. Δύο φακοί πέφτουν απάνω τους. Άνδρες με αυτόματα γεμίζουν το δωμάτιο. Ακούγεται ένα πνιχτό ούρλιαγμα του άνδρα καθώς τον σέρνουν έξω από το δωμάτιο. Μερικοί άλλοι χαριεντίζονται με την γυναίκα και της κατεβάζουν το φόρεμά της, που πέφτει στα πόδια της. Βγαίνουν όλοι, εδώ η γυναίκα μαζεύει το φόρεμά της ξεσπώντας σ' ένα νευρικό κλάμα. Βγαίνει με κομμένα βήματα.

Φέρνουν τον άντρα σούρνοντας τον στην σκηνή. Τον βοηθάνε να καθίσει γιατί δεν μπορεί μόνος του. Του ρίχνουν στο πρόσωπο ένα δυνατό φως. Οι άνδρες κρατάνε πάντα αυτόματα. Του κάνουν ερωτήσεις και εκείνος απαντά στερεότυπα μόνο με τα χείλη:

– Δεν ξέρω.

Του δείχνουν μερικούς άνδρες σαν να του ζητάνε κάποιον να αναγνωρίσει. Στο τέλος δίνουν διαταγή να βγάλουν τα πουκάμισά τους και τα ρολόγια ή σταυρούς ή δακτυλίδια. Τ' ακουμπούν κάπου και μετά με στραμμένες πλάτες και τα χέρια ψηλά βγαίνουν. Πυροβολισμοί. – ΣΙΩΠΗ.

Μπαίνουν γυναίκες μαυροφορεμένες με πλευρές. Ζητούν να αναγνωρίσουν τα ρούχα του δικού τους. Όταν βρουν τα ρούχα, τα κρατούν σφιχτά με σπαραγμό. Γονατίζουν και αργοσαλεύουν το σώμα σαν να μοιρολογούν.

ΜΟΥΣΙΚΗ

Μπαίνει μια νέα γυναίκα, σηκώνει τα χέρια ψηλά, λικνίζεται. Σπρώχνουν ένα άδειο καρότσι στην σκηνή. Η γυναίκα πηγαίνει κοντά και παίζει με το μωρό που δεν υπάρχει. Ξαφνικά οι άλλες γυναίκες ορμούν ν' αρπάξουν το καρότσι.

Ένα νιόπαντρο ζευγάρι που φορά ακόμα τα ρούχα της γαμήλιας τελετής εμφανίζεται αυτή την στιγμή στην πόρτα, χωρίς να τους προσέξει κανείς. Το ζευγάρι ξαφνιάζεται από την σκηνή που βλέπει μπροστά του. Εν τω μεταξύ οι μαυροφορεμένες γυναίκες έχουν πάρει το καρότσι και χάνονται από την σκηνή. Η νέα γυναίκα μένει παραζαλισμένη βγάζοντας μικρούς λυγμούς. Κατόπιν σηκώνεται, φτιάχνει τα ρούχα της και το ύφος της μεταμορφώνεται, γίνεται παγερό. Πηγαίνει και κάθεται σ' ένα ψηλό γραφείο.

Μπαίνουν υπάλληλοι με μάσκες ασφυξιογόνου, κάθονται στα γραφεία τους και μελετούν τα χαρτιά τους. Η νύφη προχωρεί προς την νέα γυναίκα, την γραμματέα και της δίνει ένα χαρτί που κρατούσε. Η γραμματέα το διαβάζει, μετά κοιτά αυστηρά την γυναίκα και της κάνει νόημα να δώσει το χαρτί δίπλα, όπου και το σφραγίζουν. Κατόπιν ο ένας υπάλληλος παραπέμπει την νύφη στον άλλον, μέχρι που εκείνη μοιάζει να έχει εξαντληθεί και ζητά βοήθεια με το βλέμμα από τον άντρα της. Εκείνος γνέφει με το χέρι.

– Υπομονή.

Κάποτε τελειώνει η διαδικασία. Το νιόπαντρο ζευγάρι βγαίνει. Ακολουθούν και οι υπάλληλοι.

Μένει μόνη η γραμματέα και σκύβει το κεφάλι της στα χέρια της. Δύο υπάλληλοι κουβαλούν ένα μαγνητόφωνο και ένα μικρόφωνο. Η γραμματέα με κουρασμένα βήματα πλησιάζει το μαγνητόφωνο και το ανοίγει και μετά κάθεται σε μια κουνιστή πολυθρόνα δίπλα στο μικρόφωνο. Αρχίζει να κουνιέται ελαφρά με τα μάτια κλειστά.

ΦΩΝΕΣ ΑΠΟ ΔΙΣΚΟ ΤΟΥ ΚΑΡΤΕΡ

Μπαίνουν οι μαυροφορεμένες γυναίκες αθόρυβα και σχηματίζουν κύκλους γύρω της.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ: (Από το μικρόφωνο) ... Όλα τα παιδιά χωρίστηκαν από τις μητέρες τους λίγες ημέρες μετά την καταστροφή του χωριού ... Ενενήντα από τα παιδιά αυτά εστάλησαν σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως. Τα μικρότερα οδηγήθηκαν σε γερμανικό νοσοκομείο... Εκεί εξετάστηκαν από εμπειρογνώμονες, σε φυλετικά ζητήματα και στα διακριτικά της Αρίας φυλής. Όσα εκρίθηκαν κατάλληλα υιοθετήθηκαν από γερμανικές οικογένειες για να ανατραφούν ως γερμανόπαιδα με γερμανικά ονόματα. Τα ίχνη των παιδιών αυτών χάθηκαν εντελώς. Τα παιδιά που εκκρίθηκαν ακατάλληλα εστάλησαν για ειδική μεταχείριση... δηλαδή εξόντωση στους θαλάμους αερίων...

A: Μείναν άδειες οι αγκαλιές, φτιάξαμε πρόχειρα παιδιά από κουρέλια.

Μια γυναίκα σπρώχνει τον σκελετό από ένα καρότσι. Βαστά μια κουνουνίστρα που την κτυπά άρρυθμα, λέγοντας αργά και κουρασμένα:

– Κομήσου μωρό μου... Κομήσου παιδί μου...

Βγαίνει, οι γυναίκες νανουρίζουν τα παιδιά από κουρέλια.

ΑΚΟΥΓΕΤΑΙ ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ ΤΗΣ ΕΛΠΙΔΑΣ

B: Η Ελπίδα ένα κοριτσάκι 5 ετών ένα βράδυ είπε ένα ποίημα.

Η Ελπίδα ένα κοριτσάκι πέντε ετών είχε ένα μεγάλο λουλούδι στα μαλλιά.

Η Ελπίδα ένα κοριτσάκι πέντε ετών δεν πρέπει να μάθει ποτέ.

Πρέπει να ζήσει χωρίς φόβο με το μεγάλο λουλούδι στα μαλλιά.

A: Όλοι θυμούνται τ' απαίσια καμμόνια που γύριζαν από το σκοπευτήριο της Καισαριανής και άλλους τόπους εκτελέσεως, φορτωμένα με τα πτώματα των αθώων ομήρων που είχαν εκτελεσθεί από τους Γερμανούς και έσταζαν αίμα, σ' ολόκληρη την διαδρομή.

B: Κλείστε απαλά τα μάτια των παιδιών, δεν πρέπει να μάθουν ποτέ. Δεν φταίνε. Εκείνα θα ζήσουν καλύτερα. Μακριά από τον πόλεμο και την βία.

A: Η νικηφόρος αντίστασις του Ελληνικού στρατού εναντίον των εχθρικών στρατευμάτων εκλόνησε σοβαρά τα θεμέλια του άξονος και ανέτρεψε ολόκληρο το σχέδιο επιχειρήσεων της Χιτλερικής Γερμανίας. Η ηρωική και σθεναρά αντίστασις την οποία προέβλεπε ο Ελληνικός Στρατός στις σιδερόφρακτες γερμανικές φάλαγγες καθώς και η θρυλική μάχη της Κρήτης δεν επέτρεψαν στον Χίτλερ ν' απαγκιστρωθεί από τα Βαλκάνια τον καιρό που είχε υπολογίσει, προκαλώντας έτσι βαρύτατα πλήγματα και απώλειες στον εχθρικό στρατό.

ΓΡΑΜ: Ζήτω η Ελλάς

A: Και πόσοι Έλληνες εστάλησαν στα φοβερά στρατόπεδα συγκεντρώσεως για να μην ξαναγυρίσουν ποτέ.

B: Ο τελευταίος πόλεμος τελείωσε. Προσπαθήσαμε να ξεχάσουμε την βία, την φρίκη, ακόμα και τους ήρωες. Οι νεκροί γίνανε μια μακρινή ανάμνηση. Η ζωή συναρπαστική μας ξανακερδίζει. Κι αυτές οι σκιές που ταράζουν τον ύπνο των παιδιών που κοιμούνται στις δαντελένιες κούνιες, θα γυρίσουν στο σκοτάδι. Κάθε πολίτης θα ξαναφτιάξει την ζωή του. Η πόλη έχει φως, ένα γαλάζιο ουρανό και γενναίους ανθρώπους που πολέμησαν πολλές αμέτρητες φορές για την λευτεριά και νίκησαν. Πέρασαν πολλές φορές από το σκοτάδι στο φως κι από το φως στο σκοτάδι. Ένας εφιάλτης μακρινός ο πόλεμος. Τα παιδιά δεν τρομάζουν στον ύπνος τους, δεν ακούνε αεροπλάνα και σειρήνες. Αργότερα θα σπουδάσουν, θα χτίσουν σπίτια, θα μελετήσουν τ' ανθρώπινα προβλήματα, θα γεμίσουν με φως ειρήνη κι αγάπη όλο τον κόσμο. Μα ακόμα είναι μικρά και κοιμούνται στις δαντελένιες κούνιες. Κανείς ας μην ταράξει τον γλυκό τους ύπνο.

ΣΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ ΑΥΤΟ ΤΑ ΣΥΝΟΛΑ ΦΕΡΝΟΥΝ ΠΙΝΑΚΙΔΕΣ ΑΘΟΥΡΥΒΑ ΜΕ ΑΝΤΙΠΟΛΕΜΙΚΑ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ – ΟΧΙ ΠΟΛΕΜΟΣ – ΦΤΑΝΕΙ Η ΒΙΑ – ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΝΑ ΜΗΝ ΜΑΘΟΥΝ – ΖΗΤΑΜΕ ΕΙΡΗΝΗ – ΕΛΕΥΘΕΡΗ Η ΠΑΤΡΙΔΑ.

(ΜΟΥΣΙΚΗ - IF)

ΤΑ ΣΥΝΟΛΑ ΧΟΡΕΥΟΥΝ ΡΥΘΜΙΚΑ ΜΕΧΡΙ ΠΟΥ ΣΙΓΑ - ΣΙΓΑ ΑΠΟΧΩΡΟΥΝ ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΗΝΗ.

Η Γραμματεύς παίρνει την θέση της στο γραφείο. Εμφανίζονται οι νιόπαντροι.

- ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ: Είσαστε οι νιόπαντροι;
(*Η νύφη γνέφει καταφατικά*)
- ΓΡΑΜ: Φέρσατε την αίτηση;
- ΝΥΦΗ: Μάλιστα. (*Της δίνει το χαρτί*).
- ΓΡΑΜ: Έχετε αποφασίσει να μιλήσετε;
- ΝΥΦΗ: Μάλιστα
- ΓΡΑΜ: Θέλετε να μιλήσετε με την μάρτυρα;
- ΝΥΦΗ: Πολύ θα το θέλαμε.
(*Η Γραμματέυς χωρίς άλλη κουβέντα βγαίνει*)
- ΝΥΦΗ: Φοβάμαι. Αρχίζω να μετανιώνω. ΠΑΥΣΗ. Ίσως να μην έπρεπε να έρθουμε. Καλύτερα να γυρίσουμε να πάρουμε τα πράγματά μας και να φύγουμε. ΠΑΥΣΗ. Λες να μας εμποδίσουνε;
- ΑΝΤΡΑΣ: Δεν ξέρω.
- ΝΥΦΗ: Ευτυχώς που έχω μάρτυρα αυτή την γυναίκα. Είναι παράξενη όμως. Δεν μπορώ να την εμπιστευόμαι. Μόνο εσένα μπορώ να εμπιστευτώ. Θα τους πεις όλη την αλήθεια.
- ΑΝΤΡΑΣ: Μα δεν ξέρω τίποτα. Δεν είδα τίποτα.
- ΝΥΦΗ: Μα στα διηγήθηκα όλα όπως γίνανε. Πρέπει να με πιστέψεις.
- ΑΝΤΡΑΣ: Σε πιστεύω. Δεν μπορώ να ορκισθώ για πράγματα που δεν είδα εγώ ο ίδιος.
- ΝΥΦΗ: Δεν είναι δυνατόν... είσαι ο άνδρας μου πρέπει να με υπερασπισθείς φοβάμαι.
(*Ο άντρας γνέφει σιωπή. Πίσω τους έχει σταθεί μια γυναίκα*)
- ΝΥΦΗ: Σουί Λι, πόσο χαίρομαι που σε ξαναβλέπω... Λυπάμαι που σε μπλέκω σε μια τέτοια υπόθεση. Αλλά έχω ανάγκη. Πρέπει να με βοηθήσεις. Γιατί χαμογελάς;
(*Έχει μπει η γραμματέυς. Δίνει στον άντρα μια μαύρη τήβεννο και μια μάσκα που την φορά πίσω από την πλάτη της γυναίκας του.*)
- ΓΡΑΜ: Μην πιέζεται την μάρτυρα. Δεν είναι σε θέση να μιλήσει.
- ΝΥΦΗ: Τι της κάνατε λοιπόν;
- ΓΡΑΜ: Προσπαθήστε να ηρεμήσετε. Θα κάνετε κακή εντύπωση στους επιτρόπους.
- ΝΥΦΗ: Μα τι πρόκειται να γίνει;
- ΓΡΑΜ: Έρχονται. Καθίστε.
(*Μπαίνουν οι Επίτροποι ντυμένοι ακριβώς σαν τον άντρα. Κάθονται αμίλητοι*)
- ΑΝΤΡΑΣ: Γιατί κατηγορείστε;
- ΝΥΦΗ: Που είναι ο άντρας μου;
- ΑΝΤΡΑΣ: Είσαστε παντρεμένη;
- ΝΥΦΗ: Μάλιστα πριν λίγες ημέρες. – ΠΑΥΣΗ –
- ΑΝΤΡΑΣ: Είσαστε σίγουρη;
- ΝΥΦΗ: Ασφαλώς.
- ΑΝΤΡΑΣ: Είσαστε έτοιμη ν' αρχίσουμε;

- ΝΥΦΗ: Που είναι ο άντρας μου;
- ΑΝΤΡΑΣ: Αυτό δεν μας αφορά. Γιατί κατηγορείτε;
- ΝΥΦΗ: Δεν κατηγορούμε για τίποτα. Σβήστε αυτό το φως. Έφερα μια αίτηση. Ήθελα ν' αναφέρω το γεγονός. Είναι τρομακτικό.
- ΑΝΤΡΑΣ: Πότε έγινε αυτό;
- ΝΥΦΗ: Πριν λίγες μέρες. Ήρθαμε στην χώρα σας για το γαμήλιο ταξίδι.
- ΑΝΤΡΑΣ: Έχετε διαβατήριο.
- ΝΥΦΗ: Ασφαλώς.
- ΑΝΤΡΑΣ: Μπορώ να το δω;
- ΝΥΦΗ: Γράφει το νέο μου όνομα. Είναι καινούργιο.
- ΑΝΤΡΑΣ: Γιατί διαλέξατε την χώρα μας για το ταξίδι σας;
- ΝΥΦΗ: Το σπίτι μου είναι κοντά στα σύνορα. Ήταν το φθηνότερο ταξίδι. Από μικρό κορίτσι έβλεπα το ποτάμι από μακριά και ήθελα να 'ρθω. Είναι ωραία, έχει ησυχία. Αν δεν συνέβαινε το γεγονός, θα ήταν ιδανικό το ταξίδι μας. Λέγαμε να το συστήσουμε και σε φίλους μας. Αλλά τώρα δεν θα μπορέσω ποτέ να ξεχάσω.
- ΑΝΤΡΑΣ: Πότε έγινε;
- ΝΥΦΗ: Το μεσημέρι ή τ' απόγευμα. Δεν μπορεί να ξεχωρίσει κανείς. Μόλις είχε σταματήσει η βροχή. Ο άντρας μου κοιμόταν.
- ΑΝΤΡΑΣ: Τι ώρα ήταν;
- ΝΥΦΗ: Λίγο πριν το βράδυ ίσως. Δεν θυμάμαι. Δεν έχει διαφορά η μέρα από το πρωί ή το σούρουπο. Πάντα βρέχει και ο ουρανός είναι μουντός. Έχει ένα χρώμα με το ποτάμι. Δεν ξεχωρίζει που αρχίζει το ένα και τελειώνει το άλλο. Δεν έχει ποτέ ήλιο. Δεν είδα ποτέ. ΠΑΥΣΗ. Το είδα από μακριά. Στην αρχή νόμισα πως ήταν πέτρα, ήταν τόσο μικρό σαν μια πέτρα. Άκουσα ένα κλάμα. Νόμιζα πως ήταν φωνή πουλιού. Μετά ξεκαθάρισε η σκέψη μου. Η φωνή ήταν από τον μικρό όγκο που ήταν ένα παιδί. Ένα μωρό λίγων μηνών. Τρόμαξα. Το πήρα στα χέρια μου. Ήταν σχεδόν γυμνό.
- ΑΝΤΡΑΣ: Συνεχίστε ...
- ΝΥΦΗ: Και το χρώμα του ήταν ωχρό, πράσινο. Δοκίμασα να το σκεπάσω. Μετά σκέφτηκα ότι πεινούσε και έπρεπε να το πάω προς το σπίτι. Ένοιωθα μεγάλη συγκίνηση. Με τον άντρα μου μιλάμε για το παιδί που θα γεννήσουμε... Το παιδί πέθανε στα χέρια μου. Μόλις πρόλαβα να τ' ακουμπήσω στο χρώμα κι άρχισα να τρέχω. Τάχα χαμένα. Μίλησα στον άντρα μου. Μου είπε πως θα 'ταν καλλίτερα να ξεχάσουμε το γεγονός. Εγώ ήθελα να τ' αναφέρω στις αρχές του τόπου. Μα δεν κατοικείται η πόλη. Δεν υπάρχει κανείς. Μόνο εσείς και η Σουί Λι. Εξαφανίστηκε από την ημέρα που της ανέφερα το γεγονός. Χάθηκε. Με κοίταξε με κάτι πελώρια και άδεια μάτια και χάθηκε.
- ΑΝΤΡΑΣ: Μήπως νόμισε ότι το είχατε σκοτώσει εσείς;
- ΝΥΦΗ: Πως θα μπορούσε να σκεφθεί κάτι τέτοιο; Τι λόγο θα είχα; Ένα μωρό γιατί;

ΑΝΤΡΑΣ: Απαντήστε ...

ΝΥΦΗ: Μα δεν ανακρίνομαι. Μην προσπαθήσετε να με κατηγορήσετε για τίποτα. Άλλωστε είναι κι άλλα παιδιά πολλά εκεί στο ποτάμι. (σταματά απότομα σαν παγιδευμένη) ΠΑΥΣΗ.

ΓΡΑΜ: Πήγατε μέχρι το ποτάμι; Γιατί λοιπόν δεν αναφέρατε τίποτα;

ΝΥΦΗ: Δεν ξέρω τίποτα. Θέλω να φύγω. Δεν μπορείτε να με κρατήσετε με το ζόρι.

ΓΡΑΜ: (Σαν να απαντάει άλλον) Γιατί δεν μιλάτε για το ποτάμι που κατεβάξει κουφάρια μικρών παιδιών, τυμπανισμένα από το νερό και το κρύο; Δεν μάθατε τίποτα για την καταστροφή που έπληξε την χώρα μας; Δεν προσέξατε ότι φοράμε μάσκες ακριβώς για να μην γεννήσουμε παιδιά σαν εκείνα. Γιατί δεν αναφέρατε ότι το παιδί ήταν παραμορφωμένο; Υπάρχουν χιλιάδες τέρατα σ' ολόκληρη την πόλη. Ελάτε εδώ. Κοιτάχτε.

ΝΥΦΗ: Τόσα παιδιά... τόσα παιδιά... Θεέ μου.

ΓΡΑΜ: Φύγετε το γρηγορότερο από δω.

(Η Νύφη μένει ακίνητη και μετά βαδίζει αποφασιστικά).

ΑΝΤΡΑΣ: Δεν θα περιμένετε τον σύζυγο σας;

ΝΥΦΗ: (Κοντοστεύεται και μετά βγαίνει τραυλίζοντας) Θεέ μου ...

(Πίσω της βγαίνουν οι Επίτροποι).

ΓΡΑΜ: Σουί Λι θα σου δώσω άδεια να ξεκουραστείς. Εργάζεσαι πολύ στο νοσοκομείο. Έμαθα πως βοηθάς και στην ταφή των πτωμάτων. Δεν χρειαζόταν ας αναλάβει άλλη ομάδα.

ΣΟΥΙ: Υπάρχουν πολλοί νεκροί κυρία.

ΓΡΑΜ: Θεέ μου γιατί μας εγκατέλειψες...

Μπαίνει μια κοπέλα με τυλιγμένο το πρόσωπο και το λαιμό με μαύρο πανί. Το ένα μανίκι του φορέματος κρέμεται άδειο. Η Γραμματεύς βγάζει μια κραυγή τρόμου.

ΣΟΥΙ: (Ηρεμα) Είναι η κόρη μου κυρία. Το πρόσωπό της έχει παραμορφωθεί. Το σκεπάζει μ' αυτό το πανί γιατί ντρέπεται.

B: Επιστήμη είναι και ο πόλεμος. Μια λύση, με άλλα μέσα, προβλημάτων της ζωής. Όλες οι επιστήμες ερευνούν τα προβλήματα της ζωής και είναι για τους ζωντανούς. Όταν από ένα σημείο και έπειτα, οι ατομικοί επιστήμονες διαπίστωσαν ότι εργάζονταν χωρίς να το θέλουν υπέρ του θανάτου θεώρησαν καθήκον τους να ξεχωρίσουν την θέση τους από την θέση των Κυβερνήσεων... Ατομική ενέργεια ναι - αλλά προς ειρηνικούς σκοπούς. Ατομική ενέργεια ναι αλλά όχι βόμβες. Ατομικός αιώνας ναι - αλλά για να ζήσουμε όχι για να πεθάνουμε.

ΓΡΑΜ: Έχουμε ν' αντιμετωπίσουμε ένα τρίτο παγκόσμιο πόλεμο, τον ατομικό. Κι ο πόλεμος αυτός δεν θ' αφήσει στον πλανήτη μας παρά λίγη μόνο στάχτη, αν την αφήσει κι αυτή. Η επιστήμη είχε να διαλέξει μεταξύ ζωής και θανάτου. Διάλεξε την ζωή.

- A: Η επιστήμη που από την μία μεριά επινοεί και παρασκευάζει τα αντιβιοτικά που εξοντώνουν τις ασθένειες και παρατείνουν την ζωή του ανθρώπου, η επιστήμη που κινητοποιεί όλα της τα μέσα και όλες της τις δυνάμεις κατά του καρκίνου, δεν ήθελε με το άλλο χέρι να σκοτώσει την ζωή και τον άνθρωπο με τα θερμοπυρηνικά μέσα της καταστροφής. Οι άνθρωποι δεν θέλουν βόμβες, θέλουν να ζήσουν. Θέλουν ν' απολυτρωθούν από τον εφιάλτη του πολέμου.
- ΓΡΑΜ: Τα παιδιά της βόμβας μεγαλώνουν μέσα σε κλουβιά, κάτι μεταξύ παιδιών και τεράτων. Τα βράδια οι μητέρες σέρνουν αυτά τα κλουβιά στον αέρα για ν' αναπνεύσουν τα τέρατα. Το φως της μέρας τα σκεπάζει η ντροπή.
- B: Τότε γεμίζει όλη η πόλη από λυγμούς, από πιχτές κραυγές, από φωνές τεράτων κι από κείνο το μονότονο κρότο των κλουβιών που κάνουν οι μεγάλες ρόδες στο πλακόστρωτο. Οι γυναίκες μαζεύουν τρομαγμένες τα παιδιά που δεν μολύνθηκαν, κλείνουν τις πόρτες, ασφαλίζουν τα παράθυρα, πιότερο τρομαγμένες, χωρίς περιθώρια για συμπόνια.
- ΓΡΑΜ: Έχουμε θρηνήσει πολλά πρόσωπα δικά τους, δεν περισσεύουν δάκρυα για κανέναν. Δεν λυπούνται πια ούτε τον εαυτό τους, ούτε τον άντρα τους, ούτε το παιδί τους. Και η λύπη για να δοθεί θέλει περιθώρια χαράς. Πρέπει πάλι να πιστέψουμε πως ο πόλεμος και η βία τελείωσαν, οι φόβοι διαλύθηκαν, οι καρδιές κτυπούν ρυθμικά, οι ανάσες είναι ήσυχες, τα μικρά παιδιά κοιμήθηκαν κουρασμένα από τα παιχνίδια.
- B: Πρέπει πάλι να μαζέψουμε τα χαρτιά που πετάχθηκαν αχρειαστα ενώ κάποτε μερικά από αυτά μιλούσαν για τον έρωτα, την ηδονή, την έξαρση, την φιλία. Τώρα είναι ένας σωρός ξεθωριασμένος. Με κόπο διαβάξεις τις λέξεις: αδελφέ μου – χαρά – φιλία – αγάπη – θάνατος.
- ΓΡΑΜ: Δεν παρέρχεται πλέον μέρα που να μην γίνεται λόγος για τα πυραυλικά όπλα στις Ηνωμένες Πολιτείες και η γνώμη των αρμοδίων παραγόντων είναι ότι ο Κογκρέσο θ' αρχίσει μια ευρύτατη έρευνα για την κατασκευή όλων των φονικών όπλων, προκειμένου να γνωρίσει την καταστρεπτική ισχύ τους, τις επιπτώσεις επί του πληθυσμού και το ύψος των δαπανών. Αλλά δεν είναι μόνο οι τελειοποιήσεις στα συμβατικά όπλα που αποτελούν το οπλοστάσιο του θανάτου. Σύμφωνα με μια έκθεση που δημοσιεύθηκε τελευταία, τα όπλα αυτά είναι δηλητηριώδη αέρια, βακτηρίδια και μικρόβια, τα οποία έχουν καλλιεργηθεί σε διάφορα σημεία.
- A: Νυν απολύεις τον δούλον σου δέσποτα κατά το ρήμα σου εν ειρήνη, ότι είδον οι οφθαλμοί μου το σωτήριο σου, ο ητοιμάσας κατά πρόσωπον πάντων των λαών φως εις αποκάλυψιν εθνών και δόξαν λαού σου Ισραήλ.

Τα Σύνολα στην σκηνή. Σλάιτς επάνω τους, οι γυναίκες έχουν ψέλια κρουστά ή ελάσματα που κτυπούν. Τα φώτα χαμηλώνουν.

B: Σήμερα το απόγευμα λάβωσαν την Ελπίδα. Το αέρινο φόρεμα με τα πράσινα και τα γαλάζια τετράγωνα γέμισε αίμα.
Το μεγάλο λουλούδι στα μεταξένια μαλλιά γέμισε αίμα.
Το μέρος που φτεροκόπαγε η καρδιά έγινε ένα μουντό μενεξεδί λουλούδι.
Τα ματάκια της κοιτάνε ακόμη την κάνη που καπνίζει κι είναι γεμάτα απορία.

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ: Αχ κοριτσάκι που σου 'κοψαν 5 μαγιούς καλοκαίρια,
αχ κοριτσάκι που σου 'πλεξεν τόνα μες τ' άλλο σου χέρια
άχου κι αχ μικρό μου αγγελούδι
άχου κι αν μικρό μου εσύ τραγούδι
Ακόμα και ο θάνατος θρήνησε το χαμό σου
Και είπε σ' αυτούς που τους πολέμους κάνουν
Σβήστε, σβήστε τον τρόμο από τα μάτια των παιδιών.
Ένα χαμόγελο στα χείλη των μικρών είναι μια νίκη
για σας μεγάλοι, αφέντες της γης.

A: Οι μεγάλοι όμως με ξέχασαν μικρή μου Ελπίδα. Κάναν κι άλλους πολέμους. Σκότωσαν κι άλλα παιδιά. Τώρα μόνο οι μικροί σου σύντροφοι αφήνουν στο μνήμα σου λουλούδια. Μικρή μου Ελπίδα μικρή μου Ελπίδα.

ΓΡΑΜ: Σκέπασαν το μικρό μου φέρετρο, το κάλυψαν με χώμα, πάνω του ακούμπησαν λευκό μάρμαρο, κι η νύχτα έκρυψε το μέρος που έγινε ο μικρός σου τάφος. Γιατί Ελπίδα τα μάτια σου ακόμα ορθάνοιχτα κοιτάνε γεμάτα απορία. Κλείσ' τα μικρό μου θα' ναι καλλίτερα για μας. Θάνε σαν να μας έχεις κιόλας συγχωρέσει.

B: Στις γιορτές κάτω από τα φώτα που πληγώνουνε τα μάτια, οι μεγάλοι μέσα από χρωματιστά κουτιά βγάζουν δώρα, που τα χαρίζουν στα παιδιά, όμοια με το ντουφέκι που σε σκότωσε μικρή μου Ελπίδα και κανόνια ψεύτικα που πετάνε φλόγες, όπως εκείνες που σε γέμισαν με τρόμο. Είναι παιγνίδια λένε οι μεγάλοι και τα δίνουν στα παιδιά για να σκοτώσουν. Βιάζονται να γνωρίσουν στα παιδιά την βία, λες και φοβούνται μήπως δεν την συναντήσουν ποτέ. Δεν άφησα στον τάφο σου φονικά και παιγνίδια, μόνο ένα αλφαβητάρι με χρωματιστές εικόνες που θα σε βοηθήσουν να συλλαβίσεις τις λέξεις: Ελπίδα, ευθύνη, αγάπη, ειρήνη... Κάθε φορά που θα βλέπω τα παιδιά να παίζουν με τα ομοιώματα των όπλων που σου στέρησαν τη ζωή θα αισθάνομαι ντροπή για την δική μου.

ΓΡΑΜ: Οι μεγάλοι Ελπίδα δεν δίστασαν να σταυρώσουν το Χριστό που μι-

λούσε για την αγάπη και την ειρήνη, αργότερα σκότωσαν τον Κέννε-ντνυ και τον Κινγκ. Οι μεγάλοι φοβούνται αυτούς που μιλούνε γι αγάπη και ειρήνη. Τα παιδιά πεθαίνουν χιλιάδες από πείνα και οι νέοι βιάφουν απεγνωσμένα με μπογιές τα πρόσωπά τους, τυλίγουν με διάφανα ρούχα τα κορμιά και παίρνουν απεγνωσμένα ναρκωτικά.

Γονατίζουν. Δίσκος EYROΠEO. Κατόπιν δίσκος πυροβολισμών. Ακολουθεί σείκ των Μπητλς. Τα φώτα χαμηλώνουν. Χορεύουν μπλουζ. Μετά ξαπλώνουν για να κοιμηθούν. Ακούγεται ένα ξυπνητήρι. Το φως γίνεται κανονικό.

Όλοι σηκώνονται από κάτω και τανιόνται ή χασμουριόνται. Πίνουν το καφεδάκι τους. Το ραδιόφωνο λέει την πρωινή γυμναστική. Μερικές γυναίκες κάνουν ασκήσεις. Άλλοι κάνουν την πρωινή τουαλέτα τους. Ακούγεται καζανάκι του WC. Βγαίνουν από τα σπίτια τους και κάνουν ουρά στο τρόλεϊ που έρχεται σφυρίζοντας. Ο Εισπράκτωρ φωνάζει:

– Προχωρείτε πιο μέσα είναι άδειο το όχημα.

Είναι στοιβαγμένοι σαν σαρδέλες. Φτάνουν στο γραφείο τους πίνουν το δεύτερο καφεδάκι τους, ανάβουν τσιγάρο, μετά ασχολούνται με τις εργασίες τους, κτυπάει το κουδούνι που σημαίνει τέλος, ξαναπαίρνουν το τρόλεϊ. Ο εισπράκτωρ λέει:

– Προχωρήστε πιο μέσα είναι άδειο το όχημα.

B: Αύριο η ζωή θα 'ναι η ίδια. Έχουμε ανάγκη από κάτι πιο διαφορετικό.

Ακούγεται ένα μενουέτο. Διακόπτεται από το Καζανάκι του WC. Ένας Μαρκήσιος και μια Μαρκησία χορεύουν. Το σύνολο έχει μείνει ακίνητο, μέχρι που ένα πανό καλύπτει το Σύνολο και φαίνονται μόνο τα χέρια τους. Το ζευγάρι χορεύει.

ΓΡΑΜ: Μετά από μια έρευνα η οποία έγινε από τον διεθνή Ερυθρό Σταυρό απέδειξε, ότι κατά τα τελευταία δύο έτη οι θάνατοι εκ πείνης ανήλθον σε 1.500.000 άτομα, πολλά από τα οποία ήταν παιδιά. Δεν υπολογίζονται τα θύματα από τις μάχες και από τις ασθένειες. Οπωσδήποτε η Μπιάφρα δικαιούται ν' αποκτήσει τον τίτλο του πιο αφανισμένου έθνους στον κόσμο.

B: Χοροί μαρτύρων αντέστησαν τοις τυράννοις λέγοντας Ημείς στρατευόμεθα τω βασιλεί των δυνάμεων ει και πυρί και βασάνοις αναλώσσητε ημάς ουκ αρνούμεθα της Τριάδος την δύναμιν.

ΓΡΑΜ: Γύρω στις 7000 συσκευές τηλεοράσεως πουλήθηκαν μαζεμένες, μέσα σε λίγες ημέρες, εν όψει του γεγονότος της αναμεταδόσεως των λεπτομερειών από το ταξίδι του ανθρώπου στην σελήνη.

Ο Μαρκήσιος φιλά αβρά το χέρι της Μαρκησίας. Το σύνολο με τα κρουστά. Τα πανώ ανεβαίνουν. Μικρά φωτάκια γύρω τους.

- GRAM: Χλωμά μικρά παιδάκια. Κοριτσάκια μαραμένα που σβήνουν, αγόρια κακοζωισμένα που κόπηκε η ζωή τους απότομα, γριές αποκαμωμένες που πέφτουν στις πόρτες των νοσοκομείων.
- A: Στο πεδίο της μάχης, οι γυναίκες με τα μάτια ξερά, στριφογυρίζουν τ' αδύνατα μπράτσα τους. Εκεί είναι τα πτώματα των αντρών βαλμένα στην αράδα.
- GRAM: Ω κύριοι της γης, κύριοι, αφέντες των ανθρώπων, ελεήστε εκείνους που πέθαναν κι εκείνους που θα πεθάνουν για σας. Ελεήστε τους ως κύριοι της γης.
- A: Η καμπάνα χτυπά, η χλωμή μικρή κόρη πέθανε από πείνα.
- B: Το πρόσωπο που θα κρατήσουμε για την αιωνιότητα θα είναι ένας που σωρός από κρέατα, κόκκαλα και αίματα, χωρίς στόμα, χωρίς μάτια. Θάνατο η σιχαμερή φάτσα ενός τέρατος.
- GRAM: Γη του καλοκαιριού, γη του φθινοπώρου, ω γη ανθρώπινη, γη της άνοιξης και του χειμώνα, ως γη μητρική, τα δέντρα σου, τα νερά σου, ο ήλιος και τα λουλούδια σου είναι στολίδια ευτυχισμένο για τα θέληγτρα της ζωής. Ω γη ανθρώπινη, αιώνια γη. ΠΑΥΣΗ.

Το Σύνολο πλάτη σχηματίζει κύκλο, η Σιωπή εξακολουθεί.

- B: Τι πρόκειται να γίνει;
- GRAM: Σε λίγο θ' αρχίσει η τελετή.
- B: Περιμένουμε κανέναν;
- GRAM: Θα 'ρθουν οι συγγενείς των νεκρών.
- B: Τι πρόκειται να γίνει;
- GRAM: Θα τους παρασημοφορήσουμε. Οι δικοί τους έπεσαν στο πεδίο της μάχης.

Συνεχίζεται η σιωπή. Από το ταβάνι κατεβαίνουν κάτι ανθρώπινα ομοιώματα σχεδόν σκιάχτρα, που τους κρέμονται θλιβερά τα παπούτσια ή οι τσάντες ή ακόμα τα καπέλα που έχουν σκεπάσει το πρόσωπό τους. Πάνω στα τριμμένα τους ρούχα κρέμονται σκουριασμένα παράσημα που βγάζουν ένα κουδουνιστό ήχο καθώς ακουμπάει το ένα το άλλο. Κάποιος φέρνει ένα μικρό μαξιλάρι με παράσημα. Η Γραμ. παίρνει μερικά σοβαρή και τα καρφισώνει σε κάθε σκιάχτρο ενώ το σύνολο χειροκροτεί χωρίς ήχο. Μετά γονατίζουν.

- B: Είπατε πως θα 'ρθουν οι συγγενείς τους.
- GRAM: Ήρθαν.
- B: Αυτά τα σκιάχτρα;
- GRAM: Ο πόλεμος συνεχίζεται. Σκοτώθηκαν και οι συγγενείς των ηρώων. Κάπου πρέπει να δώσουμε τα παράσημα για να τιμήσουμε την μνήμη τους. Πι αυτό γίνεται όλο αυτό το θλιβερό παιχνίδι. Σηκώστε τις κούκλες. Φύγετε όλοι. ΠΑΥΣΗ. Τι γυρεύετε εδώ;
- B: Ήρθα για το εργοστάσιο, είμαι αρχιτέκτων.
- GRAM: Θ' αναλάβετε μια από τις καινούργιες πτέρυγες;

B: Ίσως. Δεν ξέρω ακόμη. Δεν θα πρέπει ούτε να ξέρω, ούτε να λέω τίποτα. Αυτή είναι η εντολή. Τι εργοστάσιο είναι;

Μπαίνουν δύο άντρες που είναι ντυμένοι κωμικά, με κοντά παντελονάκια και σοσόνια. Ο ένας από αυτούς κτυπά ακανόνιστα ένα ταμπούρλο. Ρωτά γλυκά:

– Να πούμε το τραγουδάκι μας;

Χωρίς να πάρουν απόκριση αρχίζουν:

Ο ΕΝΑΣ: Όταν ήμουνα μικρός, η θεία η Ψιψή η γεροντοκόρη
που την 'λέγαν τρυφερή
μου 'φερνε στην κούνια μου πανάθεμά την
στρατιωτάκια και κανόνια
τανκς και πολυβόλα
για να 'χω λέει απ' όλα.

Τ' άμοιρο ήμουν ορφανό από την κατοχή
κι ο δικηγόρος ο στραβός,
μ' ανέθεσε κατ' εντολή στην
θεία την Ψιψή,
στην θεία την Ψιψή.

Εκείνη το 'βαλε μαράζι
ήρωα να με κάνει
ήρωα να με κάνει.
Δεν άξιζε να γίνω γιατρός, μήτε μηχανικός
ούτε λόγιος και σοφός
κι έτσι εγώ ο καφερός ήρωας θα γενόμουν
ήρωας θα γενόμουν.

Το πήρα εις τα σοβαρά
βιβλία διάβαζα σοφά
να φτιάξω μια μπόμπα
να πολεμήσω τον εχθρό
και να τον ρίξω εγώ νεκρό
πριν να προλάβει εκείνος
πριν να προλάβει εκείνος.

Ακούστη ένα μπουμι φοβερό
και ένα σκούξιμο οδυνηρόν
νεκρή πέφτει η θεία η Ψιψή
κι όλο το σπίτι πλάκα.

Κι εγώ επήγα εις τας φυλακάς
τας παιδικάς...
τας παιδικάς...

Φεύγουν γρήγορα ενώ κτυπάει το ταμπούρλο. Κατά την διάρκεια του τραγουδιού διάφορα κεφάλια κρυφοκοιτούν από τις γωνίες.

- B: Είναι μήπως νοσοκομείο;
 ΓΡΑΜ: Όχι είναι εργοστάσιο.
 B: Τι σημαίνουν όλα αυτά;
 ΓΡΑΜ: Μην κάνετε ερωτήσεις, αν δεν μιλήσετε εσείς πρώτη.
 B: Τι θέλετε;
 ΓΡΑΜ: Γιατί ήρθατε εδώ;
 B: Είμαι αρχιτέκτων.
 ΓΡΑΜ: Ποιον έχετε εδώ;
 B: Τον άντρα μου.
 ΓΡΑΜ: Ζει;
 B: Το ελπίζω.
 ΓΡΑΜ: Ποιοι είναι οι όροι;
 B: Να μην μιλήσω για ό, τι να δω και να καταλάβω εδώ μέσα.
 ΓΡΑΜ: Και μετά θα σας αφήσουν να επιστρέψετε πίσω;
 B: Ναι, μόλις τελειώσω αμέσως.
 ΓΡΑΜ: Έχετε παιδιά;
 B: Πρόκειται να φέρω ένα στον κόσμο.
 ΓΡΑΜ: Θέλετε να το βοηθήσετε;
 B: Εννοείται στο μέλλον;
 ΓΡΑΜ: Στο μέλλον για το μέλλον.
 B: Ασφαλώς.
 ΓΡΑΜ: Θα φέρετε ένα παιδί στον κόσμο. Έχετε ευθύνη για όλα τα παιδιά που υπάρχουν γύρω σας.
 B: Τι θα μπορούσα να κάνω;
 ΓΡΑΜ: Τ' αντίθετα απ' αυτά που σας επιβάλλουν εδώ μέσα. Να μιλήσετε. Αν είναι δυνατόν να φωνάξετε για ό, τι θα δείτε εδώ μέσα.
 B: Ακούστε. Εγώ δεν είμαι ηρωίδα. Δεν μ' ενδιαφέρει για ό, τι κι αν γίνεται γύρω μου. Νοιάζομαι μόνο για την οικογένειά μου. Λυπάμαι που μιλάω έτσι. Είμαι δειλή είναι μια δικαιολογία.
 ΓΡΑΜ: Ελάτε εδώ κοντά μου στην άκρη μη μιλήσετε. Κρατήστε και την αναπνοή σας.

Από το βάθος μπαίνει μια ομάδα γυναικών, που κινείται αργά. Σχεδόν σπασμωδικά. Έχουν μεγάλες κοιλιές, που τις κρατάνε, σαν να τις χαϊδεύουν. Έχουν κάτι το εφιαλτικό. Τα πρόσωπά τους είναι καλυμμένα με νούμερα. Στο κεφάλι φορούν μεγάλα κολλαριστά μαντήλια νοσοκόμων. Περιπατάνε μοναχέ χωρίς να μιλάνε. Άλλες κάθονται. Σε λίγο χτυπάει ένα καμπανάκι. Τότε φεύγουν όλες.

- B: Νομίζω πως θα τρελαθώ. Τι ήταν αυτές;
 ΓΡΑΜ: Γυναίκες έγκυες.
 B: Αυτό το κατάλαβα. Τι θέλουν εδώ; Και... γιατί είχαν νούμερα στα πρόσωπά τους; Ήταν φοβερό.
 ΓΡΑΜ: Είναι πειραματόζωα. Με τα νούμερα τις ξεχωρίζουν καλλίτερα. Αυτές οι γυναίκες θα γεννήσουν παιδιά που θ' αποτελέσουν την κατευθυνόμενη κοινωνία. Χωρίς αντιρρήσεις, χωρίς ιδανικά, ικανή μόνο για να πολε-

μάει και να σκοτώνει. Όλοι εμείς που απομείναμε θα εξοντωθούμε μόνοι μας αφού γεννήσουμε την κατευθυνόμενη κοινωνία.

B: Πάψτε.

ΠΑΥΣΗ

GRAM: Λοιπόν;

B: Είπα ψέματα πριν. Δεν είμαι δειλή. Αλλά βρίσκεται στα χέρια τους η ζωή του άντρα μου.

GRAM: Τι φοβάστε;

B: Θα τον σκοτώσουν.

ΠΑΥΣΗ

GRAM: Το έχουν ήδη κάνει.

B: Είναι νεκρός;

GRAM: Ναι. Λυπάμαι. Μπορείς να τον δεις.

Τραβάει ένα χειρουργικό καρότσι. Ανασηκώνουν την άκρη του σεντονιού. η B κοιτάει σαν υπνωτισμένη και δεν εννοεί να ξεκολλήσει τα μάτια της. Η GRAM. την τραβά μαλακά και την βάζει να καθίσει. ΠΑΥΣΗ.

GRAM: Θα βοηθήσεις;

B: Ναι.

GRAM: Φοβάσαι;

B: Ναι.

GRAM: Το ξέρεις ότι μπορεί και να σε σκοτώσουν, αν μάθουν ότι μίλησες;

B: Ναι.

GRAM: Και εξακολουθείς να θέλεις να βοηθήσεις;

B: Ναι.

Ακούγεται το ταμπούρλο. Βγαίνει το ντουέτο. Ο φίλος που κτυπάει το ταμπούρλο φαίνεται άρρωστος, γιατί τον βαστάει ο άλλος.

ΕΝΑΣ: Ο σύντροφος είναι άρρωστος. Φοβάται τα παιδάκια. Τον σύντροφο τον κοροΐδεψαν. Δεν του 'παν πως θα σκότωνε παιδιά. Αχ καλέ μου σύντροφε, σύντροφέ μου, κανείς πια δεν μας πειράζει ούτε μας υποχρεώνει. Τι ωραία που είναι τώρα, μπορούμε να λέμε το τραγουδάκι μας και να κτυπάμε το ταμπούρλο. Μόνο καλέ μου δεν ξέρω να θυμάμαι τα παιδιά. Παρακάλεσέ τα να μην ταράζουν τον ύπνο σου. Πες τους πως δεν έφταιξες εσύ, πως δεν ήξερες... να δεις που θα καταλάβουν και θ' ακούσουν... μόνο να 'ξερες, πόσο θα 'θελα να φύγουμε από 'δω μέσα. Δεν θέλω φίλε μου να δω τα τέρατα που θα γεννηθούν, θα μου κάνουν κακό. - Κύριε διευθυντά θα μου πούνε μην μας αποστρέφεις, μην αναγουλιάζεις, δεν τις τρίχες και τα καύκαλα με τις πληγές... είμαστε τα παιδιά που φτιάχνει το εργοστάσιό σου. Α Θεέ μου... τρομάζω... τρομάζω... Μη καταραμένα τέρατα... μη... αφήστε τον σύντροφό μου, μην τον κτυπάτε με τα ράμφη σας, βοήθεια φίλες, προστάτεψε τον εαυτό σου... έρ-

χονται και οι τερατομάνες... Πρόσεχε δεν πρέπει να μας δουν, να μας ακούσουν να κακολογάμε τα παιδιά τους... Κυρίες μου... καλές μου κυρίες... πάρτε τα παιδιά σας... κατασπαράζουν με τα ράμφη τους τον φίλο μου. Τον καλό μου φίλο. (Ο άνθρωπος με το ταμπούρλο πέφτει νεκρός. Σκύβει και τον αφουγκράζεται). Σύντροφέ μου, φιλαράκο μου, φίλε μου, σήκω να παίξεις το τραγουδάκι μας: Όταν ήμουνα μικρός η θεία Ψιψή η γεροντοκόρη (Ξεσπά σε λυγμούς. ΠΑΥΣΗ. Μετά πιάνει από τις μασχάλες τον νεκρό και τον σέρνει έξω από την σκηνή).

ΓΡΑΜ: Για τον άνθρωπο με το ταμπούρλο οι εφημερίδες έγραψαν: Εκείνο το πρωί ήταν 6 Αυγούστου το 1945. Ένας πιλότος, νέος, μόλις 25 χρονών, ο Κλωντ Έθερλυ, πετούσε πάνω από την Ιαπωνία σ' ένα αναγνωριστικό αεροπλάνο. Τον ακολουθούσε ένα βομβαρδιστικό που έφερνε στα πλευρά του μια βόμβα νέου τύπου. Μια βόμβα... (ΔΙΣΚΟΣ).

Στις 8 και τέταρτο ο Έθερλυ βρίσκεται ακριβώς πάνω από την Χιροσίμα... Δίνει διαταγή στο βομβαρδιστικό ν' αφήσει την βόμβα να πέσει. Στις οχτώ και δεκαέξι λεπτά η Χιροσίμα έσβηνε από την επιφάνεια της γης. Σε ανταμοιβή των υπηρεσιών του ο Έθερλυ παρασημοφορήθηκε με τον... Αργότερα θα 'παιρνε και ο ίδιος μια ιδέα του κατακλυσμού που είχε εξαπολύσει: η ψυχή του, τα νεύρα του και το μυαλό του σάλεψαν.

ΜΟΥΣΙΚΗ

B: Είδε τον πατέρα του να πέφτει στα γόνατα. Το πρόσωπο είχε γεμίσει αίματα. Ο ψηλόςσωμος άντρας ακόμα κτυπούσε. Γύρω οι άλλοι κρατούσαν αυτόματα. Το παιδί ένιωσε την ντροπή θερμή να τον τυλίγει. Ένωσε νικημένο. Ζήτησε να κλάψει. Τα δάκρυα πάγωσαν στις κόγχες των ματιών. Γύρισε το βλέμμα στην μητέρα ζητώντας βοήθεια. Το γλυκό της πρόσωπο ήταν τραβηγμένο, τα χείλη δεμένα. Δεν κινήθηκε ούτε την ώρα που τράβηξαν τον πατέρα έξω από το δωμάτιο. Μόνο για μια στιγμή είπε: Μην μιλήσεις, κουράγιο.

Οι πυροβολισμοί. Και μετά η σιωπή. Μια απέραντη σιωπή που απλώθηκε στο σπίτι... πότισε τους τοίχους κι έμεινε για πάντα. Η μητέρα ανακάτευε την μπογιά που έβαφε τα φορέματα μαύρα. Όταν στέγνωσαν τύλιξαν το κορμί της που έγινε σιγά σιγά λεπτό με μια διάφανη λεπτή και λευκή επιδερμίδα. Σπάνια μιλούσε. Μόνο τα βράδια μου ψιθύριζε, να θυμάσαι, να θυμάσαι...

ΓΡΑΜ: Τα παιδιά 'παίζαν κλέφτες κι αστυνόμους. Άκουσαν τα καμιόνια βαριά να κατρακυλούν στην άσφαλτο με κατεβασμένες τις σκεπές. Ωστόσο μπόρεσαν να δουν τα πρόσωπα εκείνων. Τα χέρια, το πείσμα στο μέτωπο, τα μάτια που άστραφταν. Ένα παιδί φώναξε - ΖΗΤΩ - κάποιον άλλο φώναξε βουρκομένο -ΝΤΡΟΠΗ. Τα καμιόνια προσπέρασαν. Τα παιδιά τ' ακολούθησαν, μέχρι που χάθηκαν από τα μάτια. Μετά διαλύθηκαν. Ήταν η τελευταία ημέρα που έπαιζαν κλέφτες κι αστυνόμους...

A: Οι γονείς σου είναι στην φυλακή είπαν στο παιδί. Θα κοιμάσαι εδώ είπαν στο παιδί, και του 'δειξαν ένα μικρό κρεβάτι.

GRAM: Που είναι η μητέρα μου ρώτησε το παιδί. Του 'δειξαν έναν ακαθόριστο όγκο στο βάθος.

A: Τι θα γίνεις άμα θα μεγαλώσεις; ρώτησαν το παιδί. Ήρωας, απάντησε το παιδί και θυμήθηκε τους δασκάλους του που μιλούσαν με υγρή φωνή για κείνους.

GRAM: Μακάρι να μην χρειαστεί να γίνει ποτέ.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

Έρχονται όλες οι γυναίκες. Ντύνουν την Β με μια καλύπτρα. Φέρνουν μυρωδικά και λιβάνι. Τα φώτα χαμηλώνουν. Η Β φέρνει τα χέρια της μπροστά στο πρόσωπό της. Γύρω οι γυναίκες παίζουν ψέλια²⁵ και κάνουν κινήσεις με το σώμα σαν να χορεύουν.

GRAM: Τι βλέπεις;

B: Μια μεγάλη αυλή... ποιες είναι αυτές;

GRAM: Ποιες;

B: Είναι πολλές, φοβάμαι.

GRAM: Συνέχισε.

B: Φοβάμαι.

GRAM: Προσπάθησε.

B: Μαύρα.

GRAM: Φοράνε μαύρα;

B: (Γνέφει να).

GRAM: Τι κάνουν;

B: (Κάνει μια κίνηση).

GRAM: Κλαίνε.

B: Δεν είναι πολλές.

GRAM: Δεν θα σε πειράξουν, προχώρα.

B: Με κοιτάνε.

GRAM: Δεν πειράζει.

B: Σταμάτησαν να κλαίνε και με κοιτάνε.

GRAM: Κουράγιο. Προχώρησε. Σε παρακαλώ.

B: Κοίτα.

GRAM: Τι;

B: Κοίτα... Κοίτα...

GRAM: Τι; Λέγε, μην σταματάς.

B: Τι είναι αυτό;

GRAM: Τι πες μας...

B: Όχι... όχι... όχι... όχι...

²⁵ ψέλιο το = (λόγ., συνήθ. στην αρχαιολ.) κόσμημα το οποίο φοριέται γύρω από τον καρπό ή το βραχίονα· (πρβ. βραχιόλι): Χρυσά / αργυ-

ρά / αιγυπτιακά / ελληνορωμαϊκά ψέλια. Στο: <http://www.palo.com.cy/a/ti-simeni-pselio-71215-#sthash.u69MgZym.dpuf>

Κτυπά πολλές φορές κάτι και σωριάζεται λιπόθυμη. Την βγάζουν έξω, σιγή, παίζουν τα ψέλια, μόνο τα ψέλια. Μετά από λίγο φέρνουν την Β σε μια αναπηρική πολυθρόνα, φαίνεται ήρεμη, αλλά το ίδιο χαμένη.

ΓΡΑΜ: Τι μπορείς να θυμηθείς;

Β:

ΓΡΑΜ: Είσαι κουρασμένη;

Β: Η Αυλή ήταν άσπρη, τα σπίτια άσπρα, τα πηγάδια, οι πλάκες, οι πόρτες, όλα άσπρα. Μια γυναίκα κρεμόταν ανάποδα από το χαγιάτι και ο αέρας την κουνούσε απαλά λες και την νανούριζε. Μια άλλη έβγαζε συνέχεια νερό από το πηγάδι, το πρόσωπό της δεν είχε ούτε στόμα ούτε μύτη ούτε μάτια... φορούσε τσεμπέρι γύρω από τα μαλλιά της. Κάποια ήταν πεσμένη ανάσκελα μ' ένα νεογέννητο παιδί νεκρό που σάπιζε στα σκέλια της. Σε μερικές κρεμόντουσαν τα σαγόνια και τρέχαν τα σάλια, γύρευαν να μιλήσουν, αλλά δεν μπορούσαν, έκαναν μόνο αω... αω... Τρεις μόνο ήταν πολύ όμορφες κανονικές γυναίκες και χαμογελούσαν... όλο χαμογελούσαν... Είχαν κόψει σε μια τους καρπούς των χεριών και έσταζε το αίμα. Οι πιο φοβερές ήταν αυτές με τις τρύπες... (Φέρνει το χέρι μπροστά της).

ΓΡΑΜ: Προσπάθησε να τις ξεχάσεις.

Β: Οι όμορφες χαμογελούσαν πάντα, ακόμα και όταν μερικές από μια γωνιά έπεσαν στις πλάκες και άρχισαν να ξεσκίζονται με τα νύχια τους. Η γυναίκα που ήταν στο πηγάδι άρχισε να τους πετά νερό, το νερό ξέπλενε τα αίματά... μέχρι που τις έπνιξε και μείναν με τα στόματα ορθάνοιχτα να χάσκουν σαν μαύρες τρύπες. Μερικές έβγαλαν τα τσεμπέρια τους και τραγουδώντας έδιωχναν το νερό που γέμιζε την αυλή. Ή όχι δεν τραγουδούσαν 'κάναν εμετό και σκουπιζόντουσαν με τα τσεμπέρια, μέχρι που οι όμορφες που ήντουσαν σαν ζωγραφιά άρχισαν να στριγκλίζουν, έπεσαν κάτω και άρχισαν να σφαδιάζουν από τους πόνους. Μέχρι που κάτω από τις φούστες κατρακύλισαν κάτι μαυριδερά ερπετά που έβγαζαν αμέσως φτερά και τα κτυπούσαν, ναι γκριζωπά κρεάτινα φτερά με λέπια, μικρά μυγάκια έγλυφαν τα αίματά τους, ενώ τα ερπετά πετούσαν στα δυο τους ποδαράκια και από τα κόκκινα ματάκια τους έτρεχαν δάκρυα... και τότε ακούστηκε το κλάμα μωρού... τα ερπετά έκλαιγαν σαν νεογέννητα μωρά... τότε θυμήθηκα πως ήταν παιδιά και όχι ερπετά και μην αντέχοντας άλλο ν' αντικρίζω την καινούργια γενιά, άρπαξα τον κουβά από το πηγάδι και κτυπώντας με λύσσα έκανα λιώμα ένα σιχαμερό από δαύτα. Μα τότε η ματιά μου γέμισε από χιλιάδες τέρατα που στεκόντουσαν αμίλητα μπροστά μου, μεγαλωμένα σαν παιδιά 15 ετών με τεράστιες κρεάτινες φτερούγες που μετά από μυστικό πρόσταγμα άρχισαν να με κτυπούν μέχρι θανάτου... Κάντε ό, τι είναι δυνατόν να μη ζήσει αυτή η γενιά των τεράτων... κάντε ό, τι είναι δυνατόν ... θέλω να γεννήσω... θέλω να γεννήσω... θέλω να γεννήσω... (Την τραβούν έξω).
(Όλα τα σύνολα έξω. Κοιτούν αμίλητα μπροστά)

ΤΕΛΟΣ

ΦΑΝΗΣ Ι. ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ

ΦΡΑΓΚΟΡΩΜΕΪΚΑ Ή Ο ΑΝΕΛΛΗΝΙΣΤΟΣ ΗΡΩΔΗΣ¹

Του Γιώργου Σαββαντίδη
διά τήν λίαν φιλότητα

Ὅλα ξεκίνησαν με μια σύμπτωση. Πρώτα έπεσε στα χέρια μου ένα σπάνιο βιβλίο του 1910, με τίτλο Νικολάου Βασιλειάδου, *Εικόνες Κωνσταντινουπόλεως και Αθηνών*.² Ο ψυχίατρος Νικόλαος Βασιλειάδης είναι περισσότερο γνωστός για τη στενή του σχέση με το Γεώργιο Βιζυηνό παρά για τα δικά του λογοτεχνικά δοκίμια – άδικο, γιατί στην αρχή του βιβλίου, σε μια σειρά από οκτώ επιστολές εις *Γεράσιμον Κομνηνόν, Βραΐλαν*, παρουσιάζει σωστά και αντικειμενικά την ελληνική λογοτεχνική παραγωγή από την αρχαιότητα ως τις μέρες του.

Εκεί, στην Δ' επιστολή, όπου μιλά για τη γλώσσα και λογοτεχνία της Τουρκοκρατίας, διαβάζουμε: «... η γλώσσα του λαού χειροτέρευε περισσότερο. Τα αποτελέσματα της αστοργίας εγίνοντο περισσότερο αισθητά και εφάνησαν, όταν η εκκλησία μας εδέχθη τα χτυπήματα των καθολικών και των πρωτεσταντών. Η προσβολή εγένετο εις το καιρίον και εις το ευαισθητότερον σημείον. Η ανάγκη της δημοτικής ανεγνωρίσθη. Επειράχθη η θρησκεία. Οι ετερόδοξοι παρέφρασαν την Γραφήν και τα θρησκευτικά βιβλία εις την δημώδη γλώσσαν του λαού. Αλλά δεν ήσαν άξιοι. Ήσαν αμαθείς φραγκοπαπάδες, οίτινες επέφεραν γενικήν σύγχυσιν εις την γλώσσαν μας. [...] Η γλώσσα των ήτο ανάμικτος με λατινισμούς και με λατινικάς λέξεις, όσας αφήκαν οι σταυροφόροι και μετέδωκαν οι άρχοντες της Γένουας και Βενετίας. Δι αυτό η γλώσσα αυτή ωνομάσθη φραγκορωμέικη.³ [...] Τοιουτοτρόπως οι Ιησουίται επεβουλεύοντο όχι μόνον την θρησκείαν, αλλά και την γλώσσαν του ελληνικού έθνους» (σ. 76 κ.).

Σύμπτωση ήταν τις ίδιες μέρες να διαβάσω και το πεντάπρακτο, πολυπρόσωπο, κυκλαδίτικο θρησκευτικό δράμα που δημοσίεψε το 1998 ο Βάλτερ Πούχνερ με τον συμβατικό τίτλο *Ηρώδης ή Η σφαγή των νηπίων*.⁴ Εκεί συναντά κανείς

¹ Έχουν προστεθεί υποσημειώσεις: όμως ο προφορικός χαρακτήρας της ανακοίνωσης διατηρήθηκε αναλλοίωτος.

² ... εκδιδόμενα υπό Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου (εις κοινήν και εις καθαρεύουσαν). Εν Αθήναις (τυπογραφείον «Εστία». Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη) 1910. Κωνσταντίνος Σκόκος είναι ο γνωστός λογοτέχνης και εκδότης του Εθνικού Ημερολογίου, και το βιβλίο είναι αφιερωμένο εις την Α. Θ. παναγιότητα τον οικουμενικόν πατριάρχην πρώην Κωνσταντινουπόλεως Κωνσταντίνον τον Ε' πολλής ευλαβείας και εκτιμήσεως ελάχιστον δείγμα.

³ Η λέξη είναι αθησαύριστη, άγνωστη ακόμα και στη *Συναγωγή νέων λέξεων* του Στ. Κουμανούδη, όπου όμως είναι καταγεγραμμένες οι λέξεις *φραγκαττικίζω* (Ε. Ροΐδης), *φραγκάτικτος* και *φραγκαττίκως* (Δ. Ν. Βερναρδάκης, Ε. Ροΐδης), *φραγκίζω* και *φραγκισμός* (εν τε τη διαίτη και τη γλώσση, Κ. Weigel, *Γερμανοαπλορωμαϊκόν λεξικόν*, 1796, κ.ά.), και *φραγκοδημώδες* (ιδίωμα γλώσσης, Κ. Ν. Ράδος). Ο Φώτης Κόντογλου, στα *Ταξείδια* (1928) γράφει για κάποιες κυκλαδίτικες εικόνες ότι η τέχνη τους είναι *φραγκορωμαϊκή*, ή πως το σχέδιο είναι *βυζαντινοβενέτικο*.

⁴ *Ηρώδης ή Η σφαγή των νηπίων*, Χριστουγεν-

φράσεις σαν τις ακόλουθες: *Έλα να σε γλήγορα ενδύσω* (Γ 334) ή *...και μεγαλοπρεπής Θεός να σάς εις την ουρανικήν ευτυχία αποθεώση* (Β 375) – και βέβαια ο νους μου πήγε στους *αμαθείς φραγκοπαπάδες* και τα *φραγκορωμέικα!*

Ειδικός στο θέμα των θρησκευτικών δραμάτων, ο Πούχνερ ανίχνευσε και σε μεγάλο μέρος έλυσε πολλά κωδικολογικά και άλλα προβλήματα αυτού του ιδιότυπου κειμένου, που σημειώνει ότι «έχει ένα χαρακτηριστικό μοναδικό για τη δραματογραφία τόσο του 17ου όσο και του πρώτου μισού του 18ου αιώνα: είναι γραμμένο σε πεζό λόγο» (σ. 15). Αν αποφασίζουμε να παρέμβουμε, είναι γιατί γλωσσικές παρατηρήσεις μάς οδηγούν να πιστέψουμε (α) ότι το δράμα δεν αποτελεί πρωτότυπη σύνθεση, όπως έκρινε ο εκδότης, αλλά μετάφραση από τα λατινικά, (β) ότι σίγουρα η μετάφραση δεν έγινε από Έλληνα, αλλά από ξένο, μάλλον Ιταλό Ιησουίτη,⁵ και (γ) ότι το κείμενο, στη μορφή που μας σώθηκε, δεν προοριζόταν να παρασταθεί.

Ξεκινώντας από το ιησουίτικο εκπαιδευτικό σύστημα, «μέρος του οποίου ήταν η συγγραφή και παράσταση θεατρικών έργων», ο εκδότης θεωρεί «έκ των προτέρων άγωνα την προσπάθεια αναζήτησης συγκεκριμένων προτύπων από το χώρο της λατινικής, γαλλικής ή ιταλικής θρησκευτικής δραματοουργίας» (σ. 31κ.). Έτσι πιστεύει ότι πηγές του έργου είναι η *«Αγία Γραφή, το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου, και η Ιουδαϊκή Αρχαιολογία του Ιώσηπου»*, ενώ «γλωσσικό υλικό αντλήθηκε προφανώς και από τα εκκλησιαστικά βιβλία του Δωδεκαήμερου, από την υμνολογία και τα κηρύγματα του χριστουγεννιάτικου κύκλου· λεξιλόγιο και ύφος δείχνουν επίδραση από εκκλησιαστικές ομιλίες» (σ. 32κ.).⁶

Μελετώντας με επιμέλεια τη γλώσσα και το ύφος (σ. 33-46), ο Πούχνερ προσέχει, ανάμεσα σε πλήθος άλλα φαινόμενα, ότι «υπάρχει και μια συντακτική ιδιορρυθμία, που προσφέρει μιαν ισχυρή υφολογική «ποιητική» απόχρωση: η αντιμετάθεση λέξεων ή τμημάτων της φράσης από την κανονική τους θέση και η περίτεχνη διακοπή της παρατακτικής ροής της σύνταξης, κυρίως με την απομάκρυνση του επιθέτου από το ουσιαστικό, και της προσωπικής αντωνυμίας από το ρήμα (υπερβατό)»· προσθέτει ότι «αυτή η “ποιητική ελευθερία” της ανασύνταξης του συντακτικού οδηγεί μερικές φορές σε φραστικά σχήματα εξαιρετικής πολυπλοκότητας, και σημειώνει ότι για την προέλευση της συντακτικής αυτής τεχνικής αξίζει να γίνουν ξεχωριστές αναζητήσεις» (σ. 38κ.).⁷

νάτικο θρησκευτικό δράμα άγνωστου ποιητή σε πεζό λόγο από το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Βάλτερ Πούχνερ, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1998.

⁵ Το χειρόγραφο ανήκει στη Μονή Ιησουιτών Άνω Σύρου, αλλά σωστά ο Πούχνερ από τη μια δεν αποκλείει να προέρχεται από τους Καπουτσίνους του ίδιου νησιού (σ. 23), από την άλλη σημειώνει ότι «ειδικά η Σύρος έχει στενές σχέσεις με τη Χίο, όπου είναι εγκαταστημένη η κατοιταλική και οικελική αποστολή» (σ. 31). Ο εκδότης επισημαί-

νει και μερικούς ιταλισμούς (σ. 35), και σχολιάζει σε χωριστό κεφάλαιο (σ. 46-50) και στις υποσημειώσεις τις ιταλικά –και μερικές σε λατινικά– γραμμένες «...σκηνικές οδηγίες, που τις περισσότερες φορές είναι απλώς διευκρινιστικές και αποτελούν εν μέρει μεταγενέστερη προσθήκη» (σ. 30).

⁶ Σε υποσημείωση διαβάζουμε ότι «Η συγκέντρωση συγκεκριμένων στοιχείων αναβάλλεται για αργότερα, όταν θα έχουν δημοσιευτεί όλα τα δραματικά έργα του αγιαοπελαγίτικου θρησκευτικού θεάτρου».

⁷ Πβ. σ. 19, όπου για να χρονολογηθεί το κείμε-

Ακολουθώντας τη συμβουλή του και μελετώντας τα σχετικά παραδείγματα, οδηγηθήκαμε να πιστέψουμε ότι οι συντακτικές ιδιορρυθμίες, που σωστά έχει επισημάνει, δεν εξηγούνται στο πλαίσιο της όποιας ποιητικής ελευθερίας. Αποτελούν χαρακτηριστικά φαινόμενα της *λατινικής* σύνταξης, όπου η χρήση του υπερβατού ήταν εξαιρετικά συχνή και φυσιολογική. Ακολουθώντας το *λατινικό* του πρότυπο, πιστεύουμε, ο μεταφραστής άφησε συχνά αναλλοίωτη τη σειρά των λέξεων, με αποτέλεσμα η μετάφρασή του να παραβιάζει τους κανόνες της νεοελληνικής γλώσσας.

Μερικά παραδείγματα :

- A 65κ. ... εις τον κόσμον να μάς αξίους κάμνης επιτακτικού ήρθες.
 B 32κ. Όχι τόσες κατρακνλά, συχνά αστράπτοντας, πέτρες από ψηλάτων βοννών κόρφια τον κερανού βέλη ...
 B 44κ. ... για να μην μεγάλες βαθειά βάλλοντας ρίζες του χειρομάχου ύστερα περιπαίξη κόπους.
 B 418κ. Εκείνη την στράτα, που σάς ο Θεός δείχνει, εκείνη μονάχα εις την πατρίδα σας, εις τον ουρανόν πάγει.
 B 433 ... να το αρνάκι του Θεού ροφήξης εις την φάτνη, λυκάνθρωπε.
 Γ 10κ. ... αν μπορεί να προμηθεύσει, ποίο εγώ τού με το αίμα του θερόμν ετοιμάζω λουτρόν.
 Γ 54κ. ... να το, άλλος Ηρώδης δια την Ηρωδιάδην, αποκόψη.
 Γ 94 Και πού σε χώσω και πώς βέβαια σε σκεπάσω ;
 Δ 125κ. Αν δεν ετούτα τα καημένα είδωλα το πολυξευρότατον και πολυτεχνικότατον του Χριστού χέρι ξανασιάση...
 Δ 185κ. ... να μην τούτα τα καημένα εύρονν ποτέ αρνάκια.
 Δ 242 ... Σώπα, να μην πρώτα από τον φόβον παρά από το μαχαίρι ξεψυχήσωμεν.
 Δ 396κ. πολλοί πολλές κακές μέρες μάς φέρουνν χρόνοι
 E 324κ. ... και τον ακόμη ζωντανόν με το φλογερό दाδί εκατέκαψαν.

Τα παραδείγματα θυμίζουν τις παλιές φυλλάδες ή τυφλοσούρτες –σχολικά βοηθήματα τους λέμε σήμερα, ή *Πατάκηδες*–, όπου η μετάφραση ακολουθούσε τη σειρά των λέξεων του λατινικού κειμένου: *Τότε πρώτιστος πάντων, πολυαριθμόν ακολουθούντος πλήθους ο Λαιοκόων φλεγόμενος από της κορυφής της ακροπόλεως τρέχει...*⁸ – και είναι μεγάλος ο πειρασμός, τουλάχιστο σε μερικές περιπτώσεις να θυμηθούμε το αντίστροφο θέμα και ν' αποκαταστήσουμε π.χ. το *Ο λαός και οι αρχιερέες σε φανερά σκληρόν τύραννον, σε βροφοκτόνον, σε λυκάνθρωπον κράζονν* (E 170-1) στο πιθανό του πρωτότυπο: *Populus antistitesque te palam crudelem tyrannum, te infanticidam, te versipellem vocant!*

νο χρησιμοποιείται και «ένας ιδιότυπος μανιερισμός της γλωσσικής σύνταξης, που ίσως μμείται το ύφος των κηρυγμάτων και παραπέμπει στην εποχή της Αντιμεταρρύθμισης – το σημείο αυτό απαιτεί ακόμα εντατικότερη διερεύνηση».

⁸ Κυρ. Κοσμάς, *Βεργίλιον Αινειάς*, σχολική μετάφρασις, Εστία, Αθήνα 1949, σ. 6.

Ο εκδότης πιστεύει ότι διατυπώσεις σαν τις παραπάνω λειτουργούν «“ανοικειωτικά” για το αισθητήριο του σημερινού αναγνώστη, αν και εξοικειώνεται κανείς σ’ αυτό γρήγορα, και ότι τα τεχνητά υποτακτικά σχήματα, που διακόπτουν την κατά φυσική παράταξη ροή της δημοτικής, (...) ανήκουν σε μια τάση μετατροπής της γλώσσας προς το λογιότερο» (σ. 39). Κατά τη γνώμη μας, και αν ακόμα γενικά υπάρχει αυτή η συνηθισμένη σε θρησκευτικά κείμενα τάση αρχαϊσμού,⁹ πάλι η αφύσικη σειρά των λέξεων στο νεοελληνικό κείμενο οφείλεται στην αδεξιότητα του ξενόγλωσσου μεταφραστή, που σε πολλές περιπτώσεις, μεταφέροντας εκφραστικούς τρόπους και συντάξεις του λατινικού πρωτοτύπου στη γλώσσα μας δημιουργήσε όχι μόνο ανοικειωτικές, αλλά και ανοίκειες φράσεις! Να το δείξουμε.

1. Κιόλας ορισμένες λεξιλογικές επιλογές παραπέμπουν σε λατινικό πρότυπο. Έτσι (π.χ.) το *έρραφα τέχνες και εσύνθεσα δόλους...* (E 13) θυμίζει το *consuere dolos* του Πλάτου· έτσι και το *ξελουλονδισμένη ηλικία* (E 480) είναι πολύ πιθανό ν’ αποτελεί μετάφραση από τα Λατινικά, όπου το *defloresco* συχνά συνδέεται μεταφορικά με τα γεράματα.

2. Στη φράση *...την ζωήν του μία κοπανιά εκατάκοψα* (E 110· πβ. Δ 344, E 352-355) το απρόθετο *μία κοπανιά* αντιστοιχεί σε αφαιρετική του οργάνου,¹⁰ όπως και στο *...ψοφώντας Ηρώδου ελευθερώθηκαν και ανέζησαν όλοι οι καλοί* (E 327κ.) το *ψοφώντας Ηρώδου* πρέπει να έχει πάρει τη θέση μιας αφαιρετικής απόλυτης· και βέβαια στο *δεν είμαι άξιος να εμπαινώ τα δοξασμένα σου τείχη* (Δ 19) η σύνταξη του *εμπαινώ* με απλή αιτιατική παραπέμπει στο λατινικό *intrare muros*.

3. Από τα Λατινικά πρέπει να προέρχεται η διατύπωση της γνώμης *κανείς σκοντάβει εκεί που φέγγει ο Θεός* (A 115), καθώς στο εικαζόμενο λατινικό αντίστοιχο (π.χ. *nemo offendit ubi lucet Deus*) απουσιάζει η δεύτερη άρνηση που είναι απαραίτητη για ν’ αποδοθεί το σωστό νόημα στα ελληνικά: *κανείς δε σκοντάβει εκεί που φέγγει ο Θεός*.

4. Ισχυρή ένδειξη για τη λατινική προέλευση του κειμένου αποτελεί η συχνή παράλειψη του άρθρου σε παραδείγματα όπως *απέθανεν Αντίγονος!* (E 393), ή *Τί Καίσαρ, τί θέλει κάμει η Ρώμη, αν ακούση ποτές το όνομα καινούριον βασιλέως, και πώς Ιουδαίαν και πώς μάλιστα Ηρώδην θέλει παιδεύσει και θέλει χαλάσει παντάπαισι;* (B 107κκ.).¹¹

⁹ Σε αρχαιομάθεια και σε τάση αρχαϊσμού αποδίδουμε κι εμείς λέξεις και εκφράσεις όπως *το ηγούμενον άστρον* (A 72), *ναλίζει* (A 157) κλπ. Στην τάση αρχαϊσμού αποδίδει ο εκδότης (σ. 35) και μια σειρά από παρατονισμούς του τύπου *ζουλία* (A 97 κ.α.), *φτωχεία* (B 331 κ.α.). Λάθη παρατονισμού υπάρχουν όμως και άλλα –π.χ. *παίδια* (A 22 κ.α.), *χιλιούς* (A 24)–, που μόνο ένας ξένος θα τα έκανε. Το τελευταίο ισχύει και για μια μεγάλη σειρά από γραμματικά λάθη όπως ο *νόσος* (E 27 κ.α.), *τους*

ακίνες (A 19), *τούς αναληθούς κορδολογισμούς* (E 159), *το σκόνι* (E 360), *η φρένα* (E 373) κ.α.π.

¹⁰ Πβ. 5,436, όπου διαβάζουμε *...με μία κοπανία ελευθέρωσε* κλπ. Σωστά πρέπει να θεωρηθούν και τα δύο, καθώς το απρόθετο *μία κοπανία* έχει χρησιμοποιηθεί επιρρηματικά και από τον Αλέξανδρο Πάλλη στο έργο του *Μπρονσός*, όπου διαβάζουμε: *το πλήθος [...] ήθελε να τους θανατώσει όλους μια κοπανιά*: εκδ. Ερμής, Αθήνα 1975, σ. 9,1.

¹¹ Πβ. *Αδης μάς, τρομερός Αδης, πρώτα μάς ροφήξη...* (A 53κ.), *...τόσον εις την αρετήν (...)* όλες

Και αν ακόμα τα παραπάνω θεωρηθούν απλές ενδείξεις, η παρατήρηση που ακολουθεί θα μπορούσε ν' αποτελέσει αναμφισβήτητη απόδειξη πως το έργο έχει μεταφραστεί από τα Λατινικά.

5. Τα πρόσωπα του έργου χρησιμοποιούν εδώ κι εκεί στα λόγια τους αυτούσια ή μεταφρασμένα χωρία από την Αγία Γραφή, και ο εκδότης σημειώνει τις περιπτώσεις όπου το παράθεμα ή η μετάφρασή του δε συμφωνούν, ή δε συμφωνούν απόλυτα με το ελληνικό κείμενο της Βίβλου. Στις περισσότερες περιπτώσεις οι αποκλίσεις πρέπει να οφείλονται στην αμέλεια του μεταφραστή, που παραθέτει τα χωρία όπως τα θυμάται.¹² Ωστόσο, σε δύο παραδείγματα οι αποκλίσεις παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον:

α. Στους στ. Α 153 ένας από τους βοσκούς περιγράφει το θαύμα των Χριστουγέννων, όπως το διαβάζουμε στο Ευαγγέλιο του Λουκά (2,10-14). Η περιγραφή τελειώνει με τον ύμνο των Αγγέλων: *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις τῆς εὐδοκίας*. Ο εκδότης έχει διορθώσει το *τῆς εὐδοκίας* σε *εὐδοκία*, παραβλέποντας ότι στο συγκεκριμένο χωρίο οι Καθολικοί προτιμούν τη γραφή των περισσότερων χειρογράφων ... *ἐν ἀνθρώποις εὐδοκίας*, όπου η θεϊκή εὐνοία περιορίζεται στους πιστούς και μόνο. Έτσι, στο λατινικό πρότυπο το παράθεμα από τη Vulgamam είχε τη μορφή *gloria in altissimis Deo et in terra pax in hominibus bonae voluntatis*, οπότε ο μεταφραστής παράλλαξε την ορθόδοξη διατύπωση, προσθέτοντας κι ένα περιττό άρθρο!¹³

β. Στο στ. Β 245 (πβ. Β 317), όπου μνημονεύεται το *λαγκάδι των δακρῶν* ο εκδότης σημειώνει ότι *προκαλεί εντύπωση πώς ο συγγραφέας δεν χρησιμοποιεί τον καθιερωμένο όρο στην ορθόδοξη παράδοση «κουλάδα κλανθμῶνος» (κατά Ψαλμ. 83,7) κτλ.* Είναι όμως φανερό ότι ο μεταφραστής, που δεν είχε πρόχειρη στο νού του την ελληνική διατύπωση, είδε στο πρότυπό του και μετάφρασε κατά λέξη την αντίστοιχη έκφραση, από τη *Vulgata: in valle lacrimarum*.

Μπορούμε τώρα να θεωρήσουμε βέβαιο ότι το έργο αποτελεί μετάφραση από τα Λατινικά, και το σωστό θα ήταν κάποιος που έχει τη δυνατότητα, να ψάξει να βρει το πρωτότυπο. Αξίζει τον κόπο, γιατί ακόμα και ως αδέξια μετάφραση το κείμενο παρουσιάζει γλωσσικό ενδιαφέρον καθώς, πέρα από τους λατινισμούς, τους αρχαϊ-

νικά γυναικες (Γ 11κ.), ...ας με *εὐρη Ηρώδης* (Γ 344), ...και ταῦτα *κάψε ρούχα* (Γ 349), *Ηρώδης, ὄταν μαντεύεται ἐνκαῖρα...* (Δ 104), ...*ὅλα εἰς ἐμέ ρίξετε βέλη* (Ε 174). Ολοφάνερα η παράλειψη του άρθρου οφείλεται στο λατινικό πρότυπο, και δεν είναι σωστό ο εκδότης να τη θεραπεύει, όπως π.χ. στο Δ 3, ένα παραπάνω όταν τις περισσότερες φορές ο μεταφραστής φροντίζει να το προσθέσει, ακόμα και όταν δε χρειάζεται! (βλ. τα βιβλικά χωρία στους στ. Α 153, Β 305 και Δ 26). Σε λατινική επίδραση μπορεί στο πρώτο παράδειγμα να οφείλεται και η παράλειψη του

να πριν από την υποτακτική *ροφήξη*, φαινόμενο που απαντά και αλλού· βλ. στην έκδοση, σ. 39.

¹² Έτσι π.χ. στο Β 408-410 η ρήση του Ιερεμία *φωνή ἐν Ραμῖ ἠκούσθη, κλανθμός καὶ ὄδνυμός πολὺς ...* (Ματθ. 2,18) επαυξηθηκε συνειρμικά σε ...*θηρῆνος καὶ κλανθμός καὶ ὄδνυμός πολὺς...* Γραμματικές κ.ά. μικροαποκλίσεις παρουσιάζει και το κείμενο από τους *Ψαλμούς* στους στ. Δ 47-53, και είναι αμφίβολο ἂν εκανε σωστά ο εκδότης να τις διορθώσει.

¹³ Βλ. παραπάνω, σημ. 11.

σμούς και τα λογής λογής λάθη, συναντούμε και πλήθος γνήσια δημοτικά στοιχεία, κρητικούς και κυκλαδίτικους ιδιοματισμούς,¹⁴ λέξεις όπως *πουλονοδίζω* (Ε 137),¹⁵ *ασκοτζαμπούρονα* (η γκάιντα, Α 168) και *τζουγλιάρι* (η φλογέρα, Α 168), εκφράσεις όπως τα *κατσιβέλικα χροιατζίδια* (της Αγίας οικογένειας! Δ 119), γνωμικά, ακόμα και παροιμίες όπως το *ο τζουκαλάς εκεί που θέλει κολλά το αντί* (Β 81).

Με αυτά τα δεδομένα, πώς να τον φανταστούμε το μεταφραστή; Ποιος μπορεί να συνδυάζει λατινομάθεια και χριστιανική λογιότητα από τη μια, από την άλλη γνώση της λαϊκής νησιώτικης λαλιάς, αλλά και αδυναμία στη διαμόρφωση στρωτού νεοελληνικού λόγου; Η απάντηση δεν είναι δύσκολη. Ο *Ηρώδης* πρέπει να είναι έργο ενός ξένου καθολικού ιερωμένου, που έζησε πολλά χρόνια σ' επαφή με τον απλό κόσμο στις Κυκλάδες, και κάποια στιγμή αποφάσισε να μεταφράσει ένα λατινικό θεατρικό έργο, για να το παραστήσουν οι μαθητές του ιησουίτικου φροντιστηρίου τα Χριστούγεννα.

Να το παραστήσουν; Μα έτσι που είναι γραμμένο, και αν ακόμα βρίσκονταν μαθητές να θελήσουν και να μπορέσουν να το παρουσιάσουν, μόνο γέλια και απορία θα προκαλούσε στους απλούς νησιώτες! Όχι, πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι το κείμενο, στη μορφή που μάς σώθηκε, δεν προοριζόταν για τη σκηνή: ούτε και αποτελούσε θεληματική, κακόβουλη προσπάθεια εκλατισμού της ελληνικής γλώσσας, όπως ίσως θα υποψιαζόταν ο Νικόλαος Βασιλειάδης. Τί άλλο μπορεί να συμβαίνει;

Καιρός να θυμηθούμε και ν' αξιοποιήσουμε μια σημαντική πληροφορία, που μάς έδωσε αρχή αρχή ο εκδότης γράφοντας ότι το έργο «έχει ένα χαρακτηριστικό μοναδικό για τη δραματογραφία τόσο του 17ου όσο και του πρώτου μισού του 18ου αιώνα: είναι γραμμένο σε *πεζό λόγο*» (σ.15). Αυτό το χαρακτηριστικό, σε συνδυασμό με τη γλωσσική μορφή του κειμένου, μάς οδηγεί να πιστέψουμε ότι δεν έχουμε μπροστά μας παρά μια πρώτη, ενδιάμεση, κατά λέξη μετάφραση του λατινικού προτύπου,¹⁶ προορισμένη να παραδοθεί σ' ένα δεύτερο συντάκτη, Έλληνα, ίσως Κρητικό από τους πολλούς που είχαν εγκατασταθεί πρόσφυγες στις Κυκλάδες και ιδιαίτερα στη Νάξο.¹⁷ Έργο του θα ήταν να *μεταγράψει* την αδέξια πεζή μετάφραση σε ομοιοκατάληκτα δεκαπεντασύλλαβα δίστιχα, άξια ν' απαγγελθούν ασκόνταφα και ν' ακουστούν ευχάριστα σε μια χριστουγεννιάτικη σχολική παράσταση. Άμποτες μια μέρα να βρεθεί και το δικό του χειρόγραφο, να μάς δικαιώσει.

¹⁴ Ο εκδότης τα έχει συγκεντρώσει στο κεφάλαιο *Λόγια και λαϊκά στοιχεία* (σ. 40-46).

¹⁵ Σίγουρα λαθεύει ο εκδότης, όταν το διορθώνει σε *λουλονοδίζει*, καθώς οι δύο λέξεις είναι ισοδύναμες: πβ. το *λουλούδια μύρια, πουλονοδα που κρύβουν το χορτάρι* του Δ. Σολωμού.

¹⁶ Ότι δεν πρόκειται για οριστικό κείμενο φαίνεται και από το γεγονός ότι το χειρόγραφο παρουσιάζει πλήθος διαφορετικές, καλύτερες αποδόσεις γραμμένες *supra lineam*, διαγραφές, διορθώσεις, συμπληρώματα κλπ. Βλ. στην έκδοση σ. 15 και 48κ., το κρητικό υπόμνημα και τις

σημειώσεις. Αξιοσημείωτο και το ότι οι λογής λογής παρεμβάσεις δεν είναι όλες από το ίδιο χέρι. Ο εκδότης μιλά τότε για *γραφέα*, τότε για *αντιγραφέα*, τότε για *διασκευαστή*, τότε για *διορθωτή*, και τότε για *διορθωτή/διασκευαστή* – που ο τελευταίος πρέπει να είναι Έλληνας, προσθέτουμε, ίσως ο ίδιος που ήταν ν' αναλάβει τη μετατροπή του κειμένου σε ποιητικό.

¹⁷ Βλ. Γ. Ζενγώλης, *Έποικοι Κρητικοί στ' Απειράθον της Νάξου*, Απειραθίτικος Σύλλογος Νάξου, Αθήνα 1998.

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

Αρχαιότητα

ANASTASIA-ERASMIA PEPONI (ed.), *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge etc., Cambridge University Press 2013, σελ. XI+460, εικ., ISBN 978-1-107-01687-3.

Οι *Νόμοι* του Πλάτωνα είναι εκείνος ο διάλογος, πιθανώς ο τελευταίος αλλά και ο εκτενέστερος από όλους, που προβάλλει και μια ολοκληρωμένη θεωρία του πολιτισμού της δεύτερης σε ιδανικότητα πολιτείας μετά από την ουτοπική Καλλίπολιν της *Πολιτείας*, μιας υπαρκτής στο επίπεδο της αφήγησης αλλά φανταστικής στην πραγματικότητα Μαγνησίας στη Νότια Κρήτη· παρόλα αυτά, έχει παραμεληθεί περισσότερο από την έρευνα και την ερμηνευτική από όλους τους διαλόγους, γιατί δεν διαθέτει, δήθεν, τόσο λογοτεχνική ζωντάνια της συζήτησης και διανοητική γοητεία των επιχειρημάτων, αλλά κυρίως γιατί βρίσκεται και βρισκόταν πάντα στη σκιά της *Πολιτείας*. Εντούτοις, από θεατρολογική άποψη έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί στο διάλογο αυτό, σε αντίθεση με την *Πολιτεία*, όπου εξοβελίζεται το θέατρο και η τραγική ποίηση από την ιδανική κοινωνία, εδώ φαίνεται, τουλάχιστον έτσι το ερμηνεύουν ορισμένοι μελετητές, πως δέχεται ο φιλόσοφος υπό κάποιους όρους το θέατρο, ξεκινώντας από την μουσική παιδεία, την χορική ψαλμωδία και τον ομαδικό χορό ως σημαντικά εργαλεία στην κοινωνική εκπαίδευση του πολίτη, με ένα σκεπτικό το οποίο έχει προκαλέσει αρκετές συζητήσεις – αν και στον ίδιο διάλογο υπάρχουν χωρία, τα οποία φαίνεται πως ισχυρίζονται το αντίθετο (αποκλεισμός του θεάτρου όπως στην *Πολιτεία*). Επειδή η θεατρική ιστοριογραφία δεν ασχολείται μόνο με τα θεατρικά γεγονότα, επίσημα και λαϊκά, αλλά και με τις κοινωνικές και θεωρητικές φωνές υπέρ και κατά της ύπαρξης του θεάτρου, αυτό το μη-θέατρο (κατά την ορολογία του Münz και του Hulfeld), η αντίθεση στη «θεατροκρατία» (κυριαρχία των προσδοκιών του κοινού, κατά τον Πλάτωνα), προκαλεί το ενδιαφέρον. Μια από τις πρώτες μονογραφίες που έχουν θέσει στο κέντρο του φιλοσοφικού προβληματισμού την ερμηνεία του ρόλου του θεάτρου στους *Νόμους*, ήταν η διδακτορική διατριβή του Άγγελου Κάργα (A. Kargas, *The Truest Tragedy: A Study of Plato's Laws*, London 1998). Το θέμα έχει ενδιαφέρον και από μια άλλη πλευρά, γιατί πρόσφατα ακούονται και φωνές, που αποφαινόνται, πως ενδεχομένως οι διάλογοι του Πλάτωνα έχουν απαγγελθεί αν όχι παρασταθεί κατά την αρχαιότητα (βλ. N. G. Charalabopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, και την παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 12/2, 2014, σ. 241-245).

Τις τελευταίες δεκαετίες, η βιβλιογραφία για τους *Νόμους* έχει πολλαπλασιαστεί – αναφέρω ενδεικτικά: R. F. Stalley, *An introduction to Plato's Laws*, Indianapolis 1983· J.-M. Bertrand, *De l'écriture à l'oralité: lectures des Lois de Platon*, Paris 1999· C. Bobonich, *Plato's utopia recast: His later ethics and politics*, Oxford 2002· L. Brisson – J.-F. Pradeau (eds), *Les lois de Platon*, Paris 2007· G. R. Carone, «Pleasure, virtue, externals, and happiness in Plato's Laws», *History of Philosophy Quarterly* 19 (1986), σ. 327-344· ο ίδιος, «The place of hedonism in Plato's Laws», *Ancient Philosophy* 23 (2003), σ. 283-300· R. B. Clark, *The law most beautiful and best: Medical argument and magical rhetoric in Plato's Laws*, Lanham, Md. 2003· F. M. Giuliano, *Platone e la poesia: teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin 2005· A. Nightingale, «Writing/reading a sacred text: A literary interpretation of Plato's Laws», *Classical Philology* 88 (1993), σ. 279-300· M. Piérat, *Platon*

et la cité grecque: theorie et réalité dans la constitution des Lois, Paris 2008· A. K. Whitaker, *A journey into Platonic politics: Plato's Laws*, Lanham, Md. 2004–, τόσο που έχει εκπονηθεί και ολόκληρος εγκυκλοπαιδικός οδηγός για το διάλογο αυτό (C. Bobonich, *Plato's Laws: A critical guide*, Cambridge 2010)· στο στενότερο θεατρολογικό ενδιαφέρον μπαίνει βέβαια η μεταφορά του, πως οι άνθρωποι είναι σαν μαριονέτες στα χέρια των θεών (D. Frede, «Puppets on strings: Moral psychology in Laws Books 1 and 2», στο εγκυκλοπαιδικό λεξικό του Bobonich, βλ. προηγουμένως· M. Pugliara, *Il mirabile e l'artificio: creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, Roma 2003), η άρνηση της ανάγκης του τραγικού –S. Halliwell, «Plato's repudiation of the tragic», M. Silk (ed.), *Tragedy and the tragic*, Oxford 1996, σ. 332-349· P. Murray, «Plato and Greek theatre», E. Theodorakopoulos (ed.), *Attitudes to theatre from Plato to Milton*, Bari 2003, σ. 1-19–, ο εξοβελισμός του τραγικού θεάτρου από την πολιτεία –G. Murray, «Tragedy, women and the family in Plato's Republic», P. Destrée – F.-G. Hermann (eds), *Plato and the poets*, Leiden 2011, σ. 175-193–, η μεταφορά της ιδανικής πολιτείας ως «η αληθεστάτη τραγωδία» – A. Laks, «Plato's "truest tragedy": Laws Book 7, 817a-d», στο λεξικό του Bobonich, σ. 217-231· S. Sauvé Mayer, «Legislation as a tragedy: On Plato's Laws VII, 817b-d», P. Destrée – F.-G. Hermann (eds), *Plato and the poets*, Leiden 2011, σ. 387-402–, το θέμα της performativity της αρχαίας ποίησης (ραψωδία) και πεζογραφίας – O. Murray, «The *Odyssey* as performance poetry», M. Revermann – P. Wilson (eds), *Performance, iconography, reception: Studies in honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, βλ. και *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 231-234· η μονογραφία του Χαραλαμπίδου για την παραστασιμότητα των πλατωνικών διαλόγων, βλ. παραπάνω, δεν έπεσε ακόμα στην αντίληψη της εκδότριας, G. Naddaf, «Literacy and poetic performance in Plato's Laws», *Ancient Philosophy* 20 (2000), σ. 339-350 και ο ίδιος, «The role of the poet in Plato's ideal cities of Callipolis and Magnesia», *Kriterion* 116 (2007), σ. 329-349–, η κεντρική ιδέα της «χωρείας» –L. Prauscello, «Patterns of chorality in Plato's Laws», D. Yatromanlakis (ed.), *Music and cultural politics in Greek and Chinese Societies*, vol. 1: *Greek Antiquity*, Cambridge/Mass. 2006, σ. 133-158–, το πλατωνικό concept της «θεατροκρατίας» – βλ. R. W. Wallace, «Poet, public, and "theatrocracy": Audience performance in classical Athens», L. Edmunds – R. W. Wallace (eds), *Poet, public, and performance in ancient Greece*, Baltimore 1997, σ. 97-111.

Αυτή η ερμηνευτική ευφορία και «ανακάλυψη» των *Νόμων* ξεκινά βέβαια παλαιότερα, με τον G. Morrow, *Plato's Cretan city: A historical interpretation of the Laws*, Princeton 1960, την εποχή που ο Ευάγγελος Μουτσόπουλος ασχολείται με την έννοια της μουσικής στο έργο του Πλάτωνα (E. Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris 1959) και ο Θρασύβουλος Γεωργιάδης γράφει το περίφημο δοκίμιό του για τη μουσική στην αρχαία Ελλάδα (T. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen: zum Ursprung der abendländischen Musik* (Rowohlts deutsche Enzyklopädie 61), Hamburg 1958), η οποία έχει μια πολύ ευρύτερη σημασιολογική γκάμα (περίπου ταυτόχρονη με την έννοια του ρυθμού) απ' ό,τι σήμερα, και το οποίο δοκίμιο δεν αναφέρεται καν στη σημερινή βιβλιογραφία – αντί αυτού παραπέμπουν στον τόμο των P. Murray – P. Wilson (eds), *Music and the muses: The culture of mousike in the classical Athenian city*, Oxford 2004. Οι σημερινές και πρόσφατες μελέτες χρησιμοποιούν και τη δίτομη έκδοση, μετάφραση και το σχολιασμό του K. Schöpsdau, *Nomoi (Gesetze), Buch I-VII: Platon Werke: Übersetzung und Kommentar*, 2 τόμ., Göttingen 1993-2003.

Μία από τις κεντρικές ιδέες των *Νόμων* είναι η παιδεία του πολίτη μέσω της χορικής μουσικής και της ομαδικής όρχησης, που σημαίνει υποταγή της ατομικότητας, σωματικής και ψυχικής, σε ένα κοινωνικό σχήμα και σε μια συλλογική αισθητική ανάταση, που φέρνει την ευφορία του κοινού ρυθμού και της κοινής μελωδίας (G. Panno, *Dionisiaco e alterità*

nelle 'Leggi' di Platone: ordine del corpo e automovimento dell'anima nella città tragedia, Milano 2007· F. Pelosi, *Plato on music, soul and body*, Cambridge 2010, κατά την ιταλική της διατριβή *Anima e corpo nella riflessione platonica sulla musica*, Pisa 2006). Η έννοια της παραστατικότητας εδώ δεν περιορίζεται σε θεατρικές ή θεατροειδείς εκφάνσεις αλλά εκτείνεται κυρίως σε μουσικές και χορευτικές εκδηλώσεις· άλλωστε η χορική ποίηση των διθυράμβων, που είναι και ο ομφάλιος λώρος τόσο της τραγωδίας όσο και της κωμωδίας, έχει εντονότατη παρουσία στα θεατρικά είδη. Κατά τον 4ο αιώνα πολλαπλασιάζονται και τα είδη των παραστάσεων αυτών, μουσικών και χορευτικών, και οι εορταστικές και αγωνιστικές ευκαιρίες. Οι παρατηρήσεις του Πλάτωνα δεν στερούνται της επικαιρότητας.

Ο τόμος αυτός προέρχεται από ένα συνέδριο, το οποίο έλαβε χώρα στο Stanford University το 2007 και είχε θέμα «*Mousike, Performance and Culture in Plato's Laws*». Το σχετικά μεγάλο χρονικό διάστημα ως τη δημοσίευση των ανακοινώσεων οδήγησε και στην επεξεργασία τους, ώστε μερικά papers να έχουν αξιοσημείωτη έκταση και τεκμηρίωση. Δεν είναι η πρώτη φορά που πραγματοποιούνται ειδικά συνέδρια για τους *Νόμους* του Πλάτωνα· αναφέρω ενδεικτικά F. L. Lisi, *Plato's Laws and its historical significance: Selected Papers of the I International Congress on Ancient Thought*, Sankt Augustin 2001 και S. Scolnikov – L. Brisson (eds), *Plato's Laws: From theory into practice; Proceedings of the VI symposiums platonicum*, Sankt Augustin 2003. Η εκδότρια και οργανώτρια του συνεδρίου είναι καθηγήτρια κλασικής φιλολογίας στο Stanford University, έχει διδάξει και στο Πανεπιστήμιο Κρήτης στο Ρέθυμνο και εμφανίστηκε ως τώρα με μια εργασία για τον παραστατικό χορό, βλ. Α.-Ε. Πεπονή, «Χωρογραφία θεάτρου: Ομηρικός ύμνος εις Απόλλωνα (στ. 146-205)», Δ. Ι. Ιακώβ – Ε. Παπάζογλου (επιμ.), *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Ηράκλειο 2004, βλ. και *Παράβασις* 7 (2006), σ. 449-453, και αγγλικά στο *Classical Antiquity* 28 (2009), σ. 39-70 και μια μονογραφία *Frontiers of pleasure: Models of aesthetic response in archaic and classical Greek thought*, Oxford 2012.

Η «Introduction» της εκδότριας (σ. 1 εξ.) περιγράφει τους σκοπούς του συνεδρίου και του τόμου: «Probably the last dialogue Plato wrote, the *Laws*, represents the philosopher's most fully developed or revised views on many crucial questions that he had raised in earlier works. Yet it remains a largely unread and underexplored work. Some reasons for this disjunctions have been addressed in the critical literature. The *Laws* is the longest work Plato ever composed, and its style has often been characterised as less creative and vivid than that usually employed in his other writings. Moreover, one encounters significant differences in the ideas given privileged discussion in the dialogue, especially when these are compared to what has always been considered the *Laws*' twin work, the *Republic*» (σ. 1). Αυτό αφορά άμεσα το θέμα της εξορίας του θεάτρου από την ιδανική πολιτεία, γιατί στους *Νόμους* ο Πλάτωνας εμφανίζει τη δογματική άρνηση και απόρριψη με κάπως διαφοροποιημένη σκέψη, αν και με εν τέλει διαφορούμενες εκφράσεις. Λόγω των διαφοροποιημένων αυτών απόψεων η αυθεντικότητα του έργου αυτού έχει αμφισβητηθεί κιόλας παλαιότερα, αν και ο Αριστοτέλης το αποδίδει ρητώς στον μαθητή του Σωκράτη. «The present volume is a contribution to the increasing efforts to shed more light on this major but perplexing Platonic work. More specifically, the volume aspires to illuminate one consistently underestimated aspect of the dialogue: its uniquely rich discussion of cultural matters» (σ. 1). Πρέπει να αναφερθεί ωστόσο ότι η διδακτορική διατριβή του Άγγελου Κάργα στο Royal Holloway, δημοσιευμένη στο Λονδίνο το 1998, όχι μόνο δεν συζητιέται ως προς τον περιεχόμενό της και τις απόψεις της, αλλά δεν αναφέρεται πουθενά, ούτε στη βιβλιογραφία. Ο ώριμος διάλογος των *Νόμων* αποκαθιστά τη σχέση του σώματος με την ψυχή και αναγνωρίζει τώρα τη σημασία της «μουσικής» («the various types and combinations of verbal, instrumental,

and kinetic action») που στην *Πολιτεία* είχε εξοριστεί από την Καλλίπολιν. «[...] beyond abounding in often unique and valuable references to dance and music, customs and norms, the *Laws* seems to suggest a comprehensive model of culture for the entire polis – something unparalleled in Plato» (σ. 4). Τώρα συγκρίνει άλλωστε τρεις πολιτείες: Αθήνα, Σπάρτη και Κρήτη (με τη φανταστική Μαγνησία).

Η διαφορετικότητα και ποικιλία των πολιτισμικών εκδηλώσεων, με τις οποίες καταπιάνεται ο Πλάτωνας στους *Νόμους*, απαιτεί σχολιαστές και αναλυτές από διάφορες ειδικότητες. Κεντρική είναι πάντως σε όλο το έργο αυτό η έννοια της «χορείας». «The institution of *choreia*, the coordinated song-and-dance performance by men or women of various age-groups, is a cardinal issue for the *Laws*. The significance of its extensive discussion for our understanding of the evolution of Platonic thought cannot be stressed enough. From extant choral poetry and sporadic references to *choreia* in later texts, we know that choral singing and dancing were of paramount importance for the formation of character and taste and a fundamental vehicle of social consciousness in most Greek cities. Yet Plato's *Laws* constitutes the *only* surviving ancient source that thoroughly theorises about Greek chorality. For the first time, Plato here presents not only the negative and dangerous aspects of poetic and musical practices in a society (as he sees them) but also a positive and comprehensive model of total participation in communal performances» (σ. 6). Σ' αυτό εστιάζουν μερικές συνεισφορές του τόμου, σε συνδυασμό με τον πολιτισμό του συμποσίου και της μέθης και άλλων εκφάνσεων του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Σε αντίθεση με την ως τώρα βιβλιογραφία, η Πηνελόπη Murray είναι της άποψης πως και σ' αυτόν τον τελευταίο διάλογο ο Πλάτωνας εξορίζει την τραγική ποίηση από την πόλη.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά. Ο τόμος χωρίζεται σε τέσσερις θεματικές ενότητες. Η πρώτη, «Geopolitics of Performance», αποτελείται από δύο ανακοινώσεις, του Mark Griffith, «Cretan Harmonies and Universal Morals: Early Music and Migration of Wisdom in Plato's *Laws*» (σ. 15 εξ.), μια πολύ καλά τεκμηριωμένη και μεγάλη ανακοίνωση με εκτενείς υποσημειώσεις, και του Ian Rutherford, «Strictly Ballroom: Egyptian *Mousike* and Plato's Comparative Poetics» (σ. 67 εξ.). Η δεύτερη ενότητα αφορά τη «χορεία», η οποία μαζί με τη «μουσική» και τη γυμναστική ήταν κεντρική για την παιδεία των ιδανικών πολιτών, και έχει πέντε ανακοινώσεις: Claude Calame, «Choral Practices in Plato's *Laws*: Itineraries of Initiation?» (σ. 87 εξ.), Oswyn Murray, «The Chorus of Dionysus. Alcohol and Old Age in the *Laws*» (σ. 109 εξ.), Leslie Kurke, «Imagining Chorality. Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues» (σ. 123 εξ.), που αναφέρεται στη μεταφορά των ανθρώπων ως μαριονετών στα χέρια των θεών (644d7-645c6, 803c2-804c1). «[...] I suggest that there is a significant nexus of ideas that links the imagery of puppets to Plato's theorisation or choral habituation, while this image also participated in the complex superimposition of the levels of individual, community, and cosmos in Plato's modelling of *choreia*. At the same time, Plato's lurking fantasy of choruses of dancing puppets will allow us in turn to make out the lineaments of a much older set of Greek cultural associations that imagines choruses as moving statues and statues as frozen choreuts, all bound together under the sway of wonder (*thauma*) and desire (*eros*)» (σ. 123 εξ.). «*Choreia* is a machine for the production of pure presence, which, through mimesis links together and merges the gods, the dancers, and the human spectators. This is what makes it a *thauma*. The engine or motor of this mimetic chain is *eros*» (σ. 147). Η θεματική αυτή ενότητα συμπεριλαμβάνει ακόμα δύο άρθρα: Barbara Kowalzig, «Broken Rhythms in Plato's *Laws*. Materialising Social Time in the Chorus» (σ. 171 εξ.) και Anastasia-Erasmia Peponi, «Choral Anti-Aesthetics» (σ. 212 εξ.), όπου αναλύεται το concept της «θεατροκρατίας» (700-701b), το οποίο δεν αναφέρεται μόνο σε θεα-

τρικές παραστάσεις αλλά κυρίως σε είδη της «χορείας», τα οποία, όπως αναφέρει ο Αθηναίος στη συζήτηση, έχουν αναμιχθεί και έγιναν θεάματα του όχλου. «It is mainly choral genres, namely paeans, hymns, laments, and dithyrambs (with a significant reference to a genre traditionally executed solo, the kitharodic nome, soon to be blamed by the Athenian as imitating *aulodia* in current vogue) that are explicitly named by the Athenian as having been clearly distinguished in more recent times» (σ. 215). «At the same time the emphasis on the increased role of spectatorship in what the Athenian considers musical degeneration and cultural decline is illuminating. It is the mob's unmusical yelling and uproar (*amousoi boai plethous*) that have taken the place of strict and authoritative judgement, he says, and the applause by means of clapping (*krotai epainous apodidontes*) has trumped the educated silence of disciplined listeners of the past. It is because of this increased prevalence of spectatorship that the poets, possessed by a spirit of pleasure (*katechomenoi hup' hedones*), capitalised on excessive musical innovation, while considering the pleasure of the listener (*hedone tou chairontos*) the best criterion for their music. This is how the theatres became vocal instead of voiceless and how *theatrocracy* replaced *aristocracy*» (σ. 215 εξ.).

Επίσης πέντε ανακοινώσεις συμπεριλαμβάνει η τρίτη θεματική ενότητα «Redefining Genre». Ξεκινά με την Andrea Nightingale, «The Orphaned Word. The *Pharmakon* of Forgetfulness in Plato's *Laws*» (σ. 243 εξ.), που αναφέρεται επίσης στην πολιτισμική κριτική που ασκεί ο Αθηναίος στην πόλη του· συνεχίζεται με την Kathryn A. Morgan, «Praise and Performance in Plato's *Laws*» (σ. 265 εξ.), για να φτάσει σε κείνη την ανακοίνωση που αφορά τα χωρία που αναφέρονται στην τραγωδία: Penelope Murray, «*Paidēs Malakōn Mousōn*. Tragedy in Plato's *Laws*» (σ. 294 εξ.). Οι *Νόμοι* είναι πιο φιλικό στην ποίηση και τη «μουσική» απ' ό,τι στην *Πολιτεία*, οι οποίες θεωρούνται απαραίτητες για την εκπαίδευση των πολιτών· τι γίνεται όμως με τα είδη του θεάτρου; Στο χωρίο 655-658 αναπτύσσεται η σκέψη, πως η όλη αισθητική της παραστατικότητας έχει εξαρτηθεί από την πρόσληψη, την ευχάριστη ή όχι εντύπωση που προκαλούν τα θεάματα στους θεατές· όμως αυτοί διαφέρουν: γιατί τα μικρά παιδιά θα προτιμήσουν το κουκλοθέατρο, τα πιο μεγάλα την κωμωδία, οι μορφωμένες γυναίκες, οι νέοι άντρες και η μάζα των πολιτών θα προτιμήσει την τραγωδία, οι μεγάλοι άντρες όμως τον Όμηρο ή τον Ησίοδο. Η στάση του φιλόσοφου απέναντι στο πιο δημοφιλέ είδος, την τραγωδία, παραμένει εχθρική· ανάμεσα στα κτήρια που θα υπάρξουν στη φανταστική Μαγνησία, αγορά, γυμνάσια, σχολεία, σπίτια, τείχη κτλ. υπάρχουν και τα θέατρα. Αλλά εκεί θα παιχθεί τραγωδία; Στο περίφημο χωρίο 817a-d οι κάτοικοι της Μαγνησίας αποδιώχνουν ευγενικά τους τραγωδούς λέγοντάς τους: «ημείς εσμέν τραγωδίας αυτοί ποιηταί κατά δύναμιν ότι καλλίστης άμα και αρίστης· πάσα ουν ημίν η πολιτεία συνέστηκε μίμησης του καλλίστου και αρίστου βίου, ό δή φαμεν ημείς γε όντως είναι τραγωδία την αληθεστάτην», και χορό θα πάρουν οι επισκέπτες από τις αρχές της πόλης μόνο όταν αποδειχθεί ότι η δική τους τραγωδία είναι καλύτερα από αυτήν των κατοίκων της ιδανικής πόλης. Το γνωστό αυτό χωρίο (σ. 299 εξ. στο πρωτότυπο και σε αγγλική απόδοση) δέχεται διάφορες ερμηνείες: παλαιότεροι μελετητές, όπως ο G. Morrow (*Plato's Cretan City*, βλ. παραπάνω) το ερμήνευαν θετικά, ενώ η μελετήτρια αντιτείνει, πως «to describe the truest tragedy as the “*mimesis* of the finest and nobles life” is to redefine the idea of tragedy itself» (σ. 303). Η Létitia Mouze (*Le législateur et le poète: une interprétation des Lois de Platon*, Villeneuve d'Ascq, 2005) βλέπει επίσης, πως ο νομοθέτης παραδέχεται την εκπαιδευτική σημασία της τραγωδίας για τους πολίτες (η Μαγνησία δεν είναι η ιδανικότερη πόλη σαν την Καλλίπολη, αλλά η δεύτερη σε αρτιότητα, μια πολιτεία ανθρώπων, και για τον λόγο αυτό ατελής). Η μελετήτρια αντιτείνει πως εάν η τραγωδία μπορεί να ελεγχθεί από τον νόμο, δε θα ήταν πια τραγωδία. Παραδέχεται ωστόσο πως υπάρχουν

άλλα χωρία που ενισχύουν μια θετική ερμηνεία του χωρίου, επιμένει όμως τελικά στην άποψή της, πως η ιδανική πόλη στη νότια Κρήτη διώχνει ευγενικά τους τραγωδούς, στους οποίους ο Πλάτωνας δεν είχε ποτέ μεγάλη εκτίμηση («ω παίδες μαλακών Μουσών έγκοινοι»). Αντίθετα θετικά κρίνει την απόκριση των κατοίκων και ο G. M. Giuliano (*Platone e la poesia: teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin, 2005, σ. 43, 50-56). Κρίμα που η εργασία δεν μπόρεσε να λάβει υπόψη της και τη μονογραφία του Άγγελου Κάργα, *The Truest Tragedy*, ό.π. Ο Πλάτωνας προφανώς δεν εντάσσει την τραγωδία στα θεάματα της «χορείας», που βρίσκουν τελικά θέση στην ιδανική πολιτεία, αλλά την βλέπει μόνο από την πλευρά της πρόσληψης και του πιθανού αρνητικού παιδαγωγικού παραδείγματος, ότι δηλαδή αναμιγνύει συναισθηματικά πάθη των θεατών και δείχνει επί σκηνής οικογένειες που διαλύονται με τον πιο φρικτό τρόπο. «Theatre and *choreia* obviously merge if theatrical performance is envisaged as choral, but Plato seems not to represent tragedy in this way. Tragedy is treated predominantly from the point of view of the spectator rather than from the point of view of the performer, which adds to the sense of *aporia* one feels about the place of tragedy in this monologic dialogue. Tragedians are politely banished from the city; but the absence of explicit discussions of this most prestigious of contemporary genres only serves to remind us of its hidden presence» (σ. 310).

Η θεματική αυτή ενότητα περιέχει ακόμα δύο ανακοινώσεις: Richard Martin, «The Rhetoric of Rhapsody in Plato's *Laws*» (σ. 313 εξ.) και Marcus Folch, «Unideal Genres and the Ideal City. Comedy, Threnody, and the Making of Citizens in Plato's *Laws*» (σ. 339 εξ.): η κωμωδία θεωρείται λιγότερο βλαπτική, γιατί η «θεωρία» της βασίζεται στην αναγνώριση της διαφορετικότητας, της απόκλισης από τη νόρμα, και όχι στην ταύτιση εκ μέρους των θεατών. Η τέταρτη θεματική ενότητα, «Poetry and *Mousike* in the Afterlife of the *Laws*» περιέχει δύο άρθρα: της Susan Stephens, «Deregulating Poetry. Callimachus' Respones to Plato's *Laws*» (σ. 371 εξ.) και του Andrew Barker, «The *Laws* and Aristoxenus on the Criteria of Musical Judgement» (σ. 392 εξ.). Ο τόμος τελειώνει με τη βιβλιογραφία (σ. 417 εξ.) και το γενικό ευρετήριο (σ. 443 εξ.). Το συνέδριο και τα πρακτικά του συμβάλλουν χωρίς άλλο στη διαφοροποίηση της εικόνας του Πλάτωνα εν γένει, γιατί ο διάλογος αυτός διαφέρει αρκετά από τους άλλους, αλλά για τη Θεατρολογία δείχνει και μια διαφοροποίηση της απόλυτης άρνησης του θεάτρου στην ιδανική πολιτεία, και μάλιστα της τραγικής ποίησης, της ύψιστης εκδήλωσης του αρχαίου θεάτρου κατά την αντίληψη ολόκληρης της ευρωπαϊκής παράδοσης· ωστόσο οι αναλύσεις των σχετικών χωρίων δεν δίνουν μια ξεκάθαρη εικόνα και η σχετική βιβλιογραφία παραμένει κάπως διχασμένη, μια διένεξη που θα απασχολήσει και στο μέλλον τους ερμηνευτές του κορυφαίου αρχαίου φιλοσόφου.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

DAN CURLEY, *Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*, Cambridge, Cambridge Univ. Press 2013, σελ. XI+275, ISBN 978-1-107-00953-0.

Ένα από τα συναρπαστικότερα θέματα της ενασχόλησης με τη λατινική λογοτεχνία είναι να παρακολουθήσει κανείς την τύχη της κλασικής ελληνικής σκέψης, της μυθολογίας και των λογοτεχνικών ειδών της τραγωδίας και του έπους στη λατινική γραμματολογία από την εποχή της δημοκρατίας ως την αυτοκρατορική, τουτέστιν τον χειρισμό των δεδομένων της μόρφωσης και της κληρονομιάς της κλασική εποχής, που θέτει τα όρια και το

πλαίσιο της λογοτεχνικής παραγωγής της όψιμης και ύστερης αρχαιότητας (και του Βυζαντίου). Αυτή η παραγωγή διεξάγεται σε άμεσο ή έμμεσο διακεκομμένο και δια-ειδολογικό διάλογο· σ' αυτό το βιβλίο και στην περίπτωση του Οβίδιου, με την τραγωδία του Ευριπίδη και του Σοφοκλέους, και ακόμα και σ' αυτό το σημείο, της δέσμευσης της πρωτοτυπίας από ισχυρά και καταξιωμένα πρότυπα του παρελθόντος, στα παιχνίδια της μίμησης/μη μίμησης, της τήρησης των αισθητικών και θεματικών προδιαγραφών ή της υπέρβασής τους, της ανάμειξης και ανατροπής, της αλλοίωσης ή και επανάστασης, η ελληνιστική εποχή μοιάζει με τη δική μας. Δεν είναι ίσως υπερβολή να πούμε, πως πολλά βασικά έργα της λατινικής λογοτεχνίας, όπως του Βεργίλιου και του Οβίδιου, που είχαν τεράστια διάδοση στη μεσαιωνική και αναγεννησιακή Ευρώπη, διαλέγονται σε πολλά επίπεδα με τον Όμηρο και τους τραγικούς, και με την έννοια αυτή, όσες πρωτότυπες αναγνώσεις, ερμηνείες και μετατροπές να εισαγάγουν στα μεγάλα πρότυπα, η εξάρτηση από αυτούς, έστω στην άρνηση και την ανατροπή, την ανασύσταση και το ξαναγράψιμο, καθιστούν τους μεγάλους Λατίνους λογοτέχνες ως ένα βαθμό εκπροσώπους μιας επιγονικής εποχής.

Το βιβλίο αυτό, για τις τύχες της ελληνικής τραγωδίας στο έργο *Heroides* (*Ηρωίδες*) και *Metamorphoses* (*Μεταμορφώσεις*) του Οβίδιου, γραμμένα λίγο πριν από τη γέννηση του Χριστού, προέρχεται από τη διδακτορική διατριβή του συγγρ. (Univ. of Washinton 1999) και έχει αναμορφωθεί πολλές φορές («Although the intervening period of rereading, rethinking, and revising has been long, the results is the book I wanted to write», σ. VII). Ο συγγρ. ξεκινάει με μια εντυπωσιακή αλλαγή δεδομένης από την τραγωδία επί σκηνής: μας περιγράφει σε μία παράγραφο τις διαφορές ανάμεσα στην τελική σκηνή της *Μήδειας* του Ευριπίδη με την ανάλογη σκηνή στον Σενέκα, σχεδόν 500 χρόνια πιο αργά, πλέον στην χριστιανική εποχή. Ενώ στον Ευριπίδη η *Μήδεια* εμφανίζεται με το άρμα του Ήλιου πάνω από την «σκηνή», έχοντας τα νεκρά σώματα των παιδιών της που μόλις σκότωσε τοποθετημένα πλέον μέσα στο άρμα (στ. 1371-22), στην *Μήδεια* του Σενέκα σκοτώνει το ένα παιδί έξω από το σπίτι της, μεταφέρει το άψυχο σώμα του επάνω στη στέγη, σκοτώνει και το άλλο, και στο τέλος ρίχνει τα πτώματα των μικρών με μια θεαματική χειρονομία κάτω στη σκηνή, όπου στέκεται ο άναυδος Ιάσων και παρακολουθεί (στ. 967-1027). «The action of both Medeas, so strakly different in their presentation of violence, illustrate how far the genre of tragedy had come over the course of nearly 500 years. Nevertheless, the road from Euripides to Seneca is an extremely lacunary one: from the death of the former to the *floruit* of the latter (with the lone and notable exception of the *Rhesus*). The extant fragments and *testimonia* are of course invaluable, but they cannot by themselves bridge the gap between fifth-century BCE Athens and first-centurh CE Rome» (σ. 1). Μια γέφυρα ανάμεσα στη συγκρατημένη και συγκεκαλυμμένη βιαότητα της αρχαίας τραγωδίας και τη θεαματική και θεατρνίστικη σκληρότητα του Σενέκα στην ύστερη αρχαιότητα, είναι όμως ο Οβίδιος.

Οι μελέτες για τον Οβίδιο μετά τη στροφή του millenium έχουν προχωρήσει πολύ: το σημαντικότερο ίσως είναι η νέα κριτική έκδοση των *Μεταμορφώσεων* –R. J. Tarrant (ed.), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford 2004– και ο συστηματικός σχολιασμός τους: A. Barchiesi (a cura di), *Ovidio, Metamorfosi*, 6 τόμ., Milano 2005-2011. Ανάμεσα στα μελετήματα αυτά εμφανίζονται και έργα που ασχολούνται με τη θεατρικότητα των *Μεταμορφώσεων* –I. Jouteur (ed.), *La théâtralité de l'œuvre ovidienne*, Paris 2009· R. B. Wiseman, «Ovid and the stage», G. Herbert-Brown (ed.), *Ovid's Fasti: Historical Readings at Its Bimillennium*, Oxford 2002, σ. 275-299· A. Feldherr, *Playing Gods: Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton 2010–, αλλά και των *Ηρωίδων* –P. J. Davis, «Rewriting Euripides: Ovid. *Heroides* 4», *Scholia* n. s. 4, 1995, σ. 41-55–, καθώς και με τη μορφή της *Μήδειας*, που είναι κεντρική στο συνολικό έργο του –A. Arcellaschi, *Médée dans le théâtre Latin d'Ennius à*

Sènèque, Rome 1990– ασχολούνται ακόμα και με τη θεατρικότητα της επικής ποίησης της αρχαιότητας γενικότερα –J. Clay, *Homer's Trojan Theater: Space, Vision, and Memory in the Iliad*, Cambridge 2011–, ειδικότερα στο ρωμαϊκό έπος –V. Panoussi, *Greek Tragedy in Vergil's Aeneid: Ritual, Empire, and Intertext*, Cambridge 2009– ή την εξέλιξη της ρωμαϊκής τραγωδίας προς τη θεαματικότητα –π.χ. M. Erasmo, *Roman Tragedy: Theatre to Theatricality*, Austin, Texas 2004–.

Το πρώτο κεφάλαιο, «*Mutatas dicere formas. The transformation of tragedy*» (σ. 1-18) μας παρουσιάζει τον Οβίδιο ως τραγικό ποιητή, όπου όμως απλώς αναγγέλλεται εισαγωγικά η *staginess* των λυρικών και επικών γραπτών του και το «μεταθέατρο» (ο όρος εδώ χρησιμοποιείται με την έννοια ότι ένα δραματικό έργο στοχάζεται πάνω στη δική του θεατρικότητα). Μια ξεχωριστή θεματική ενότητα παρουσιάζει το υλικό: τη χαμένη τραγωδία *Medea*, ανάμεσα στις *Ηρωίδες* είναι ηρωίδες της τραγωδίας, όπως η Φαίδρα (*Her.* 4), η Δηιάνειρα (9) και η Μήδεια (12), ενώ στις *Μεταμορφώσεις* παρουσιάζονται ολόκληρη σειρά από τραγικούς ήρωες και ηρωίδες: Φαέτων (βιβλίο 2), ο Θηβαϊκός κύκλος (3-4 με τον Ακταίωνα και τον Πενθέα), Νιόβη και Τερέυς-Πρόκνη-Φιλομέλα (7) Μελέαγρος (8), Δηιάνειρα-Ηρακλής (9), Ιφιγένεια (12), Αίαντας, οι γυναίκες της Τροίας, Πολυξένη, Εκάβη (13), Φαίδρα-Ιππόλυτος (15). Από αυτούς τους χαρακτήρες ο συγγρ. θα ασχοληθεί στο βιβλίο αυτό με την Εκάβη, τη Μήδεια, τη Δηιάνειρα και τον Ηρακλή. Τα τραγικά αυτά πρόσωπα όμως βρίσκονται τώρα σε διαφορετικά λογοτεχνικά είδη, με άλλες συμβάσεις και αισθητικές προδιαγραφές, πράγμα που δημιουργεί μια κάποια αισθητική ένταση και μια συνέργεια: η σκηνική τους παρουσία στην τραγωδία, σε ελεγειακό είδος της επιστολογραφίας (*Ηρωίδες*) εμβαθύνεται σε μονοπρόσωπη εστίαση και αποκλειστική και εξομολογητική ενδοστροφή, ενώ στο επικό και αφηγηματικό είδος (*Μεταμορφώσεις*) αμβλύνονται οι δυνατότητες παρουσίασης, σύμφωνα με την ελευθερία του αφηγητή και την αποδέσμευση από τις όποιες δραματικές ενότητες και αριστοτελικές προδιαγραφές για το δραματικό είδος. Ο συγγρ. ανακαλύπτει όμως, πως ορισμένοι κώδικες της τραγωδίας εξακολουθούν να υπάρχουν.

Τα επτά κεφάλαια του βιβλίου είναι ουσιαστικά ανέξαρτητα μεταξύ τους, αποτελούν όμως μια ενότητα σύμφωνα με το θεματικό πλαίσιο της επιβίωσης της τραγωδίας σε άλλα λογοτεχνικά είδη: τόσο θεματικά-μυθολογικά, ως σκηνικές φιγούρες της τραγωδίας που επιβιώνουν και απασχολούν τους ανθρώπους ενός άλλου πολιτισμού και μιας άλλης γλώσσας μισή χιλιετία μετά τη δημιουργία τους, όσο και ειδολογικά-συμβατικά, αν οι σκηνικές προδιαγραφές του θεάτρου διατηρούνται ως κάποια βαθμό και στο λυρικό και επικό είδος. Λόγω της μακρόχρονης ενασχόλησης με το θέμα, ο συγγρ. είναι κύριος του υλικού του και η αφήγησή του είναι γοητευτική και ενδιαφέρουσα. Δεν διακατέχεται από το άγχος της αποδεικτικής, γιατί οι επιστημονικές εξελίξεις από το 1999 έχουν δικαιολογήσει το εγχείρημά του και ενισχύσει την προσέγγιση που έχει προτείνει, πως πίσω από την πολύπλευρη μορφή του ελεγειακού και επικού Ρωμαίου ποιητή κρύβεται και ένας τραγικός ποιητής, βαθειά επηρεασμένος από την τραγική ποίηση των Ελλήνων, τις συμβάσεις της και τους πρωταγωνιστές της.

Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται με την Οβιδιακή Μήδεια: «*Nunc habeam per te Romana Tragoedia nomen. Ovids' Medea and Roman tragedy*» (σ. 19-58). Το έργο από το οποίο σώζεται μόνο ένα δίστιχο είχε ικανή απήχηση στην εποχή του και οι φιλόλογοι εκτιμούν πως η *Μήδεια* του Σενέκα ίσως να είναι επηρεασμένη από την δική του. Ο συγγρ. δεν ασχολείται τόσο με την αναστήλωση της υπόθεσης και των λεπτομερειών της, αλλά επιχειρεί να την εντάξει στη ρωμαϊκή τραγωδία της εποχής του και στο συνολικό έργο του Οβιδίου. Στο τέλος των *Amores* (3.15.17-20), του είχε έμμεσα αναγγείλει ότι θα γίνει τραγικός

ποιητής. Επειδή η μορφή της Μήδειας εμφανίζεται τόσο στις *Ηρωίδες* όσο και στις *Μεταμορφώσεις*, κάποια συμπεράσματα μπορούν να διεξαχθούν για την αντίληψή του σχετικά με την παιδοκτόνο μάγισσα του Ευριπίδη. Στην πρώτη θεματική ενότητα, «Repetition and innovation», εξηγεί το αναγκαστικό παιχνίδι μιας επιγονικής εποχής με τα πρότυπα: επανάληψη και ανανέωση, μίμηση και υπέρβασή της. Η ρωμαϊκή τραγωδία εξαρτάται από την ελληνική σε διάφορα σημεία: από τη φόρμα και τη γλώσσα (υπάρχουν και κατά λέξιν αποδόσεις), από την ελληνική μυθολογία, από τη θεατρικότητα των κειμένων της και από τη σύνδεσή της με σύγχρονες, με τα έργα, πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις και δεδομένα. Όταν γράφει ο Οβίδιος τη *Μήδειά* του, η ρωμαϊκή τραγωδία, praetexta και cothurnata, έχει διανύσει ήδη δύο αιώνες ζωής. «Deeply engaged with Greek models [the Roman tragic poets], inventive in their use of myth, assured in their stagecraft, and alive to the concerns of their audiences, they sustained their genre for nearly two centuries» (σ. 29). Υπάρχει λοιπόν ανάγκη να διαφοροποιηθεί από την παράδοση αυτή. Την εποχή του το drama writing γίνεται ολοένα περισσότερο υπόθεση αριστοκρατών ερασιτεχνών και σημαντικό βήμα στη διαμόρφωση μιας κοινωνικής σταδιοδρομίας. Ο Οβίδιος σχεδιάζει προσεκτικά τη λογοτεχνική του καριέρα, μεταφερόμενος από είδος σε είδος. Την εποχή του ανοίγουν και δύο μεγάλα μόνιμα θέατρα, της Πομπηίας και του Μαρκέλλου στη Ρώμη· το κρίσιμο θέμα, αν η τραγωδία του έχει παρασταθεί, παραμένει μάλλον ανοιχτό. Η κειμενοποίηση του τραγικού είδους είχε προχωρήσει πολύ, τραγωδίες γράφονται την εποχή εκείνη συνήθως για να διαβαστούν ή να απαγγελθούν. «Ovid wrote the *Medea* during a boom in the construction of theaters at Rome and with an eye toward advancing his career, if not a new age in Roman tragedy. The play, which likely treated the same myth as those of Euripides and Ennius, no doubt took stock of these versions, as well as the conventions in which the had participated. Certainly, it was a triumph of rhetoric, especially if it had been intended only for recitation, and perhaps also a triumph of visual spectacle, if it depicted Creon's palace in flames. The *Medea* achieved a certain measure of fame and garnered praise for its seriousness and restraint, in which Ovid himself was demonstrably invested. This is more or less everything that can be said with confidence» (σ. 46). Οι ανθολογήσεις ελληνικών τραγωδιών δεν οδήγησαν μόνο στην κειμενοποίησή τους αλλά και στην διάσπασή τους· η οπτική πλευρά της παράστασης των κειμένων αυτών υποχωρεί σταδιακά και χάνεται. Πότε ακριβώς χάθηκε το κείμενο της *Μήδειας* του Οβίδιου, παραμένει άγνωστο· πάντως πριν από την Αναγέννηση.

Το τρίτο κεφάλαιο, «*Lacrima finge videre meas. Epistolary theater*» (σ. 59-94), καταπιάνεται με τις σωζόμενες επιστολές των *Ηρωιδών*. «Each letter serves as an epistolary theatron, wherein heroines and heroes give themselves over to displays of emotion, as they open their innermost feelings to scrutiny, of display of exposition, as they contextualize the moment of writing by setting the scene» (σ. 60). Ο συγγρ. προτείνει να δούμε τις ελεγειακές *Ηρωίδες* ως συνέχιση της επίδοσής του στο τραγικό είδος με τη *Μήδεια*. Βασικά πρόκειται για θεατρικούς μονολόγους σε επιστολιαία μορφή. Οι εσωτερικοί αυτοί μονόλογοι έχουν σχεδόν όλοι το θέμα του ερωτικού πάθους σε μυθολογικό πλαίσιο, τοποθετούνται όμως σε μια ειρωνική λειτουργικότητα εκ μέρους του ποιητή

Τα κεφάλαια 4-6 μας μεταφέρουν ύστερα στις *Μεταμορφώσεις*. Το τέταρτο κεφάλαιο, «*Locus exstat et ex re nomen habet. Space, time, and spectacle*» (σ. 95-133). Τα τοπία των *Μεταμορφώσεων* λειτουργούν σαν σκηνικά. Ο συγγρ. ασχολείται πρώτα με τη μορφή της Εκάβης (*Met.* 13) σε σύγκριση με την ομώνυμη Ευριπίδεια τραγωδία· η ελευθερία του επικού είδους τού επιτρέπει βέβαια να εντάξει και την καταστροφή της Τροίας και τις αναφορές στις *Τρωάδες*. Ακολουθεί η ανάλυση του Ηρακλή (*Met.* 9) σε σχέση με τις *Τραχίνιες*

του Σοφοκλή. Το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλαίου βέβαια αφιερώνεται στην εμβληματική μορφή του Οβίδιου, τη Μήδεια (Met. 7). Το επόμενο κεφάλαιο (σ. 134-176), «*Tollens ad sidera palmas exclamat. Staging rhetoric*», εξετάζει ύστερα τα ρητορικά σχήματα που εφαρμόζονται: ο μονόλογος (στην εκδοχή του soliloquy, που συγγενεύει δηλαδή με τις επιστολές στις *Ηρωίδες*), με επικεφαλής τον δραματικό μονόλογο της Μήδειας, ύστερα το θρήνο της Εκάβης και τον μονόλογο του Ηρακλή πάνω στην κορυφή του Οίτη, έχοντας φορέσει ήδη τον δηλητηριασμένο χιτώνα. Όλες αυτές οι αναλύσεις γίνονται σε διάλογο με την υπάρχουσα βιβλιογραφία. Σχεδόν για κάθε λεπτομέρεια υπάρχουν διαφορετικές απόψεις στη βιβλιογραφία. Το έκτο κεφάλαιο, «*Medeae Medea forem. Tragic intertextuality*» (σ. 177-216), επικεντρώνεται σε εσωτερική διακεμενικότητα μέσα στο ίδιο το έργο του Οβίδιου· ειδικά οι *Μεταμορφώσεις* δημιουργούν ένα ολόκληρο δίκτυο τραγικών αναφορών και παραπομπών: π.χ. μεταξύ Εκάβης και Πρώκης, ή, στο ρόλο του θύματος, μεταξύ Ιφιγένειας και Πολυξένης, και σχετικά με τη δηλητηριασμένη ενδυμασία, μεταξύ Μήδειας και Δηάνειρας.

Το έβδομο και τελευταίο κεφάλαιο, «*Carmen et error. Tragedy's end*» (σ. 217-235) συνοψίζει· μιλάει για ένα βιβλίο που χτίζει γέφυρες: ο Οβίδιος ως γέφυρα ανάμεσα στο Βηργίλιο και τον Σενέκα, ανάμεσα στη *Μήδεια*, τις *Ηρωίδες* και τις *Μεταμορφώσεις* μέσα στο έργο του Οβίδιου, ανάμεσα στην τραγωδία και ελεγειακό και επικό είδος· παρουσιάζει συνοπτικά τον Οβίδιο ως τραγικό ποιητή, που διατηρεί ορισμένες συμβάσεις του τραγικού δράματος των Ελλήνων και συνενώνει τα λογοτεχνικά είδη. Ακολουθεί ακόμα η βιβλιογραφία (σ. 236-250), το index locorum (σ. 251-262) και ένα γενικό ευρετήριο (σ. 263-275). Το βιβλίο διαβάζεται άνετα και είναι, παρά τον φόρτο επιλεγμένων χωρίων σε αρχαία ελληνικά και λατινικά (πάντα μεταφρασμένα και στα αγγλικά) και τις εμπεριστατωμένες συζητήσεις λεπτομερειών, διαφωτιστικό για την τύχη της ελληνικής τραγικής ποίησης μέσα στη λατινική λογοτεχνία και στο έργο του Οβίδιου, το οποίο είχε τεράστια διάδοση σε όλη την ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΝΤΡΗ Χ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ – ΙΩΑΝΝΗ ΧΑΤΖΗΚΩΣΤΗ (επιμ.), *Το αρχαίο θέατρο στην Κύπρο. Πρακτικά συνεδρίου*, Λευκωσία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου 2013, σελ. 250, εικ., ISBN 978-0063-42-944-8.

Το συνέδριο αυτό έγινε στις 19 και 20 Νοεμβρίου 2011 από το Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου σε συνεργασία με την Ερευνητική Μονάδα Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κύπρου, το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, το Τμήμα Κλασικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου και τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου. Αυτό διαβάζουμε στο «εκδοτικό σημείωμα» των εκδοτών (σ. 15 εξ.). Η σειρά των ανακοινώσεων ακολουθεί περίπου μια χρονολογική σειρά και ξεκινά με την αρχαιότητα. Κάθε ανακοίνωση αρχίζει με μία σύνοψη στα ελληνικά, διαθέτει υποσημειώσεις σε μορφή endnotes και βιβλιογραφία. Μια διαχρονική εποπτεία δίνει ο Αντώνης Τσακμάκης, «Το αττικό δράμα στην Κύπρο από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα» (σ. 19 εξ.), την αρχή των κυπριακών παραστάσεων στην αρχαιότητα εξετάζει ο Richard Green, «Establishing the Background. The Beginnings of Greek Theatre in Cyprus» (σ. 35 εξ., 21 εικ.) που ήταν και η keynote address του συνεδρίου. Στην ύστερη αρχαιότητα και τους Διονυσιακούς Τεχνίτες μας μεταφέρει η Σοφία Ανεζίρη, «Επαγγελματίες του θεάτρου και της

μουσικής στην αρχαία Κύπρο» (σ. 59 εξ.) με παράρτημα με εννέα επιγραφές και κατάλογο Κυπρίων τεχνιτών εκτός Κύπρου· η μελετήτρια είναι άλλωστε από τους πιο ειδικευμένους ερευνητές για το θέμα του show business στα ελληνιστικά χρόνια (S. Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft: Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Dichtung der hellenistischen Technitenvereine*, Stuttgart 2003). Με ένα θέμα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος καταπιάνεται στη συνέχεια η Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η συμβολή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου και του Εύη Γαβριηλίδη στον θεατρικό επαναπατρισμό του Μενάνδρου» (σ. 75 εξ.), θέμα επίκαιρο και ενδιαφέρον, γιατί ο Μενάνδρος, η Νέα Κωμωδία και η Ρωμαϊκή Κωμωδία, που τόσα οφείλει σ' αυτόν (κυρίως ο Τερέντιος) απουσιάζουν σχεδόν συστηματικά από τις παραστάσεις αρχαίου δράματος στον ελληνόφωνο κόσμο (βλ. της ίδιας, «La réception de la nouvelle comédie attique et de la comédie romaine par la scène grecque moderne: sur les traces d'une remarquable absence», *Theatre and Theatre Studies in the 21st Century. Proceedings. First International Conference, Athens, 29 September – 1 October 2005*, Athens 2010, σ. 255-266). Με το ίδιο θέμα και μια συγκεκριμένη παράσταση ασχολείται η Stavroula Kiritsi, «Menander's *Samia*: Translating and Staging for a Modern Greek Audience» (σ. 95 εξ.), για τις παραστάσεις το 1993 στο ΘΟΚ και το 2000 στο ΚΘΒΕ σε μορφή κωμειδουλίου σε σκηνοθεσία Εύη Γαβριηλίδη (με εικ. και αποσπάσματα της μετάφρασης).

Και με αυτήν την ανακοίνωση περάσαμε οριστικά στο θέμα των σύγχρονων ερμηνειών. Η αλληλουχία των ανακοινώσεων συνεχίζεται με την Άντρη Κ. Κωνσταντίνου, «Σύγχρονες σκηνικές αναγνώσεις αρχαίων τραγωδιών στην Κύπρο» (σ. 121 εξ., με εικ.), συγκεκριμένα *Τρωάδες* 2003, *Μετροτά: Το πένθος του Πενθέα* 2009, *If* 2010 (*Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*), *Εσίγησα* 2010 (*Μήδεια*) κτλ., τον Αντώνη Κ. Πετρίδη, «Οι *Φοίνισσες* του Ευριπίδη και του Νίκου Χαραλάμπους» (σ. 141 εξ., με εικ.), την Κατερίνα Γκότση, «Ο θάνατος, η μνήμη και η παρουσία των νεκρών σε δύο διαφορετικές σκηνοθετικές αποδόσεις της σοφόκλειας *Αντιγόνης*: Σταύρος Τσακίρης, ΘΟΚ (Λευκωσία 2005) και Patrick Mason, Abbey Theatre (Δουβλίνο 2008)» (σ. 155 εξ.), την Ιωάννα Χατζηκωστή, «Σχετικά με την ΘΟΚ 'αναμνήσαντα οικία κακά': Το 1974 μέσα από τις παραστάσεις αρχαίου δράματος» (σ. 167 εξ., με εικ.). Και ο τόμος κλείνει με τις ανακοινώσεις του Αιμίλιου Χαραλαμπίδη, «Μέσα μαζικής επικοινωνίας και αρχαίο δράμα στην Κύπρο» (σ. 191 εξ.), μια ενδιαφέρουσα συζήτηση στρογγυλής τραπέζης με θέμα «Η συμβολή των κυπριακών παραστάσεων στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος» (σ. 207 εξ.) και τα English summaries των ανακοινώσεων του τόμου καθώς και έναν κατάλογο των συγγραφέων. Το ενδιαφέρον του κρατικού χρηματοπιστωτικού ιδρύματος για το πολιτισμικό κεφάλαιο, το οποίο αποτελούν χωρίς αμφιβολία οι παραστάσεις αρχαίου δράματος, είναι μια επένδυση μικρού κόστους, ανύπαρκτου ρίσκου και υψηλής αποδοτικότητας σ' ένα επίπεδο, όπου οι αριθμοί δεν επαρκούν να προσδιορίσουν την αξία.

Ελληνικό θέατρο των νεωτέρων χρόνων

Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο / Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης, *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια (1930-1941)*. Κείμενα: Δημήτρης Σπάθης, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, Κώστας Γεωργουσόπουλος, Αντιγόνη Μανασσή, Αθήνα 2013, σελ. 325 (4^ο), άπειρες εικ., ISBN 978-960-250-586-1.

Αυτός ο εντυπωσιακός τόμος είναι ένα από τα πρώτα χειροπιαστά δείγματα της αγαστής σύμπραξης του ΕΛΙΑ με το ΜΙΕΤ, δύο πολιτισμικών οργανισμών που έχουν πράξει τα μέγιστα στο συλλεκτικό και εκδοτικό χώρο του τόπου, μια σύμπραξη η οποία ειδικά μετά τον θάνατο του Μάνου Χαριτάτου το 2012 έγινε μια απόλυτη ανάγκη, για να αξιοποιηθούν οι ανεκτίμητες συλλογές που κατέχει το ΕΛΙΑ. Από μια τέτοια στρατηγική σκέψη ξεπήδησε και η προκειμένη έκδοση, της οποίας η ψυχή ήταν, όπως προκύπτει από την όλη σύλληψη του τόμου, η καλή μας φοιτήτρια, την οποία θυμόμαστε όλοι με αγάπη και η οποία στον εκδοτικό τομέα έχει ήδη διαπρέψει με τον εξαιρετικό τόμο για τον Μίνω Βολανάκη (βλ. *Παράβασις* 11, 2010, σ. 317-321) και στη βιβλιογραφία της ελληνικής θεατρολογίας (στο Εργαστήριο Θεατρολογικής Έρευνας και Τεκμηρίωσης βλ. *Παράβασις* 7, 2007, σ. 405-438 και 8, 2008, σ. 441-475), η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, η οποία εξιστορεί στον Πρόλογο (σ. 11 εξ.) και το ιστορικό και το σκεπτικό του όλου εγχειρήματος.

Λέω και το σκεπτικό, γιατί από ιστορίες του Εθνικού Θεάτρου εδώ και δεκαετίες δεν υπάρχει καθόλου έλλειψη. Αυτό βέβαια σχετίζεται και με την ύπαρξη του αρχείου του Εθνικού, το οποίο έχει ψηφοποιηθεί κιόλας. Ποιος λοιπόν ήταν ο λόγος να κρατούμε στα χέρια μας άλλον έναν ευπαρουσίαστο, είναι αλήθεια, τόμο για το Εθνικό Θέατρο; Είναι επίσης αλήθεια ότι η πρώτη δεκαετία, η περίοδος του Μεσοπολέμου, δεν βρισκόταν ποτέ στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τέτοιων λευκωμάτων. Οι ρίζες της πραγματοποίησης του εγχειρήματος ξεκινούν από τα ίδια τα αρχεία. Αυτό είναι πάντα μια καλή αρχή. Και εδώ βρίσκεται και το μυστικό του σκεπτικού: το υλικό που δημοσιεύεται στον ανά χειρας τόμο προέρχεται σχεδόν εξ ολοκλήρου από τη Συλλογή Τεκμηρίωσης Παραστατικών Τεχνών του ΕΛΙΑ, το οποίο οργανώθηκε το 1999 και στεγάστηκε το 2002 στο γνωστό κτίριο στην Πλάκα. Το 2011 οι εργασίες ταξινόμησης, αρχειακής περιγραφής και καταλογογράφησης του υλικού είχαν προχωρήσει σε τέτοιο βαθμό, ώστε γεννήθηκε η ιδέα μιας μερικής παρουσίασης του υλικού αυτού.

Ποιο είναι το υλικό αυτό; Από το 2004 ως το 2006 το ΕΛΙΑ, στα πλαίσια του επιχειρησιακού προγράμματος «Κοινωνία της Πληροφορίας», είχε προχωρήσει στην αναλυτική περιγραφή και ψηφιοποίηση μέρος των συλλογών που διέθετε· ανάμεσά τους ήταν και το αρχείο του φωτογράφου Τάσου Μελετόπουλου (1908-1969), που αριθμεί 5.218 αρνητικά και τυπώματα της περιόδου 1927-1960. Με την ολοκλήρωση του ευρετηρίου του συγκεκριμένου αρχείου διαπιστώθηκε πως η μεγάλη πλειονότητα των φωτογραφιών (4.194) αφορούσαν αθηναϊκές θεατρικές παραστάσεις της περιόδου 1932-1955, από τις οποίες ένα ικανό μέρος ήταν αδημοσίευτες. Αυτό, στην εποχή της απόλυτης επικυριαρχίας της εικόνας, ισοδυναμεί με την ανακάλυψη θησαυρού. Επίσης διαπιστώθηκε πως και οι φωτογραφίες που είχαν δημοσιευτεί, συνοδεύονταν από ελλιπή ή συχνά και ανακριβή υπομνηματισμό. Μέσα στο θησαυρό, λοιπόν, για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου του 20ού αιώνα, ανακαλύφθηκε και άλλος πιο ειδικός θησαυρός: από τις τέσσερις και τόσες χιλιάδες φωτογραφίες 1.160 λήψεις αφορούσαν παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου από την εποχή της συνεργασίας του με την κρατική σκηνή 1932-1940. Και αυτή η ανακάλυψη

ήταν καταλυτική για τη διαμόρφωση της ιδέας μιας ξεχωριστής έκδοσης φωτογραφικού υλικού για την πρώτη δεκαετία του Εθνικού, μιας που και άλλες αρχαικές μονάδες και ενότητες της Συλλογής Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών περιείχαν θεατρικά λευκώματα και πορτρέτα του φωτογράφου Λέοντα Φραντζή, καθώς και από αρχεία των Θεοδώρου Ν. Συναδινού, Πέλου και Αλέκας Κατσέλη, Κατίνας Παξινού και Αλέξη Μινωτή, αλλά και πλήρη συλλογή θεατρικών προγραμμάτων της κρατικής σκηνής. Άλλα τεκμήρια προσκόμισε και επιμελήθηκε η Αντιγόνη Μανασσή από το Αρχείο της Κατίνας Παξινού και του Αλέξη Μινωτή στο ΜΙΕΤ.

Και με τη γνωστή της σεμνότητα η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη τελειώνει τον πρόλογο ως εξής: «Η παρούσα έκδοση δεν φιλοδοξεί ασφαλώς, ν' αποτελέσει μιαν εξαντλητική μονογραφία για ένα θέμα που θα μπορούσε, και θα έπρεπε, να γίνει αντικείμενο ενδελεχούς έρευνας. Φιλοδοξεί, ωστόσο, να θέσει ερωτήματα, με την ελπίδα ότι θ' αναδειχθούν γόνιμα: τι μπορεί να συνεισφέρει, λόγου χάριν, το εξ ορισμού αποσπασματικό αρχαιακό υλικό, με τα χάσματα και τις αντιφάσεις του, στη μελέτη της τέχνης του θεάτρου, που – όπως έλεγε ο Μίνως Βολανάκης– είναι από τη φύση της τόσο ολοφάνερα, τόσο παράλογα εφήμερη; Η εργασία που κατατίθεται εδώ είναι εργασία ιχνηλασίας. Επιχειρήσαμε να μεταφέρουμε τα σωζόμενα χνάρια και τον απόηχο της πορείας ενός επίσημου καλλιτεχνικού φορέα και ν' αναγνωρίσουμε, όσο αυτό είναι εφικτό, τα πρόσωπα και τα γεγονότα που τη σφράγισαν. Για τις ελπίδες που είχαν εναποθέσει στο Εθνικό Θέατρο οι καλλιτέχνες της ελληνικής σκηνής του Μεσοπολέμου, ας κρατήσουμε εδώ, ενδεικτικά, τα λόγια του νεαρού τότε ηθοποιού Τζαβαλά Καρούσου: “να γλυτώσουμε”, έγραφε τα Χριστούγεννα του 1930, “απ’ το φοβερό μαγγανοπήγαδο της πρόχειρης και αντικαλλιτεχνικής δουλειάς που μας έχουν ζέψη οι βιωτικές συνθήκες του Θεάτρου μας”» (σ. 13).

Μολοντούτο ο αναγνώστης, όταν έχει τελειώσει το διάβασμα του τόμου, νομίζω πως μπορεί να έχει και διαφορετική άποψη. Το πλούσιο και εν πολλοίς άγνωστο φωτογραφικό υλικό (μπορούμε να κρίνουμε πλέον από μνήμης, από το ξεφύλλισμα τόσων τόμων για το Εθνικό Θέατρο, που χρησιμοποιούν σε κάποια έκταση πάνω κάτω όλοι το ίδιο οπτικό υλικό) μιλάει τη δική του γλώσσα, ως γνωστόν πιο πειστικά από τα λόγια. Ωστόσο και το λεκτικό μέτρος δεν λείπει: εν αρχή αναπαράγεται ένα κομμάτι, σχετικά με τη συγκρότηση του Εθνικού Θεάτρου, από την κλασική απόπειρα του Δημ. Σπάθη να συγκροτηθεί μετά τον Σιδέρη μια ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου («Το [νεοελληνικό] θέατρο», στον τόμο *Ελλάδα – Ιστορία – Πολιτισμός*, τόμ. 10, μέρος Β', Θεσσαλονίκη 1983, 50-56), το οποίο, μετά από 30 χρόνια έρευνας της ελληνικής θεατρολογίας έχει σήμερα περισσότερο τη θέση μιας σεβαστής, ιστορικής πλέον, πρωτο-αφήγησης στο ιστορικό της νεοελληνικής θεατρικής ιστοριογραφίας μετά το θάνατο του Γιάννη Σιδέρη (θα μπορούσαν, ίσως, να έχουν χρησιμοποιηθεί και αποσπάσματα από την ίδια αφήγηση στους τόμους του Βασίλη Παναγιωτόπουλου (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, Αθήνα 2003, τόμ. 4, 211-232, τόμ. 6, 195-212 και κυρίως τόμ. 257-276).

Μολοντούτο το κείμενο αυτό αντιπαράβάλλεται έτσι κι αλλιώς με αυτό της ίδιας της Κωνσταντίνης Σταματογιαννάκη, που γράφτηκε ειδικά για τον τόμο αυτό και αποτελεί αρκετά συστηματική μελέτη, που βασίζεται με πλούσια τεκμηρίωση (236 υποσημειώσεις και βιβλιογραφία) στην πονεμένη ιστορία της προετοιμασίας της ιδέας ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου και των ατέρμονων συζητήσεων ανάμεσα στους πρωταγωνιστές του τότε θεατρικού βίου, μια συζήτηση που αρχίζει ήδη μετά το κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου και φουντώνει κατά διαστήματα, για να σβήσει πάλι στο κενό της απραξίας και στη ρουτίνα των παραστάσεων, και στην οποία παρεμβαίνουν ηθοποιοί, συγγραφείς, πνευματικοί άνθρωποι και θεατρώνηδες, αρχιτέκτονες και σκηνοθέτες, και θυμίζει επώδυνα το

γεγονός πως τίποτε σ' αυτόν τον τόπο δεν γίνεται χωρίς μεγάλη φασαρία, αντεγκλίσεις, διαμαρτυρίες και συγκρούσεις, πραγματικά και υποτιθέμενα συμφέροντα και την εξυπηρέτηση προσωπικών και συλλογικών φιλοδοξιών· τον τελικό λόγο τότε είχαν οι πολιτικοί. Το μελέτημα αυτό έχει τον τίτλο «“Θέατρο επίσημον, μόνιμον, επιχορηγούμενον από το δημόσιον”. Η πορεία προς την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου» (σ. 31-75), μελέτημα που δίνει σε όλο τον τόμο το βάρος και εν πολλοίς και το λεκτικό αντίβαρο που απαιτεί το επιβλητικό φωτογραφικό υλικό. Ακολουθεί ακόμα ένα σύντομο σημείωμα του Κώστα Γεωργουσόπουλου, «Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο αρχαίο δράμα (1932-1941)» (σ. 79-82), επίσης γραμμένο ειδικά για τον τόμο αυτόν.

Είχε ως τώρα κάπως κυριαρχήσει ο γραπτός λόγος, που απλώς συνοδευόταν από μια πληθώρα φωτογραφιών, γελιογραφιών κτλ., από εδώ και πέρα το οπτικό υλικό θα γίνει το κυρίαρχο στοιχείο. Το κυρίως μέρος του βιβλίου επιμελήθηκαν η Κωνσταντίνα Σαματογιαννάκη και η Αντιγόνη Μανασσή: αποτελείται από τρία μέρη: Εθνικό Θέατρο (1932-1941) (σ. 83-249), Άρμα Θέσπιδος (1939-1940) (σ. 251-270) και Λυρική Σκηνή (1940-194) (σ. 271-277, σ. 278 οι πηγές της εικονογράφησης). Δίπλα στις φωτογραφίες (σκίτσα, πορτρέτα, πίνακες, πρωτοσέλιδα προγραμμάτων κτλ.) υπάρχουν και οι συντελεστές της κάθε παράστασης με τα ονόματά τους, ημερομηνία πρεμιέρας, μεταφραστής, σκηνοθέτης, σκηνογράφος, διανομή κτλ., αναλυτική περιγραφή της φωτογραφίας και πηγή (οι περισσότερες είναι το Τάσου Μελετόπουλου). Το ξεφύλλισμα του μέρους αυτού δεν είναι μόνο μια ανείπωτη αισθητική απόλαυση αλλά και αγαλλίαση για τον καθένα που ενδιαφέρεται για τη θεατρική ιστοριογραφία των νεώτερης Ελλάδας, εξαιτίας των τόσων νέων οπτικών πηγών. Θεατρική ιστοριογραφία χωρίς οπτικά τεκμήρια δεν μπορεί να γίνει. Μερικές από αυτές σίγουρα θα κοσμήσουν μελλοντικές ιστορίες του νεοελληνικού θεάτρου.

Ωστόσο ο τόμος δεν τελειώνει εδώ. Ακολουθούν ακόμα σύντομες βιογραφίες των δύο φωτογράφων, του Τάσου Μελετόπουλου (1908-1969) και του Λέοντα Φραντζή (1889-1965) (σ. 281 εξ.), καθώς και πολύ σύντομα σημειώματα (με φωτογραφία) όλων των συνεργατών του Εθνικού Θεάτρου ως το 1941, ακόμα και των πολιτικών (σ. 283-290). Ακολουθεί ακόμα ένα τμήμα «Μαρτυρίες» (σ. 291-312) με ενδιαφέροντα αποσπάσματα αλληλογραφίας ανάμεσα σε ηθοποιούς, συγγραφείς και συνεργάτες του Εθνικού με χρονολογική σειρά, που μαρτυρούν ποικιλοτρόπως τον τρόπο συνεργασίας τους, ένα Χρονολόγιο (σ. 313-324) με την αναγραφή των κυριότερων γεγονότων, που βασίστηκε στην ημερήσιο Τύπο, το ΦΕΚ και το αρχαιακό και έντυπο υλικό της Συλλογής Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.

Ο τόμος, που οφείλεται στην άοκνη και συστηματική δουλειά της Κωνσταντίνης Σαματογιαννάκη για την συγκέντρωση των τεκμηρίων και τη γενική επιμέλεια, επιμελήθηκε τυπογραφικά με τη γνωστή ευσυνειδησία και το γνωστό λαμπρό αποτέλεσμα από τα έμπειρα στελέχη του ΜΙΕΤ και τυπώθηκε σε τρεις χιλιάδες αντίτυπα, από τα οποία δύο χιλιάδες προορίζονται για να διατεθούν εκτός εμπορίου από την Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος. Ο τόμος, όλως δικαίως, είναι αφιερωμένος στον Μάνο Χαριτάτο, που ήταν και ο ηθικός και πνευματικός αυτουργός του. Πα το υπόλοιπο φωτογραφικό υλικό του Μελετόπουλου, από τις άλλες θεατρικές παραστάσεις εκτός Εθνικού, ευχόμεστε στην κ. Σαματογιαννάκη καλή δύναμη και επιμονή, να βρουν την αρμόζουσα θέση τους σε άλλες εργασίες και λευκώματα, που να δια φωτίσουν περαιτέρω την ιστορία του ελληνικού θεάτρου σε μία περίοδο, η οποία δεν είναι τόσο καλά τεκμηριωμένη.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ, 1894-2014. *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Αθήνα, Εκδόσεις Polaris 2013, σελ. 400 (4^ο), πολυάριθμες εικ., ISBN 978-960-6829-46-8.

Και άλλο λεύκωμα, πολύ ευπρόσδεκτο. Για τα 120 χρόνια της ελληνικής επιθεώρησης το Πολιτιστικό Ίδρυμα του Ομίλου Πειραιώς (Τράπεζα Πειραιώς) σκέφθηκε να χρηματοδοτήσει την έκδοση ενός λευκώματος, που θα ευχαριστήσει πολύ κόσμο, γιατί είναι ένα οπτικό ταξίδι, μαζί με την γοητευτική και κατατοπιστική αφήγηση της συναδέλφου Κωσταντζας Γεωργακάκη και τα πιπεράτα και έξυπνα σχόλια στις λεξάντες, του Πύργου Χατζιδάκη (γνωστού εκδότη του περιοδικού *Τα Θεατρικά* 1971-1994), σε ένα ιστορικό ταξίδι από το άγνωστο (τις αρχές και τις πρώτες φάσεις της ελληνικής επιθεώρησης) στο γνωστό (η επιθεώρηση από την εποχή της Επταετίας έως τις ημέρες μας). Για τους θεατρολόγους βέβαια είναι ένα ταξίδι από το γνωστό στο γνωστό: από τα βιβλία και τις μονογραφίες της Λίλας Μαράκα και του Θόδωρου Χατζηπανταζή (Θ. Χατζηπανταζής – Λ.Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, 3 τόμ. Αθήνα 1977· Λ. Μαράκα, *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση, 1894-1926*, Αθήνα 2006) καθώς και τη διδακτορική διατριβή του Μανόλη Σειραγάκη (Μ. Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, 2 τόμ., Αθήνα 2009). Η συνέχεια, λίγο πολύ, έχει μείνει κάπως στο σκοτάδι, αν και εργασίες για το θέατρο της Κατοχής (εν μέρει υπό επεξεργασία ακόμα) δια φωτίζουν πλευρές του θέματος, και μεταπολεμικά η Φίνος Φιλμ βοηθάει τη μνήμη των αναγνωστών. Εκτός τούτου η κ. Γεωργακάκη έχει ετοιμάσει και ειδική μονογραφία για την επιθεώρηση στην Επταετία, και τη συνέχεια γνωρίζει ο αναγνώστης από τη δική του εμπειρία, έστω και από τηλεοπτικές εκπομπές, που εν πολλοίς έχουν αναλάβει τη λειτουργία της παραδοσιακής επιθεώρησης. Και: υπάρχει και ένα ρεύμα ιστορικής και νοσταλγικής αντιμετώπισης του είδους, το οποίο μας πηγαίνει πάλι στις αρχές.

Για την ιδιαιτερότητα του είδους δεν χρειάζεται να πούμε πολλά, γιατί είναι γνωστή. Απευθυνόμενοι σε ένα ξένο ακροατήριο βέβαια θα είχαμε κάποια δυσκολία, γιατί χρειάζονται εξηγήσεις: η ελληνική επιθεώρηση δεν είναι ούτε ακριβώς vaudeville, ούτε ακριβώς revue ούτε kabarett με τη έννοια του γερμανικού πολιτικού καμπαρέ του Μεσοπολέμου ή του βιεννέζικου μεταπολεμικά. Η «ντεκολτέ» μούσα, όπως την αποκαλεί η μελετήτρια, είναι ένα ανοιχτό σχήμα διασκέδασης με σαφώς εμπορικό χαρακτήρα (ο παραγωγός διαλέγει όλους τους συνεργάτες), το οποίο κατά καιρούς έχει αφομοιώσει και το πιο απίθανο στοιχείο: κι έτσι η μορφολογία του φτάνει από την πολιτική κριτική σαν το σπινθηροβόλο διαλογικό Kabarett της προφασιστικής Γερμανίας στο Μεσοπόλεμο έως το music hall και το musical, από το σατιρικό διαλογικό νούμερο έως και υπερπαραγωγές απίστευτης γλιδής, από το λεκτικό υπονοούμενο στο γυμνό ή ελαφρώς καλυμμένο, από τα τραγουδάκια της επικαιρότητας σε περίτεχνα νούμερα μπαλέτου με επαγγελματίες χορεύτριες. Μπορεί να έχει ως «υπόθεση» κάποια χαλαρή θεματική σύνδεση, μπορεί να έχει σπονδυλωτή δομή ως μια αλληλουχία από ανεξάρτητα νούμερα. Αυτό έχει το ενδιαφέρον του και από ειδολογική άποψη για τη διεθνή θεατρολογία, γιατί περιγράφεται δύσκολα με γενικούς όρους και υπάρχει, σε αυτή την εκδοχή και ποικίλη μορφολογία, σχεδόν μόνο στην Ελλάδα.

Όπως τονίζει η Κωνσταντζα Γεωργακάκη στον σύντομο πρόλόγό της, σκοπός ήταν να συνδεθούν η έως τώρα αποσπασματικές μελέτες να παρουσιαστεί για πρώτη φορά μια συνολική εικόνα της 120χρονης πορείας του είδους, χρησιμοποιώντας όλες τις σχετικές πηγές (η οπτική πλευρά στις ως τώρα μελέτες αναγκαστικά δεν είχε ικανοποιητική εκπροσώπηση). «Στον τόμο αυτό γίνεται μια προσπάθεια να συμπληρωθεί το σύνολο. Έντυπο και οπτικοακουστικό υλικό, ειδήσεις που δημοσιεύθηκαν στον ημερήσιο και τον περιοδι-

κό Τύπο, βιογραφίες, καθώς και αυτοβιογραφικές αναφορές των συντελεστών των παραστάσεων αξιολογούνται και εμπλουτίζονται με στοιχεία από τη σχετική βιβλιογραφία. Τα στοιχεία αυτά, με την ελπίδα πάντα οι παραλείψεις να είναι περιορισμένες, συντελούν στη διαμόρφωση ολοκληρωμένης εικόνας για ένα είδος αμφιλεγόμενο, το οποίο κατορθώνει να επιβιώσει παρά τις συχνές κατηγορίες που εκτοξεύονται σε βάρος του» (σ. 9). Ως τελείως ανοιχτό είδος, οι παραστάσεις αυτές αφομοιώνουν ό,τι υπάρχει στην κοινωνία και στη μαζική κουλτούρα γύρω του, κι έτσι το πρόστυχο υπονοούμενο, το παιχνίδι με το γυμνό, η βομολοχία, η υπερβολική χλιδή και επιδειξιμανία, οι φαντασμαγορικές σκηνογραφίες, το φτηνό γέλιο κτλ., όλ' αυτά που κατά καιρούς συσσωρεύονται σε ένα τοπίο κακόγουστης διασκέδασης αλλά με τη λειτουργικότητα λαϊκού θεάτρου, στοιχεία που δεν πρόλαβαν άλλες μορφές της λαϊκής διασκέδασης να αφομοιώσουν, όπως ο Καραγκιόζης και η σπερέτα του Μεσολόλου, ο παλιός εμπορικός κινηματογράφος, αλλά σε μεγάλο βαθμό η TV, συγκέντρωσε από την αρχή τα βέλη των διανοούμενων και πνευματικών παραγόντων και την περιφρόνηση των ιστορικών του θεάτρου, που θεώρησαν πως η υψηλή μορφωτική αποστολή του θεάτρου, κατά τις απόψεις του Διαφωτισμού, δεν συμβιβάζεται με τα φτηνά και εφήμερα θεάματα του λαουτζίκου. Μια άποψη που βέβαια διαψεύδεται με την πρώτη ματιά στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου: στο Λονδίνο του Σαίξπηρ ο κόσμος διασκέδαζε όχι μόνο με τους *Αμλετ* (τουλάχιστον ένας άλλος την ίδια χρονιά) αλλά και θηριομαχίες, όπου σκοτώνανε βασιανιστικά αρκούδες προς διασκέδαση των θεατών, και οι μορφωμένοι της ύστατης αρχαιότητας, παρά το ότι διάβαζαν τις αττικές τραγωδίες στο σχολείο, διασκέδαζαν με τις χοντροκομμένες φάρσες του Μίμου και τα ερωτικά και γυμνά του Παντόμμου.

Συνεχίζει η κ. Γεωργακάκη: «Στόχος του κεμένου που ακολουθεί είναι η καταγραφή της ιστορίας της επιθεώρησης από την πρώτη της εμφάνιση, το 1894, μέχρι τις ημέρες μας. Το υλικό χωρίζεται σε πέντε φάσεις. Οι δύο πρώτες (1894-1922 και 1922-1940) στηρίζονται εν πολλοίς στα πορίσματα της έρευνας των συναδέλφων. Θεωρήθηκε σκόπιμο η δεκαετία 1940-1950 να αποτελέσει μια τρίτη περίοδο, μεταβατική, στη σκιά του πολέμου και του εμφυλίου. Η τέταρτη φάση (1950-1974) συνδέεται με τη θριαμβευτική επανεμφάνιση της επιθεώρησης και τη στοχοποίησή της τους πρώτους μήνες της Μεταπολίτευσης. Η τελευταία τεσσαρακονταετία (1974-2014) περιλαμβάνει όλες τις προσπάθειες ανανέωσης, τις εναλλακτικές καταθέσεις και τη σημερινή δυναμική της. Κάθε περίοδος ολοκληρώνεται με χαρακτηριστικά δείγματα επιθεωρησιακής γραφής, ώστε να σχηματίσει ο αναγνώστης προσωπική αντίληψη και για κείμενα και τα τραγούδια» (σ. 9). Αυτή η τελευταία περίοδος, πολύ μεγάλη, είναι και η πιο υβριδική, γιατί οι τάσεις πολλαπλασιάζονται και η επιθεώρηση δεν περιορίζεται μόνο πια στο θέατρο αλλά χρησιμοποιεί και άλλα μέντια, με άμεσες επιπτώσεις στη δομή και τη λειτουργία της.

Και μετά από αυτά τα προκαταρκτικά αρχίζει μια ξεφρενη απόλαυση, αυτή της ανάγνωσης και του εντυπωσιασμού από τις εικόνες. Το εικονογραφικό υλικό είναι ποικίλης φύσης σε έκταση και ποσότητα καλά ζυγισμένο σε σύγκριση με το κείμενο και αναφέρεται συνήθως άμεσα στο κείμενο της σελίδας που παρουσιάζεται. Τα εκτενέστατα σχόλια των εικόνων από τη γραφίδα του κ. Χατζιδάκη, γραμμένα με ελαφρό χέρι και αρκετό χιούμορ, δίνουν έναν ιδιαίτερο τόνο σε όλο το λεύκωμα, και ελαφρύνουν το αφηγηματικό και με συστηματικότητα δομημένο κείμενο της κ. Γεωργακάκη, το οποίο, στη γλαφυρότητα του, διαβάζεται επίσης άνετα. Κάθε κεφάλαιο αρχίζει με αποσπάσματα από απομνημονεύματα ή άλλα γραπτά ή προφορικά κάποιου χαρακτηριστικού συντελεστή της επιθεώρησης της εποχής στην οποία αναφέρεται, και ο προσωπικός τόνος των σημειωμάτων και οι υποκειμενικές παρατηρήσεις που διαβάζονται εκεί δίνουν στην ανάγνωση μια ακόμα

πιο ευχάριστη νότα, σε αντιδιαστολή με την ιστορική master narrative της εκδότριας. Έτσι το πρώτο κεφάλαιο, 1894-1922 (σ. 10-77), ξεκινάει με την προφορική αυτοβιογραφία της Μαρίκας Κοτοπούλη, «Η Μαρίκα γράφει την ιστορία της» (Σ. Πετράς, *Το άγνωστο θέατρο (πίσω από την αυλαία)*, Αθήνα 1974) και τις παρατηρήσεις της για την επιθεώρηση, την οποία επίσης έχει υπηρετήσει. Η κύρια αφήγηση προχωρεί ύστερα με τρόπο συγκροτημένο και συστηματικό: Εισαγωγή, Τα πρώτα βήματα, Ελληνικές επιδράσεις, Δομή της επιθεώρησης, Τα θέματα, Οι ετήσιες επιθεωρήσεις, Συνοικιακά θέατρα, Επεισοδιακές παραστάσεις, Η επιθεώρηση στη Θεσσαλονίκη, Οι συγγραφείς, Σκηνοθεσία, Σκηνογραφία, Μουσική, Χορογραφία, Παρακμή, και στο τέλος αποσπάσματα (τραγούδια, διάλογοι) από τις επιθεωρήσεις της εποχής.

Η ποικιλία της οπτικής τεκμηρίωσης είναι καταπληκτική και αποσπά κάθε τόσο τον αναγνώστη από το διάβασμα του κυρίως κειμένου. Με την ίδια δομή παρουσιάζονται και τα άλλα κεφάλαια: 1922-1940 (σ. 78-155) ξεκινά με τις αναμνήσεις της Μαρίκας Νέξερ (Δ. Λεβιθόπουλος – Μ. Ταϊφόρος, *Μαρίκα Νέξερ. Θυμάμαι...*, Αθήνα, εκδ. Σμυρνωτάκη) και συνεχίζει με την κύρια αφήγηση: Εισαγωγή, Λογοκρισία, Δομή της επιθεώρησης, Επιθεωρησιακοί τύποι, Θέματα, Το Βαριετέ, «Μάντρα» του Αττίκ, Οι επιθεωρήσεις στη Θεσσαλονίκη, Οι ετήσιες επιθεωρήσεις, Άλλες επιθεωρησιακές προτάσεις, Η επιθεώρηση στα συνοικιακά θέατρα, Επεισοδιακές παραστάσεις, Οι συγγραφείς, Σκηνοθεσία, Σκηνογραφία, Μουσική, Χορογραφία, Ηθοποιοί, Το τέλος της περιόδου, και πάλι κειμενικά παραδείγματα από τις επιθεωρήσεις της εποχής. Πιο σύντομο είναι το ενδιάμεσο κεφάλαιο για το χρονικό διάστημα 1940-1950 (σ. 156-195), όπου την αρχή κάνει η Βέμπο (από το βιβλίο του Μ. Τραϊφόρου, *Βέμπο-Τραϊφόρος, μια ζωή*, Αθήνα 1988). Αντίθετα τις σχεδόν 100 σελίδες πιάνει το χρονικό διάστημα 1950-1974 (σ. 196-289), το οποίο αρχίζει με αναμνήσεις του Πώργου Ανεμογιάννη (από το βιβλίο του, *Θεατρική περιπέτεια, σε δύο πράξεις με πρόλογο-επίλογο και τρία ιντρομέδια*, Αθήνα 1990). Ενώ η δομή της αφήγησης ακολουθεί περίπου την ίδια αλληλουχία των θεματικών ενοτήτων που αναφέρθηκαν, το οπτικό υλικό απογειώνεται στην κυριολεξία και δείχνει μια πολύ ευρεία μορφολογία των παραστάσεων, οι οποίες στην εποχή της Ελπαετίας κάνουν και ένα ποιοτικό άλμα: ...και συ χτενίζεσαι στο Άλσος Παγκρατίου (1973) και φυσικά *Το μεγάλο μας τσίρκο* την ίδια χρονιά, του Καμπανέλλη.

Τα σαράντα χρόνια του χρονικού διαστήματος 1974-2014 (σ. 290-383) χρειάζονται ίσως κάποια χρονική υποδιαίρεση, όπως παρατηρείται γύρω στα 1990 με τη «στροφή προς τα έσω» στη δραματογραφία· αλλά δεν είμαι έτοιμος να προτείνω κάτι συγκεκριμένο. Πάντως το millenium δεν φαίνεται να είναι τομή. Το προσωπικά σχόλια της αρχής του κεφαλαίου κάνει εδώ ο Μιχάλης Ρέππας. Τώρα το τοπίο γίνεται ακόμα πιο υβριδικό: τα τεχνολογικά μέσα επιτρέπουν πλέον υπερπαραγωγές με κυρίως οπτικό θέαμα (μπαλέτο, τραγούδι, κοστούμια, σκηνογραφία), η επίδραση της τηλεόρασης γίνεται όλο πια ισχυρή, οι τολμηρές εμφανίσεις ακολουθούν τη γενικότερη απελευθέρωση του πολιτισμού από sex tabus, όμως εμφανίζεται και μια αναστοχαστική τάση, της αναστήλωσης παλαιών επιθεωρήσεων, της ιστορικής αντιμετώπισης του είδους, και στο πάλοι ποτέ ελαφρύ και εμπορικό είδος της επιθεώρησης εμπλέκονται τώρα και τα επίσημα και κρατικά θέατρα και σοβαροί συνθέτες όπως ο Μάνος Χατζιδάκης. Η εμφάνιση του Λάκη Λαζόπουλου στην τηλεόραση θέτει σε δοκιμασία και την εννοιολογική κατασκευή της επιθεώρησης.

Μετά από την απόλαυση ακολουθεί ο στοχασμός: αυτό το θεατρικό είδος, για την Ελλάδα τουλάχιστον, είναι το πιο ζωντανό λαϊκό θέατρο, που συνδέει την τέχνη της υποκριτικής και του θεάματος άμεσα με την κοινωνική πραγματικότητα. Αν και τα ΜΜΕ χρησιμοποιούν τις σπονδυλωτές δομές της επιθεώρησης για τα σατιρικά νούμερα, τα φα-

ντασμαγορικά shows και τη χορευτική δεξιοτεχνία, χάνουν ωστόσο την «ποιότητα» της άμεσης επικοινωνίας με το κοινό· η TV έχει βρει το κόλπο, παρουσιάζοντας τέτοιες εκπομπές, να καλεί και ένα κοινό που παρακολουθεί, και κάθε τόσο η κάμερα δείχνει πώς γελούν και διασκεδάζουν με τα αστεία που ακούγονται και δείχνονται επί σκηνής. Εδώ περιπλέκονται τα πράγματα: γιατί αυτό το κοινό γελάει στη θέση μας, γιατί το γέλιο μας δεν ακούγεται εκεί, αλλά γελά και για μας (με έμμεσες προτροπές ή την προσδοκία πως αυτό περιμένουν από αυτούς οι παραγωγοί της εκπομπής), για να γελάσουμε και εμείς (το γέλιο μεταδίδεται). Αυτό παλαιότερα έγινε απλώς με ακουστικά εφέ (π.χ. γέλιο που ακούγονται σε ταινίες του Atkinson), που αναπαράγονταν και μηχανικά, τώρα είναι μέρος του ίδιου του θεάματος. Το «θέατρον εν θεάτρω» βέβαια είναι παλαιά τακτική της πρόκλησης της μέθεξης στους θεατές, αλλά τώρα υποκλέπτεται με πιο άμεσο και πειστικό τρόπο η σχετική αντίδραση από τον τηλεθεατή. Τέτοιες εκπομπές έχουν πολύ μεγαλύτερη ακροαματικότητα από τη χωρητικότητα και του μεγαλύτερου θεάτρου (και μήνες να παίξει en suite), έχουν μικρότερο κόστος παραγωγής και δεν χρειάζεται να πληρώσει κανείς εισιτήριο, να μετακινηθεί βραδιάτικα, να στρωμώχνηται με άλλους κτλ. Μπροστά από τέτοιες ευκολίες, η «αύρα» μιας παράστασης, η ποιότητα της άμεσης επικοινωνίας και επαφής ηθοποιών και θεατών, μοιάζει με ρομαντικές προκαταλήψεις ορισμένων θεωρητικών του θεάτρου, που ελπίζουν ότι το μέλλον του θεάτρου θα σωθεί από την ποιότητα της άμεσης ανθρώπινης επικοινωνίας και της σωματικής συνεύρεση σ' έναν χώρο και για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Μπροστά από αυτή την ανησυχία, πως η τεχνικά αναπαραγόμενη παράσταση της τηλεόρασης μπορεί τεχνιέντως να δημιουργήσει συνθήκες πρόσληψης μιας δήθεν ζωντανής παράστασης, οι ανησυχίες των υπευθύνων της ραδιοτηλεόρασης για το ενδεχόμενως «πολιτικό» και «δημαγωγικό» περιεχόμενο τέτοιων εκπομπών μοιάζει αστείο, γιατί τα λαϊκά θέατρα με απήχηση στον κόσμο πάντα αυτό έκαναν: αντιπολίτευση και κριτική σάτιρα των ισχυρών. Δεν χρειάζεται καν να προσφύγει κανείς στο ασφαλές καταφύγιο της κατοχυρωμένης ελευθερίας στην αισθητική: στην τέχνη όλα επιτρέπονται, ακριβώς επειδή δεν πρόκειται για πραγματικότητα. Κατηγορηματική απόφαση που είναι η γνωσιολογική ταφόπλακα κάθε μορφής λογοκρισίας.

Ο τόμος αυτός τελειώνει με τις υποσημειώσεις (σ. 384 εξ.), μια σύντομη ενδεικτική βιβλιογραφία (σ. 391 εξ.), τις πηγές της εικονογράφησης (σ. 393 εξ.) και το ευρετήριο (σ. 395 εξ.). Τη στοχαστικότητα μου, διαβάζοντας το βιβλίο αυτό, επιβεβαιώνει και το οπισθόφυλλο, το οποίο, ως καλογραμμένο που αφορά έμμεσα και ολόκληρη την τέχνη του Διονύσου, δε θέλω να το στερήσω από τους αναγνώστες αυτών των γραμμών: «Υπάρχουν έργα τέχνης αιώνια, έργα τέχνης απλώς κορακοζώητα και έργα τέχνης εφήμερα. Αυτό δεν σημαίνει ότι τα τελευταία υστερούν σε τέχνη, μαστοριά, ψυχή και αλήθεια. Απλώς είναι φτιαγμένα έτσι που η χάρη τους να λάμπει για μια στιγμή μέσα στο χρόνο, και μετά να χάνεται σαν φευγαλέος ιδιαισθητισμός. Όχι τόσο γιατί δεν είναι αληθινά διαμάντια αλλά γιατί με τον καιρό αλλάζει η θέση του φωτός ή και η δική μας οπτική γωνία. Αν δεχτούμε ότι κάθε έργο τέχνης είναι μια απεγνωσμένη προσπάθεια του ανθρώπου να φιαχτεί κάτι μνημειακό που να νικήσει το χρόνο και τη φθορά του, στην περίπτωση της επιθεώρησης έχουμε να κάνουμε με το ακριβώς αντίθετο. Οι άνθρωποι της είναι οι μόνοι καλλιτέχνες που υποκύπτουν ταπεινά στο φυσικό νόμο της παρακμής και του θανάτου. Γιατί ξέρουν από την πρώτη κιόλας στιγμή πως ό,τι κι αν καταφέρουν να φτιάξουν, στην καλύτερη περίπτωση, θα ζήσει λίγους μήνες. Ήταν και είναι οι παρίες της τέχνης, που σκαλίζουν τα αραβουργήματά τους στο ευτελές και θνησιγενές υλικό της επικαιρότητας, που όταν παρέλθει, συμπαρασύρει στη λήθη και τα έργα τους. Εκεί οφείλει τη μελαγχολική της χάρη

και η Επιθεώρηση. Περιέχει τον ίδιο της το θάνατο, τη στιγμή που σκάει ο πιο ζωογόνος χυμός της με ένα τρανταχτό γέλιο».

Είμαι βέβαιος, πως τώρα που έγινε η αρχή, αυτό το λεύκωμα δε θα είναι το τελευταίο για την επιθεώρηση· αλλά θα έχει, θεωρώ, μια όλως ιδιαίτερη θέση στη σχετική βιβλιογραφία.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΛΑΧΟΣ (επιμ.), *Ελληνική Μουσική Δημοιοργία του 20ού αιώνα για το Αυρικό Θέατρο και άλλες Παραστατικές Τέχνες, 27-29 Μαρτίου 2009 Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Πρακτικά Συνεδρίου*, Αθήνα, Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής / Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» 2009, σελ. 465, εικ., νότες, ISBN 978-960-86497-2-9.

Η διάρθρωση του τόμου των πρακτικών αυτών, ο οποίος ιδιαίτερα ενδιαφέρει την ελληνική θεατρολογία, μιας που πρόκειται για μουσικό θέατρο και εντέχνο χορό, αλλά και κινηματογράφο και άλλες παραστατικές τέχνες, έχει μια κάπως διασπασμένη διάρθρωση με την έννοια ότι υπάρχει μια θεματική ενότητα «Όπερα», η οποία χωρίζεται σε τέσσερα διαφορετικά μέρη, τα οποία τοποθετούνται σε διάφορα σημεία του τόμου, μια ενότητα «Σκηηνική μουσική / αρχαίο δράμα» (δύο διαφορετικά τμήματα), «Σκηηνική μουσική» (δύο τμήματα), «Μουσική κινηματογράφου» (δύο τμήματα), «Μουσική χορού» (δύο), «Μουσικό θέατρο / νεότερα είδη» (δύο), «Όπερέτα/μουζικαλ» (μία φορά). Προτίθεται εδώ να παρουσιάσω, έστω τους τίτλους, σύμφωνα με την θεματική ενότητα που ανήκουν οι ανακοινώσεις. Υπάρχει και μια κεντρική ομιλία, η οποία είναι στα αγγλικά, σχεδόν όλες οι άλλες ανακοινώσεις είναι στα ελληνικά. Είναι το Μ. Zenck, «Heiner Müller and the European musical theater: Georges Aperghis – Wolfgang Rihm» (σ. 294 εξ.). Ξεκινώ με τη μεγαλύτερη θεματική ενότητα, την όπερα. Στο πρώτο τμήμα παρουσιάζονται τρεις ανακοινώσεις: Μ. Τσέτος, «Η νεοελληνική όπερα. Ζητήματα κριτικού προβληματισμού» (σ. 11 εξ.), Γ. Σακαλλιέρης, «Η όπερα *Αδελφή Βεατρίκη* (*Sœur Béatrice*) του Δημήτρη Μητρόπουλου (1918): μουσική υφή, αισθητικές κατευθύνσεις και ιστορικό πλαίσιο δημιουργίας» (σ. 17 εξ.) και Α.-Μ. Ρεντζεπέρη-Τζώνου, «Οι όπερες του Δ. Λαυράγκα *Διδώ και Φακινάπας* – συνοπτική πραγματολογική και αναλυτική προσέγγιση» (σ. 30 εξ.). Στο δεύτερο τμήμα για την όπερα συγκαταλέγονται επίσης τρεις ανακοινώσεις: Β. Βαβούλης, «Άγνης Ορφικός και το λιμπρέτο του *Δαχτυλιδιού*» (σ. 84 εξ.), Γ.-Μ. Τσερπέ, «*Τα Ξωτικά νερά* του Μανώλη Καλομοίρη. Διερεύνηση της μουσικοδραματουργικής μορφής σε συσχέτιση με τις ιδέες του Ρίχαρντ Βάγκνερ» (σ. 88 εξ.) και Ν. Μαλιάρας, «Η σχέση Λόγου και Μέλους στις ‘καζαντζακικές’ όπερες του Μανώλη Καλομοίρη (*Πρωτομάστορας και Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*)» (σ. 100 εξ.). Το τρίτο τμήμα για την όπερα μετράει τέσσερις πολύ σύντομες ανακοινώσεις, όπου μιλούν οι ίδιοι οι συνθέτες: Θ. Αντωνίου, «*Οιδίπους επί Κολωνών*: Γλώσσα-Διαχρονικότητα, Υπέρβαση-Δραματουργική προσέγγιση» (352 εξ.), Γ. Δροσίτης, «*Μαέστρος Κομπραβούρα*. Μονόπρακτη κωμική όπερα από τη σκοπιά του δημιουργού της» (σ. 354 εξ.), Μ. Ι. Αλεξιάδης, «Οι αμαρτωλές επιδράσεις στην όπερα του 20ού αιώνα και το *Μυστικό των ποταμών*» (σ. 358 εξ.) και Ηλ. Πιαννόπουλος, «Σχέση κειμένου και μουσικής στην όπερα του Γιώργου Κουμεντάκη *Έσσεται ήμαρ* (1995)» (σ. 363 εξ.). Περισσότερο ενημερωτικό χαρακτήρα έχουν και οι τέσσερις τοποθετήσεις του τέταρτου τμή-

ματος για την όπερα, που ακολουθεί ευθύς αμέσως: Α. Τρικούπης, «Δραματοουργικές και αισθητικές προσεγγίσεις των έργων σκηνικής μουσικής του Ανδρέα Νεξερίτη» (σ. 368 εξ.), Δ. Γρηγορέα, «Προώθηση και ενίσχυση των Ελλήνων συνθετών όπερας από την Εθνική Λυρική Σκηνή και άλλους ελληνικούς φορείς» (σ. 377 εξ.), Τζ. Αρσένη, «Πειραματική Λυρική Σκηνή: για αυτούς που δεν την γνώρισαν, για εκείνους που δεν κατάλαβαν, για όσους την αγάπησαν» (σ. 386 εξ.), Μ. Σουρτζή-Χατζηδημητρίου και Γ. Τσαγκαράκης, «Παρουσίαση της όπερας δωματίου *Ο παπουτσωμένος γάτος* (*Der gestiefelte Kater*) του Περικλή Λιακάκη» (σ. 389 εξ.).

Περνάω στις ανακοινώσεις για τη μουσική παραστάσεων του αρχαίου δράματος. Στο πρώτο τμήμα τοποθετούνται οι εξής ανακοινώσεις: Α. Σιωπή, «Πτυχές της νεοελληνικής πολιτισμικής φυσιογνωμίας μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα (1900-1940)» (σ. 112 εξ.), μια σύνοψη των τάσεων που κυριαρχούσαν στην υφολογία των μουσικών συνθέσεων σε επίλεκτες παραστάσεις της εποχής, Ι. Ζώτος, «*Ο Αγαμέμνων* του Μάριου Βάρβογλη» (σ. 127 εξ.), Α. Σουλελέ, «Η επιρροή της ελληνικής μουσικής παράδοσης στη σκηνική μουσική για αρχαία τραγωδία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο» (σ. 133 εξ.), που δίνει τη συνέχεια της ανακοίνωσης της Α. Σιωπή, και Κ. Χαρδάς, «Αρχαιοπρεπείς και σύγχρονες αφηγήσεις προς μια 'παγκόσμια' αντίληψη του τραγικού: Η μουσική για παραστάσεις αρχαίου δράματος της δεκαετίας του 1950 των Γ. Α. Παπαϊωάννου και Γ. Σισιλιάνου» (σ. 146 εξ.). Το δεύτερο τμήμα για τη θεματική αυτή ενότητα ακολουθεί αμέσως μετά και δίνει τρόπον τινά τη χρονική συνέχεια: Ε. Αγγελίδου, «*Ο Προμηθέας Δεσμώτης* του Πάννη Χρήστου» (σ. 158 εξ.), Σπ. Μπονέλης, «*Δαρειός ο Αλεξανδρινός* ή μια προσέγγιση στους *Πέρσες* του Πάννη Χρήστου» (σ. 169 εξ.), κάπως διαφορετική η ανακοίνωση του Ν. Ξάνθουλη, «Ανακατασκευασμένα όργανα της αρχαίας ελληνικής μουσικής στην σύγχρονη μελοποίηση της αρχαίας τραγωδίας» (σ. 173 εξ.), Ε. Βαγκοπούλου, «Το μουσικό θέατρο του Ιάννη Ξενάκη: παράδοση και οικουμενικότητα» (σ. 183 εξ.), και μια αγγλόφωνη ανακοίνωση του Ch. Turner, «Ypsilanti, Michigan, 1966: What Iannis Xenakis might have learned from Alexis Solomos» (σ. 188 εξ.).

Παρουσιάζω στη συνέχεια τις ανακοινώσεις για την Σκηνική Μουσική εν γένει. Στο πρώτο τμήμα υπάρχουν τέσσερις ανακοινώσεις: Μ. Καλοπανά, «Η σκηνική μουσική του Δημήτρη Δραγατάκη και η σημασία της μέσα στο έργο του» (σ. 192 εξ.), Ου. Βουζάκη, «Έλληνες συνθέτες και παιδικό μουσικό θέατρο» (σ. 200 εξ.), Στ. Ζαγόρης, «Η ελληνική σκηνική μουσική για τις εγχώριες παραγωγές του *Κανκασιανού Κύκλου με την Κιμωλία* του Bertolt Brecht» (σ. 206 εξ.), όπου κυριαρχεί βέβαια ο Μάνος Χατζιδάκις στην παράσταση του Κουν (1957), αλλά και η μελοποίηση του Μαμαγκάκη (1975) και του Βασ. Τενίδη (1983/84), και το πρώτο τμήμα κλείνει με την ανακοίνωση της Μ. Χναράκη, «Κρητικές, 'κλασικές' δημιουργίες: Η *Μέλισσα* του Νίκου Καζαντζάκη και ο *Περίανδρος* του Θόδωρου Αντωνίου» (σ. 220 εξ.). Το δεύτερο τμήμα περιλαμβάνει, εκτός από την πρώτη ανακοίνωση, σύντομες τοποθετήσεις: Κ. Στίγκα, «Η σύγχρονη λαϊκή μουσική τραγωδία *Το Τραγούδι του Νεκρού Αδελφού*: μουσικές, κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις» (σ. 229 εξ.), Τ. Κολυδάς, «Η ανάθεση πρωταγωνιστικού ρόλου στην κιθάρα για την εκτέλεση σκηνικής μουσικής κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο· μια ιστορική-μουσικολογική προσέγγιση» (σ. 241 εξ.) – ασφαλώς και η οικονομική δυσπραγία, Ι. Σακελλαροπούλου, «Η αίσθηση του θεάτρου πρέπει να υπογραμμίζει μουσικά τον δραματικό λόγο. Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν - *Ο Κύκλος με την Κιμωλία* (24. 1. 1957)» (σ. 245 εξ.), Η. Χρυσοχοϊδης, «Το δράμα στο έργο του Νίκου Ασρινίδη. Εισαγωγικές παρατηρήσεις» (σ. 252 εξ.).

Οι συνεισφορές για τη μουσική του κινηματογράφου δεν είναι, και στο δύο τμήματα, που παρουσιάζονται στην αρχή και προς το τέλος, πολλές: Μ. Christoforidis, «Mikis Theodorakis and Michael Powell's *Spanish Honeymoon*» (σ. 38 εξ.), Ε. Παπανικολάου, «Interrogating the Sensuous in Hadjidakis's Soundtrack for Dušan Makavejev's *Sweet Movie*» (σ. 42 εξ.), Β. Βρακά, «Η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη για τον κινηματογράφο» (σ. 257 εξ.), Α. Γουρουντή, «Ο Κώστας Καπνίσης ως δημιουργός κινηματογραφικής μουσικής» (σ. 263 εξ.), Ρ. Δαλιανούδη, «Ελληνική μουσική δημιουργία του 21ου αιώνα για τον μη δυτικό κινηματογράφο. Ζητήματα ταυτότητας. Το παράδειγμα του Νίκου Κυπουργού» (σ. 268 εξ.).

Ακολουθεί η μουσική χορού, επίσης σε δύο τμήματα: Ι. Lerch-Καλαβρυτινού, «Ελληνες συνθέτες και το μπαλέτο – μια μικρή ιστορική αναδρομή» (σ. 48 εξ.), συστηματική παρουσίαση σ' έναν χώρο, όπου δεν υπάρχουν πολλές προεργασίες, Γ. Σαμπροβαλάκης, «Οι απόψεις του Νίκου Σκαλκώτα για τη μουσική δημιουργία στις παραστασιακές τέχνες» (σ. 62 εξ.), Ν. Χριστοδούλου, «Το μπαλέτο *Η Λυγερή και ο Χάρος* του Νίκου Σκαλκώτα» (σ. 68 εξ.), Α. Χαρκιολάκης, «Πολιτικές και κοινωνικές αναφορές στο συμφωνητικό ποιήμα-μπαλέτο *Σπάρτακος* του Αλέκου Ξένου» (σ. 277 εξ.), Ν. Α. Μάμαλης, «Η πρόσληψη της μουσικής της κωμωδίας μπαλέτου στην Ελλάδα» (σ. 282 εξ.), Γ. Ζερβός, «*Ερως και Ψυχή*. Από τη συγκεκριμένη πλοκή στην αφηρημένη διάσταση του μύθου» (σ. 290 εξ.).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν και τα δύο τμήματα για τη θεματική ενότητα «Μουσικό θέατρο / νεότερα είδη»: Π. Βλαγκόπουλος, «Τρόποι συμβολικής αναφοράς στα τελευταία έργα του Γιάννη Χρήστου» (σ. 307 εξ.), Β. Λύρα, «Η θεατρική διάσταση του ερμηνευτή στα τελευταία έργα του Γιάννη Χρήστου» (σ. 311 εξ.), Μ.-Δ. Μπαβέλη και Α. Γεωργάκη, «Η χωροθέτηση του 'γραφικού' ήχου στο μπαλέτο *Οδύσσεια* (1963) του Ανέστη Λογοθέτη (1921-1994)» (σ. 322 εξ.), Α. Πορφυριάδης, «Μια προσέγγιση του μουσικού θεάτρου του Πύργου Απέργη» (σ. 329 εξ.), Θ. Σωτηριάδης, «Ελληνικό σαξόφωνο και ηλεκτρονικά-παραστασιακά μέσα: από τη σύνθεση στην εκτέλεση» (σ. 337 εξ.), Θ. Λώτης, «Σύνθεση και ερμηνεία του μουσικού χώρου στη χορευτική παράσταση *Ecolapsis*» (σ. 343 εξ.).

Μένει η θεματική ενότητα «Οπερέτα/μούζικαλ», που μας μεταφέρει πάλι σε γνωστά εδάφη της θεατρικής ιστορίας: Λ. Λιάβας, «Ο Θεόφρατος Σακελλαρίδης και το μουσικό θέατρο στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα», (σ. 396 εξ.), Αικ. Διακουμοπούλου, «Η τύχη της ελληνικής οπερέτας στην Αμερική του μεσοπολέμου» (σ. 406 εξ.), Μ. Σειραγάκης, «Από το Χόλυγουντ στην Αθήνα: το μούζικαλ αλλάζει την ελληνική μουσική και θεατρική ζωή» (σ. 414 εξ.), Γ. Κονδύλη, «Ο Καζαντζάκης στο μουσικό θέατρο του 20ού αιώνα: *Ο Τελευταίος Πειρασμός* του Ηρακλή Θεοφανίδη (1984)» (σ. 421 εξ.).

Και μόνο η αναφορά των τίτλων των εργασιών αυτών ανοίγει την όρεξη για διάβασμα και μελέτη, και πράγματι περιέχουν πολλά στοιχεία σχεδόν άγνωστα στη θεατρική ιστορία του τόπου, η οποία δεν ασχολήθηκε σοβαρά με το μουσικό θέατρο ή το μπαλέτο. Και είναι ευτυχής συγκυρία που η ελληνική μουσικολογία δίνει το έναυσμα για μια συστηματικότερη ενασχόληση της θεατρολογίας με τα θέματα του μουσικού θεάτρου, το οποίο έχει στην Ελλάδα, και στον κλάδο της δυτικής μουσικής, μια μεγάλη και σημαντική παράδοση.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΟΖΙΚΑΣ (επιμ.), *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση – πεζογραφία – θέατρο). Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου (Αθήνα, 8-12 Δεκεμβρίου 2010) και Πρακτικά Συμποσίου Ζαχαρίας Πανατωνίου (Αθήνα, 12 Δεκεμβρίου 2010)*, 3 τόμ., Αθήνα, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών 2013 (Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας 30), σελ. 801+722+135, εικ., ISBN 978-960-404-260-9.

Στα ογκώδη πρακτικά αυτού του συνεδρίου της «εφαρμοσμένης λαογραφίας» (για τον όρο και το περιεχόμενό του βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Εφαρμοσμένη Λαογραφία. Ο λαϊκός πολιτισμός σε επιστήμες και τέχνες*, Αθήνα 2014 [Λαογραφία 10]), που αφορούν τους δύο πρώτους τόμους, και το μικρό παρασυνέδριο για τον Ζαχαρία Πανατωνίου υπάρχουν και μια σειρά από ανακοινώσεις, οι οποίες αφορούν άμεσα τη θεατρολογία. Το νόημα και ο σκοπός τόσο των μεγάλων συνεδρίων, τα οποία, στη συγκεκριμένη περίπτωση βαφτίστηκαν κατ' ευφημισμόν «διεθνή», γιατί ανάμεσα στους πάνω από 100 ομιλητές βρέθηκαν και τρεις νεοελληνιστές από το εξωτερικό και η γλώσσα του συνεδρίου ήταν αποκλειστικά τα ελληνικά, είναι τα πρακτικά: και τούτο επειδή η παρακολούθηση τριών παράλληλων sessions επί πέντε μέρες μόνο σύγχυση δημιουργεί στο μυαλό των ακροατών, και για τον πρόσθετο λόγο ότι το θεματικό πλαίσιο είναι εξαιρετικά ευρύ και ο διαχωρισμός σε θεματικές ενότητες (Λαογραφία και ποίηση, Λ. και θέατρο, Λ. και πεζογραφία, Λ. και λογοτεχνία, Λ. και άλλα κείμενα) κάπως μηχανιστικός: αφήνει την κάθε θεματική ενότητα με ένα υβριδικό τοπίο διάφορων ειδικευμένων θεμάτων που θα μπορούσαν να καταταγούν πιο οργανικά, σε εποχές, ρεύματα, συγγραφείς, θεματικά πλαίσια κτλ., ώστε να φανούν και οι διασυνδέσεις των λογοτεχνικών ειδών (π.χ. στον ηθογραφισμό) και η συνολική λογοτεχνική παραγωγή ορισμένων συγγραφέων, που εκτείνεται και στα τρία λογοτεχνικά είδη και σε ταξιδιωτικά βιβλία, λαογραφικές μελέτες κτλ. Αλλά όταν υπερβαίνουν οι ανακοινώσεις τις εκατό, τέτοιοι προβληματισμοί υπερκαλύπτονται από τις πρακτικές ανάγκες και το άγχος της διοργάνωσης και διαχείρισης των καταστάσεων. Ίσως θα ήταν εξ' αρχής σοφότερο να περιοριστεί το θεματικό άνοιγμα σε κάποια περίοδο ή σε κάποιο ρεύμα, γιατί ίσως και τα τρία τέταρτα της συνολικής λογοτεχνικής παραγωγής, όχι μόνο του ηθογραφικού κινήματος της λογοτεχνικής γενιάς του 1880, αλλά ολόκληρου του 20ού αιώνα, συσχετίζεται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο με την «εφαρμοσμένη λαογραφία», δηλαδή το δανεισμό και τη «χρήση» στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού σε λογοτεχνικά δημιουργήματα και έντεχνες συνθέσεις. Και εδώ θα έπρεπε να ληφθεί υπόψη και ο ρόλος της έντεχνης και λαϊκότερης μουσικής, των εικαστικών τεχνών, του έντεχνου μπαλέτου και του παραδοσιακού χορού, η καλλιέργεια της λαϊκής ενδυμασίας και η επίδρασή της στη μόδα κτλ. Και λείπει και ένας άλλος παράγοντας: όλ' αυτά δεν έγιναν ερήμην επιδράσεων από το εξωτερικό, συχνά με συγκεκριμένα πρότυπα και ορισμένα ρεύματα, όπως το ηθογραφικό κίνημα και ο λαϊκός εκπροσβιτισμός: οπότε η συμπερίληψη μιας διεθνούς διάστασης του φαινομένου είναι εκ των πραγμάτων επιβεβλημένη.

Οι δύο πρώτοι τόμοι που καλύπτουν τον όγκο του κυρίου συνεδρίου, παραθέτουν τις ανακοινώσεις σε αλφαβητική σειρά. Αναφέρω εδώ μόνο εκείνες που έχουν άμεσο θεατρολογικό ενδιαφέρον. Την αρχή κάνει, στον Α' τόμο των πρακτικών, η Γωγώ Βαρζελιώτη, «Λαογραφικές πληροφορίες στις δραματουργικές και ιστορικές πηγές της βενετοκρατούμενης Κρήτης (16ος-17ος αι.)» (σ. 129 εξ.), αντλώντας από τα γεμάτα συρτάρια με αρχαιολογικό υλικό που άφησε η έρευνα για τη διδακτορική της διατριβή, και ακολουθεί η Βαρβάρα

Γεωργοπούλου, «Ο λαϊκός πολιτισμός στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου» (σ. 241 εξ.), εστιάζοντας στον Χορν, τον Θεοτοκά, τη Γαλάτεια Καζαντζάκη κτλ., ο Θόδωρος Γραμματάς, «“Λαϊκό” και “έντεχνο” στο θέατρο: Πολιτισμική διάδραση και ώσμωση των ειδών» (σ. 27 εξ.), αναφερόμενος μεταξύ άλλων στην επτανησιακή θεατρική παράδοση, όπου μια τέτοια πρόσμιξη ήταν ιδιαίτερα δημιουργική, ο Χρίστος Δάλκος, «Οι *Μωμόεροι* του Πόντου και οι *Ορνίθες* του Αριστοφάνη: Η διερεύνηση μιας –πιθανώτατα όχι τυχαίας– σύμπτωσης» (σ. 315 εξ.), εντοπίζοντας παράλληλους λεκτικούς «τόπους» στις σκηνές του αποχωρισμού του θιάσου, όπου χάνουν προς στιγμή το δρόμο. Αμέσως μετά έρχεται η ανακοίνωση της Μαρίας Δημάκη-Ζώρα, «Η εθνική (δημοτική) παράδοση στο θέατρο και τη μουσική: Το *δαχτυλάδι της μάνας* των Γιάννη Καμπύση – Μανώλη Καλομοίρη» (σ. 331 εξ.), αναλύοντας την ενδιαφέρουσα διασκευή του συνθέτη (1915-1917), λίγο παρακάτω της Νικολίνας Θωμοπούλου, «Η επίδραση και η παρουσία της λαϊκής παράδοσης του βασιλιά Ανήλιαγου στη γραπτή λογοτεχνία» (σ. 443 εξ.), όπου αναλύεται μεταξύ άλλων εν συντομία το τρίπρακτο δράμα του Ιωάννη Πολέμη (1910). Ο δεύτερος τόμος μάς επιφυλάσσει μελέτες όπως της Χρυσάνθης Μάντακα, «Το λαογραφικό στοιχείο στις σύγχρονες παραστάσεις παιδικού θεάτρου στη Θεσσαλονίκη: Ορισμένα παραδείγματα» (σ. 71 εξ.), του Ανδρέα Μαρκαντωνάτου, «Τελετουργικός ενθουσιασμός και πολεμοχαρή έξαψη: Η εορτή των Αδωνίων στην *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη» (σ. 119 εξ.), της Άννας Μαυρολέων, «Ο λαϊκός πολιτισμός σε διάλογο με τον έντεχνο λόγο του αρχαίου δράματος» (σ. 125 εξ.), του Αθανασίου Μπλέσιου, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική δραματολογία του 19ου και του 20ού αιώνα. Η εθνική και κοινωνιοπολιτική διάσταση του λαού» (σ. 169 εξ.), της Σοφίας Παντουβάκη, «Ο λαϊκός πολιτισμός ως εκφραστικό μέσο στη σύγχρονη ελληνική σκηνογραφία-ενδυματολογία 1985-2010» (σ. 243 εξ.), ανακοίνωση που ξεφεύγει από τις κειμενοκεντρικές προσεγγίσεις και δείχνει πως η «εφαρμοσμένη» λαογραφία καλά κρατεί και στο σημερινό ελληνικό θέατρο, της Κυριακής Πετράκου, «Το παραμυθόδραμα στο νεοελληνικό θέατρο: Από την εμφάνισή του έως τις σύγχρονες εκδοχές του» (σ. 291 εξ.), της Μαρίας Χναράκη, «Από την *Ιφιγένεια* στο *Γεφύρι της Αρτας*: Η θυσία στην καθημερινότητα ως λόγος και δράσιμο» (σ. 571 εξ.), ξεκινώντας από τον *Πρωτομάστορα* και φτάνοντας στην *Ιφιγένεια στο γεφύρι της Αρτας* του Πύργου Κουμεντάκη που γράφηκε το 1995 για την «Ομάδα Εδάφους». Με το θέατρο σκίων ασχολείται άλλη μια φορά η Ανθή Γ. Χοτζάκογλου σ' ένα εκτενές και καλοτεκμηριωμένο μελέτημα: «Βυζαντινές πηγές της λαογραφίας: το παράδειγμα της “μετάγγισης” του μύθου της τύφλωσης του Στρατηγού Βελισσαρίου στο θέατρο σκίων. Μια πρώτη προσέγγιση» (σ. 585 εξ.). Το τέλος κάνει η Ελένη Ψυχογιού, «Από τα “φαντάσματα” της *Ελένης* του Ευριπίδη στη “*Λάμα*” και τ' *ανάπαλιν*: Ανιχνεύοντας τη χρήση λαϊκών μύθων στη δραματολογία» (σ. 657 εξ.), επίσης εκτενέστερο και καλά τεκμηριωμένο μελέτημα, που υπάρχει αναπτυγμένο και στο βιβλίο της *Μαυρηγής και Ελένη. Τελετουργία θανάτου και αναγέννησης. Χθόνια μυθολογία, νεκρικά δρώμενα και μοιρολόγια στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα 2008.

Στο παρασυνέδριο για τον Ζαχαρία Παπατωνίου κανένα μελέτημα δεν αναφέρεται στο θεατρικό του έργο. Όπως είναι φυσικό, οι ανακοινώσεις σε ένα τέτοιο *monster συνέδριο* είναι ποικίλης υφής, ποιότητας και μεθοδολογίας· ούτε θα ακούσει κανείς τελειώς καινούργια πράγματα (άλλωστε δεν το αναμένει καν). Στον τομέα που έχει μια εποπτεία, ξέρει με ποια άλλα δημοσιεύματα συσχετίζεται η κάθε ανακοίνωση, και οι άλλες είναι τόσο πολλές, που ούτε να τις διαβάσει και να τις αφομοιώσει δεν μπορεί. Σε τόσο μεγάλα θέματα, όπως η εφαρμογή της λαογραφίας στη λογοτεχνία, τέτοια συνέδρια-σκούπα δεν προσφέρουν μεγάλες υπηρεσίες στη διαφώτιση του ζητούμενου· πιο αποτελεσματικά είναι μικρά συνέδρια με στοχευμένη θεματική και περιορισμένη συμμετοχή. Οπότε μένει το

κοινωνικό γεγονός (συνάντηση με συναδέλφους που έχει να δει κανείς καιρό) και το όποιο υποτιθέμενο όφελος ή τη συμβατική υποχρέωση (συνέδρια σε τακτικά χρονικά διαστήματα) για τους διοργανωτές του συνεδρίου. Συγχαρητήρια πάντως στον Πύργο Βοζίκα για τον άθλο του, που κατόρθωσε να δαμάσει το υβριδικό αυτό υλικό τυπογραφικά και να παρουσιάσει, ως προς την εξωτερική εμφάνιση, άρτια πρακτικά σε εύλογο χρονικό διάστημα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΘΑΝΑΣΗΣ Ν. ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ, *Σχολικό Θέατρο (1871-1974). Πρόλογοι Θεατρικών Έργων & Σχολικών Γιορτών. 140 Κείμενα με αισθητικό, ιστορικό, παιδαγωγικό και εκπαιδευτικό περιεχόμενο*, Αθήνα, εκδόσεις Πάραλος 2013, σελ. 384, εικ., ISBN 978-960-9418-09-6.

Ο τ. σχολικός σύμβουλος και διδάκτωρ της φιλολογίας δεν παρουσιάζεται για πρώτη φορά στις στήλες της *Παραβάσεως*. Η διδακτορική του διατριβή για το έργο του Βασίλη Ρώτα για παιδιά και εφήβους έχει σχολιαστεί εδώ (*Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*, Αθήνα 2007, *Παράβασεις* 9, 2009, σ. 773-775), όπως και το ογκώδες και πλούσιο σε υλικό ιστορικό του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα και την Κύπρο ως το 1949 (*Ιστορία της Δραματολογίας για παιδιά στην Ελλάδα (1871-1949) και την Κύπρο (1932-1949) με στοιχεία θεατρικής αγωγής και παραστασιογραφίας τον σχολικό θέατρον*, Θεσσαλονίκη 2012, *Παράβασεις* 12/2, 2014, σ. 299-301). Έχει εκδώσει και ένα βιβλίο για *Κριτική Θεάτρον για παιδιά* (2007-2010), Αθήνα 2010 (2013). Τη σημασία του έργου και της σταδιοδρομίας του στο χώρο του παιδικού και σχολικού θεάτρου αναλύουν σε σύντομους προλόγους η Κυριακή Πετράκου («Έρευνα του Θεάτρου για ανήλικους θεατές. Νέο πόνημα», σ. 15 εξ.) και ο Σίμος Παπαδόπουλος («Έργο αναφοράς για την ιστορία του σχολικού μας θεάτρου», σ. 19 εξ.). Η ιδέα της συγκέντρωσης, σύγκρισης και ανάλυσης των προλόγων των θεατρικών έργων για παιδιά και των σχολικών γιορτών προέρχεται σαφώς από τον Παναγιώτη Μαστροδημήτρη, *Πρόλογοι Νεοελληνικών Μυθιστορημάτων (1839-1930)*, Θεσσαλονίκη 1974 (αυξημένο Αθήνα 1984 και 1992), που παρέχει και τα μεθοδολογικά εργαλεία της ανάλυσης, αλλά και από τον Β. Δ. Αναγνωστόπουλο, ο οποίος στο βιβλίο του *Ιδεολογία και Παιδική Λογοτεχνία. Πρόλογοι παιδικών βιβλίων: 19ος και 20ός αιώνας. Ένας διαχρονικός προβληματισμός για τα παιδιά και τα βιβλία τους*, Αθήνα 2008, εξετάζει ανάλογα το σύνολο της παιδικής λογοτεχνίας· εκεί από τους 68 προλόγους, των οποίων παρατίθενται τα κείμενα, 17 αφορούν θεατρικά έργα. Ομολογώ πως το βιβλίο του συναδέλφου Μαστροδημήτρη παρακίνησε και το δικό μου ενδιαφέρον να συντάξω παρόμοια μελέτη για τους προλόγους των θεατρικών έργων της νεοελληνικής δραματολογίας, και μάλιστα είχα προχωρήσει και σε ανάθεση σχετικών σεμιναριακών εργασιών σε φοιτητές, σύγκέντρωση και σχολιασμό κειμένων, κατηγοριοποίηση των προλόγων, γλωσσικές, αισθητικές και ιδεολογικές παρατηρήσεις, χωρισμό σε περιόδους κτλ., αλλά για κάποιους λόγους που μου διαφεύγουν πλέον αυτή τη στιγμή, η εργασία αυτή δεν ολοκληρώθηκε· φαίνεται οι απαιτήσεις της συγκρότησης της νέας εικόνας της νεοελληνικής ιστορίας του θεάτρου, μετά από τις ανακαλύψεις που είχαν γίνει, και την ανάγκη συγγραφής μιας ελληνικής βιβλιογραφίας για τα βασικά στοιχεία μιας ελληνικής Θεατρολογίας στον τομέα της θεωρίας, της ιστορίας και της δραματολογίας, δεν μου επέτρεπαν να τοποθετήσω την

εργασία αυτή ψηλά στην ιεράρχηση των προτεραιοτήτων σχετικά με τις υπό επεξεργασία βρισκόμενες εργασίες. Έτσι λοιπόν ο σχετικός φάκελος παρέμεινε αναξιοποίητος και θα βρει τη θέση του στο τελευταίο μου βιβλίο, *Πλήνθου και κέραμοι. Βιβλία άγραφα και σχέδια εγκαταλεημένα*, με το οποίο θα ολοκληρώσω τη συγγραφική μου παρουσία στον κόσμο τούτο· επειδή όμως αυτό θα είναι το τελευταίο μου βιβλίο, το αναβάλλω ακόμα προς το παρόν.

Μπορεί, οι αναγνώστες να μην διαβάζουν τους προλόγους, όπως παρατήρησε ορθά ο Χριστόφορος Χαράλαμπάκης (*Νεοελληνικός Λόγος. Μελέτες για την γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος*, Αθήνα 1992, σ. 11), αλλά για τους μελετητές αποτελούν ένα σπουδαίο υλικό τόσο σε προθεσιακό επίπεδο για τους παιδαγωγικούς και άλλους σκοπούς και την ερμηνεία του έργου, όσο και στο επίπεδο της αιτιολόγησης του θέματος, της επιλογής του ύφους κτλ., καθώς επίσης και σ' ένα καθαρά πληροφοριακό επίπεδο για χρόνο και τρόπο συγγραφής, συνθήκες, αφορμές κτλ. Ο κ. Καραγιάννης, που συμπαραθέτει συνολικά 140 προλόγους από 103 χρόνια παρουσίας του παιδικού και σχολικού θεάτρου στην Ελλάδα (από το 1871 ως τη Μεταπολίτευση), χωρίζει στην εμπειριστατωμένη και διαφωτιστική του εισαγωγή (σ. 21-50), όπου αναλύει ήδη τα αποτελέσματα της έρευνάς του, τους προλόγους στις εξής κατηγορίες: αισθητικούς παιδαγωγικούς, ιδεολογικούς (πολιτικο-κοινωνικούς) και εκπαιδευτικούς. Εννοείται πως τις περισσότερες φορές οι κατηγορίες αυτές επικαλύπτονται ή συνδυάζονται. Η εισαγωγή αυτή ολοκληρώνεται με παρατηρήσεις για τη θεματολογία και τη γλώσσα, καθώς και άλλα ζητήματα. Το υλικό των προλόγων χωρίζεται χρονολογικά: η πρώτη ενότητα, «Τέλος του 19ου αι. (1871-1895) αρχίζει με τον πρόλογο της Σαφφούς Λεοντιάδη, *Παραστάσεις Δραματικά Αρμόδια εις Παρθεναγωγεία ή Συνέδριον των Ηπείρων και Συνδιάλεξις του Χορού των Μουσών επί του Ελικώνος* 1871 σε αρχαϊζουσα (σ. 51 εξ.), που αποδίδεται και σε «νεοελληνική» μετάφραση, όπως και ο δεύτερος πρόλογος του 1885. Η δεύτερη ενότητα «Απαρχή του Θεάτρου για παιδιά – Πρώτες απόπειρες» καλύπτει τα χρόνια 1896-1921 και ξεκινά βέβαια με τον Ξερόπουλο, *Παιδικόν θέατρον* 1896 (σ. 67 εξ.). Όσο προχωρούμε χρονολογικά, τα παραδείγματα αυξάνονται αριθμητικά: «Μεσοπόλεμος (1922-1939)» (σ. 85 εξ.) αρ. 9-28, «Ελληνο-ιταλικός πόλεμος – Κατοχή – Εμφύλιος (1940-1949)» (σ. 137 εξ.) αρ. 29-43, «Μεταπολεμική περίοδος (1950-1966)» (σ. 169 εξ.) αρ. 44-121, «Δικτατορία (1967-1974)» (σ. 331 εξ.) αρ. 122-140.

Ενδιαφέρον θα είχε και η συνέχεια, η οποία μάλλον μια αριθμητική έκρηξη θα σημειώσει, αλλά η φύση των σχολικών εορτών και του παιδικού θεάτρου αλλάζει ριζικά, και με αυτήν και η φύση και λειτουργία των προλόγων: νέες μορφές του παιδικού και σχολικού θεάτρου κατακτούν αργά αλλά σταθερά το εκπαιδευτικό σύστημα με πιο ευέλικτες μορφές διάφορων μορφών παιχνιδιού ή δραματοποίησης, που δεν ανεβάζουν στη σκηνή κάποια έτοιμα έργα συγγραφέων αλλά βασίζονται περισσότερο στη δημιουργική φαντασία των ίδιων των παιδιών (βλ. Β. Πούχγερ, «Το Θέατρο στο Σχολείο. Παιδαγωγικοί, ψυχολογικοί και θεατρολογικοί προβληματισμοί στη σύγχρονη ευρωπαϊκή εκπαίδευση από τις εθνικές γιορτές και τη μορφωτική πράξη στο δραματοποιημένο παιχνίδι και το ψυχόγραμμα», *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σ. 17-75). Το τέλος του τόμου παρουσιάζει και ορισμένα εξώφυλλα (σ. 369) καθώς και ένα ευρετήριο ονομάτων (σ. 377 εξ.). Η συγκέντρωση του πλούσιου αυτού υλικού είναι πολύ χρήσιμη, γιατί προκειται συχνά για δυσεύρετες εκδόσεις και οι απόψεις των συγγραφέων όμως θα πρέπει να ενταχθούν και στις παιδαγωγικές και ψυχολογικές θεωρίες των εκπαιδευτικών στις διάφορες φάσεις εξέλιξης του εκπαιδευτικού συστήματος στην Ελλάδα.

ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ, *Το κήρυγμα ως performance. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο*, Αθήνα, εκδόσεις Αρμός 2013, σελ. 516, 54 εκ. ISBN 978-960-527-767-3.

Ο Ιωσήφ Βιβιλάκης μας έχει προσφέρει σε μια υποδειγματική έκδοση με 300 σελίδες εισαγωγή το συναρπαστικό σατιρικό - εκκλησιαστικό κείμενο *Αυξεντιανός μετανοημένος* - Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2010, σελ. 601, βλ. την βιβλιοπαρουσίαση στο *Parabasis* 12/1 (2014), σ. 141-144 και *Südost-Forschungen* 69/70 (2010/11), σ. 719-722, ένα πεντάπρακτο έργο, γραμμένο σε πεζό λόγο το 1752 στην Κωνσταντινούπολη, για μια τοπική λατρεία, τον αναβαπτισμό και τις ραδιουργίες για την κατάληψη του πατριαρχικού θρόνου, ένα κείμενο αποκαλυπτικό για την εκμετάλλευση της ευπιστίας και θαυματολαγνείας του κόσμου. Ο Βιβιλάκης, που έθετε εκεί το πρόβλημα της καταγωγής αυτού του πονήματος, παρουσιάζει τώρα μια μονογραφία που ρίχνει περισσότερο φως στις παραστατικές ρίζες της εκκλησιαστικής παράδοσης, προτού έρθει εκείνη κατά τον Διαφωτισμό σε επαφή με το δράμα και το θέατρο, το οποίο ως γνωστόν, απουσίασε από την τουρκοκρατούμενη Ελλάδα. Το νέο βιβλίο του συνάδελφου θεολόγου και θεατρολόγου Βιβιλάκη αποδεικνύει πως μπορεί να τεκμηριωθεί μια ενδοεκκλησιαστική ορθόδοξη παράδοση προβληματισμού για την «παραστατικότητα», η οποία κορυφώνεται κατά τον 16ο-17ο αιώνα, με εκκλησιαστικούς ρήτορες σαν τον Αλέξιο Ραρτούρο, τον Μελέτιο Πηγά, τον Φραγκίσκο Σκούφο, τον Ηλία Μηνιάτη, αργότερα ακόμα με τον Νεόφυτο Βάμβα και τον Κωνσταντίνο Οικονόμο. Στα εγχειρίδιά τους, ρητορικής και κηρύγματος, λαμβάνεται υπόψη με αξιοσημείωτο τρόπο η επικοινωνιακή πλευρά της κηρυγματικής τέχνης, δημιουργώντας με σωματικές τεχνικές και διαλογικό ζωντάνεμα του λόγου συγκίνηση και προσοχή στο ποίμνιο, κάνοντας έτσι την ιερή διδαχή γοητευτική.

Το βιβλίο ξεκινά μετά τον σύντομο πρόλογο με μια εντυπωσιακή βιβλιογραφία (σ. 13-34). Η εκτενής εισαγωγή (σ. 35-99) έχει τίτλο «Το κήρυγμα στον χριστιανικό κόσμο» και εξηγεί το σκοπό του βιβλίου, τα παραστατικά στοιχεία σε κηρύγματα της μεταβυζαντινής εποχής, παρουσιάζει τις κυριότερες πηγές της μελέτης, δίνει τα ειδολογικά χαρακτηριστικά του κηρύγματος, τις ρίζες της τεχνικής της προφορικής ομιλίας στη βυζαντινή ρητορική, τη θεολογική υπόσταση του κηρύγματος ως γέφυρας ανάμεσα στους δύο κόσμους, παρουσιάζει το θεσμό του «θεάτρου», των ρητορικών εκδηλώσεων κατά τη βυζαντινή εποχή (Ida Toth, «Rhetorical *Theatron* in Late Byzantium», M. Grünbart (ed.), *Theatron. Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter*, Wien 2007, 429-338), το ιστορικό του κηρύγματος στη μεταβυζαντινή Ορθοδοξία με τους κυριότερους εκπροσώπους του και τα έργα τους, τα σχετικά εγχειρίδια εκκλησιαστικής ρητορικής (εδώ δικαιολογείται και η χρήση της έννοιας της performance), και υπεισέρχεται στο τέλος και στο ζήτημα της χρησιμοποιούμενης γλώσσας, του υφολογικού στρώματος, γιατί το κήρυγμα πρέπει να επικοινωνεί και με ένα εν πολλοίς αναλφάβητο ποίμνιο.

Έχοντας διαβάσει την πλούσια σε πληροφορίες εισαγωγή ο αναγνώστης μπαίνει, καλά εξοπλισμένος, στο πρώτο μέρος του βιβλίου, που έχει τον τίτλο «Το δραματικό κήρυγμα» (σ. 101-185), όπου κεντρικό θέμα είναι η «θεατρικότητα» ή «παραστατικότητα» ή «(επι)τελεστικότητα», ανάλογα σε ποιο θεώρημα θέλει να αναφερθεί κανείς (κατά το τελευταίο βιβλίο της Fischer-Lichte συγγενεύουν όλοι οι όροι αυτοί μεταξύ τους και απλώς τους διαχωρίζουν κάποιες σημασιολογικές αποχρώσεις και διαφορετικές ερευνητικές παραδόσεις). Ο προφορικός λόγος, και ιδιαίτερα η επικοινωνία με ένα ακροατήριο, σε διάλεξη, σχολικό μάθημα, πανεπιστημιακή παράδοση, εκκλησιαστικό κήρυγμα, πολιτικό μπαλκόνι κτλ., είναι πάντα, σε κάποια λιγότερη ή μεγαλύτερη δόση, θέαμα, στο βαθμό που χρησιμοποιούμε

πέρα από τις χορδές της φωνής μας, την εγκεφαλική συγκρότηση του νοήματος και την επιλογή των λεκτικών εκφραστικών μέσων, χέρια, το πρόσωπο, το βλέμμα και ολόκληρη τη στάση και κίνηση του σώματος για την ομιλία. Είναι εντυπωσιακό πόσο λεπτομερείες είναι οι οδηγίες των εγχειρημάτων ρητορικής που αναφέρονται στο εκκλησιαστικό κήρυγμα. Πέρα από τα παραστασιακά αυτά στοιχεία, που αφορούν, στην σημειολογική ορολογία, τα σημεία της κινησιολογίας και της εμφάνισης, δίδονται οδηγίες και για τη δραματουργική αρχιτεκτονική του λόγου, τη δραματοποίησή του. Και σ' αυτό το σημείο ο συνάδελφος συνδυάζει με ευφυή τρόπο τη σύγχρονη θεατρολογική θεωρία με το παραδοσιακό υλικό των μεταβυζαντινών κηρυγμάτων και των εγχειριδίων ρητορικής. Σχετικά με τις τεχνικές και στρατηγικές της δραματοποίησης, ακόμα και των Γραφών –βλ. και Α. Ζερβουδάκη, «Ο διάλογος στη λειτουργική ποίηση του κανόνα», *Αριάδνη* 13 (2007), σ. 49-74–, παρατηρείται η εισαγωγή διαλόγων σε ευθύ λόγο, με εμφανέστερο παράδειγμα τη *Θυγατέρα του Ιεφθάε* σε αφηγηματική απόδοση του Μελέτιου Πηγά· άλλα παραδείγματα είναι η *Σκλάβια Εσθήρ*, η *Χήρα Ιουδίθ*, η *Εύμορφη Σωζάννα*. Άλλες τέτοιες τεχνικές του ζωντανέματος του λόγου είναι ο δήθεν διάλογος του ιεροκήρυκα με βιβλικά πρόσωπα (η μεσολαβητική αυτή τεχνική με εντυπωσιακή ποικιλία υπάρχει στην αφήγηση των Παθών του Χριστού στη κρητικό θρησκευτικό ποίημα *Παλαιά και Νέα Διαθήκη* του 17ου αιώνα, βλ. Β. Πούχνηρ, «Παλαιά και Νέα Διαθήκη». *Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Βενετία 2009· εκεί ο αφηγητής Χάρος βγαίνει από το «ρόλο» του, συμμετέχει στο αφηγούμενο επίπεδο της ιεράς ιστορίας, διαμεσολαβώντας ανάμεσα στον αναγνώστη και τη θρηνούσα Παναγία), οι ερωτήσεις κρίσεως (*ανακοίνωσις, ηθολογία*) που στρέφονται κατευθείαν στο ποίμνιο («Τι λέγεις εσύ ο ορθόδοξος;»), τεχνικές της διαφοροποίησης του γλωσσικού ύφους των διαλεγόμενων, ώστε να αντικαθρεφτίζουν την οικεία καθημερινή πραγματικότητα, προσωποποιήσεις (αλληγορικές ενσαρκώσεις αρετών, αμαρτιών κτλ.).

Ανάμεσα στις ποικίλες εκφραστικές τεχνικές της εκκλησιαστικής ρητορικής εξέχουσα θέση έχει και ο μονόλογος και ο εξομολογητικός στοχασμός: ενώ από δραματουργική άποψη το κήρυγμα είναι στη δομική του βάση μονόλογος, απευθυνόμενος όμως σ' ένα ακροατήριο και διανθισμένος με επικοινωνιακές τεχνικές που εμπλέκουν τους ακροατές πιο άμεσα (ερωτήσεις, διάλογοι κτλ.), ο εξομολογητικός στοχασμός απομονώνει τον ιεροκήρυκα και φανερώνει τις ενδόμυχες σκέψεις και προβληματισμούς του (η αγγλική δραματουργική ορολογία διαχωρίζει ανάλογα το monologue από το soliloquy). Άλλες τεχνικές είναι η δημιουργία του σασπένς με την αναβολή και την πρόκληση περιέργειας, το παράδοξον, η χρήση της προστακτικής στην παραίνεση (άμεση και πυκνή επικοινωνία), και, με άλλα παραδείγματα κυρίως από τον Σκούφο, η *παράλειψις*, η *αποσιώπησις*, η *αποκοπή*, η *επανόρθωσις*, ευχή και κατάρα (κυρίως εναντίον του Ιούδα). Ολόκληρη θεματική ενότητα αφιερώνεται στη «μέθοδο των δακρύων», δηλ. τη δημιουργία συγκίνησης και συμπόνιας, αναλύομενη ήδη στη *Ρητορική* του Αριστοτέλη (ο Σκούφος αναφέρει ακόμα και τη θεραπευτική λειτουργικότητα του κλαύσαι): στην ιδέα της «κοιλιάδος των κλαυθμών» ενυπάρχει ήδη η ιδέα του κοσμοθέατρου· αποκορύφωμα της συγκίνησης που προκαλεί τα δάκρυα, είναι βέβαια ο πασχαλινός θρήνος για το θάνατο του Χριστού στο σταυρό.

Το δεύτερο μέρος (σ. 187-309) αφιερώνεται στην «παραστασιμότητα του κηρύγματος». Εδώ εξετάζεται η διαδικασία της εκφώνησης του λόγου μέσα στην εκκλησία με όρους θεατρολογικούς: σκηνογραφία και χώρος, το κήρυγμα σε ανοιχτό χώρο (Κοσμάς ο Αιτωλός), το κήρυγμα σε αλλόθρησκους, ο χρόνος (τεχνικές του flash back και forward), «στρέψατε τα μάτια» ως έκκληση για την εστίαση της προσοχής και του βλέμματος (μέσα στο ναό, ο συμβολισμός της αρχιτεκτονικής του και της εικονογραφίας, η εναλλαγή φωτός και σιιάς), η ενδυμασία του ιερέα, οι αναφερόμενοι στο λόγο «δραματικοί» χώροι (δεικτικές αναφο-

ρέες: π.χ. για τον Γολγοθά «Εδώ είναι. Ιδού· ω θέαμα, ω θέαμα αξιοδάκρυτον και ελεεινόν. Ετούτος είναι;» Νικ. Θεοτοκάς)· με τη «θεωρία για την υποκριτική» εισερχόμαστε πρώτα στη χρήση των χειρονομιών και τα αρχαία εγχειρίδια ρητορικής. Με τη μετάβαση του αυτοσχέδιου λόγου του ιερέα στη γραπτή μορφή μπαίνει το θέμα της ρητορικής «εμπύχωσης του λόγου» στην προφορική επικοινωνία με το ποίμνιο· ιδιαίτερα διαφωτιστική είναι εδώ η ανέκδοτη *Περί των ιερέων ρητορική* του Οικονόμου εξ Οικονόμων (βλ. Γ. Ξούριας, *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων. Το φιλολογικό έργο*, Αθήνα 2007, σ. 424-453), ο οποίος, πέρα από τη μετάφραση του *Ταρτούφου*, είχε προσέξει και θεωρητικά το θέατρο. Η «ενθύμηση του κείμενου» απαιτεί γερό μνημονικό, σαν αυτή του επαγγελματία ηθοποιού (ο Σκούφος και ο Πάριος συνιστούν και την τοποθέτηση σημαδιών στο γραπτό κείμενο εκεί, όπου η μνήμη είναι αδύνατη). Βασική είναι και η σωστή εκφορά του λόγου με καθαρή προφορά, που είναι φυσικό χάρισμα, αλλά και το παρουσιαστικό του ευπρεπούς ανδρός, που είναι η ιδανική εικόνα του κήρυκα («το κάλλος του ανδρισμού»)· η φυσική του φωνή αλλά και η αλλαγή της σύμφωνα με το περιεχόμενο του λόγου («δανεική» φωνή για τη δημιουργία ταύτισης και συγκίνησης)· τα σχήματα του σώματος με πρωταρχική σημασία στις χειρονομίες και τις κινήσεις των χεριών (βλ. και τις εν μέρει εντυπωσιακές εικόνες 22-46, που υλοποιούν τις οδηγίες του Νεοφύτου Βάμβα)· η μετάδοση ενέργειας («ένδοξόν μου ακροατήριον»). Το δεύτερο μέρος κλείνει με μια θεματική ενότητα «Από τον άμβωνα στη σκηνή», όπου γίνεται μια σύγκριση των τεχνικών αυτών με την υποκριτική των επαγγελματιών ηθοποιών στο θέατρο.

Το τρίτο μέρος (σ. 311-458), «Το κηρυγματικό δράμα», προχωρά ακόμα ένα βήμα πιο πέρα: στη δραματοποίηση του κηρύγματος. Παίρνοντας αφορμή από το θρησκευτικό «δράμα» για τον *Ανξεντιανό μετανωημένο* (1752) εξετάζει τις περιπτώσεις δραματοποίησης μέσα στα εκκλησιαστικά γραπτά ιερέων, με κύριο παράδειγμα βέβαια τον Καισάριο Δαπόντε και τον *Καθρέπτη γυναικών* (1766) που με έχει απασχολήσει επίσης (Β. Πούχγερ, *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σ. 191 εξ.) και εδώ κυρίως η *Ιστορία του Ιεφθάε* στο *Φανάρι γυναικών*. Η έντονη χρήση των διαλόγων εντοπίζεται βέβαια και σε άλλους εκκλησιαστικούς συγγραφείς ως ειδολογικό χαρακτηριστικό, είτε σε μορφή αυτόνομων διαλόγων ή αποσπασμάτων ενταγμένων σε αφηγήσεις (π.χ. *Ιστορία του Ιωσήφ*, της Σωζάννας, κτλ.). Στην *Θυσία του Ιεφθάε* ο Καισάριος Δαπόντες μετατρέπει τον αναγνωστική/ακροατική σε θεατή, τόσο παραστατική είναι η αφήγηση με την έντονη χρήση του δραματικού διαλόγου. Παρεμβάλλεται μια μεγάλη θεματική ενότητα, που παρακολουθεί το ιστορικό του θέματος αυτού από την αρχαιότητα ως τον 19ο αιώνα, κυρίως στο δραματικό είδος, σε Δύση και Ανατολή, πριν ο συγγρ. να αρχίσει την ενδελεχή ανάλυση των σκηνικών προσώπων της ιστορίας (τον επώνυμο πατέρα, την ανώνυμη κόρη, τη μητέρα – προσθήκη του Δαπόντε), να εξηγήσει το ειδικό δίδαγμα στην διδασκευή του βιβλικού θέματος από τον Δαπόντε, τα δραματικά στοιχεία της αφήγησης στον *Καθρέπτη γυναικών*, τις τεχνικές της δραματικής αφήγησης (μονόλογος και διάλογος, στιχομυθία, επαναφορά, στιχορραγία) χρησιμοποιώντας θεατρικές συμβάσεις (τίτλους, σκηνικές οδηγίες) και χορό. Άλλες θεματικές ενότητες της ανάλυσης αφιερώνονται στην παράσταση του πόνου και της θλίψης στο έργο αυτό, σε νυμφικά και νεκρικά στοιχεία σχετικά με την κόρη που θανατώνεται, στη θρηνολογία του χορού με μουσική (ψαλμό) και όρχηση. Προς το τέλος ο συνάδελφος συζητά και την πιθανότητα, το «έργο» να έχει εκφωνηθεί (προσφώνηση «ακροαταί», χρήση του όρου «ακρόαμα», η γνώση τεχνικών της προφορικής επικοινωνίας, προσφωνήσεις κτλ.), για να φτάσει στις τελευταίες θεματικές ενότητες: «Το βιβλίο ως σκηνή θεάτρου» και «Μια χριστιανική τραγωδία;». Τελειώνοντας σημειώνει: «θεωρώ πως στη *Θυσία του Ιεφθάε* παρακολουθούμε τη γέννηση του δράματος, όπως το εννοούμε σήμερα. Ο Δαπόντες

από το διάλογικό κήρυγμα μεταβαίνει στη δραματική αναπαράσταση αξιοποιώντας τα εργαλεία του λόγου, μεθόδους και τεχνικές που κατέχει ήδη από τις νεανικές του σπουδές. Το δημιούργημα του Δαπόντε φανερώνει τη δύναμη της αρχαίας τραγωδίας που επιβίωσε ως κείμενο και μπορούσε να αιχμαλωτίσει το νου και τη φαντασία του αναγνώστη ή του ακροατή, πέρα από σκηνικές αναβιώσεις και πολύ πριν την ανάδυση του επαγγελματία σκηνοθέτη» (σ. 457).

Και μόνο το διάβασμα των αποσπασμάτων από τα κηρύγματα είναι μια συναρπαστική ανάγνωση: τι ρητορική τέχνη, τι εκφραστικός πλούτος της γλώσσας, τι γλαφυρότητα και αμεσότητα! Και στον γλαφυρό Επίλογο (σ. 459-473) ο αναγνώστης συνεπαίρνεται και πάλι από το καλογραμμένο ύφος του μελετητή, ο οποίος οδηγεί τη σύνοψη των αποτελεσμάτων σε κλιμακωτή ανάταση και πάλι στον Καισάριο Δαπόντε ως την κορύφωση της εξέλιξης από τα πυρηνικά και εμβρυακά στοιχεία δραματικότητας και θεατρικότητας στον κηρυγματικό λόγο της μεταβυζαντινής εποχής ως το μικρόδραμα της *Θυσίας του Ιεφθάε*. Ως επίμετρο ακολουθεί ακόμα ο *Διάλογος κατά Αλφάβητο περί σωφρόνων νέων* του Δαπόντε (σ. 475 εξ. μεταξύ Αιγυπτίας και Ιωσήφ), ο *Διάλογος περί σωφρόνων γυναικών* (σ. 481 εξ. Σωζάννα). Ο τόμος τελειώνει με το περιεκτικό ευρετήριο (σ. 487-516).

Το χριστιανικό κήρυγμα σήμερα δεν συγκεντρώνει την ιδιαίτερη προσοχή των μελετητών. Αντίθετα, η αφηγηματολογία των παραμυθιάδων και πάσης φύσεως επαγγελματιών storytellers έχει τραβήξει το ενδιαφέρον των επικοινωνιολόγων και των θεατρολόγων, γιατί η τέχνη της αφήγησης εφάπτεται ως ένα βαθμό με την υποκριτική τέχνη. Και το από άμβωνος κήρυγμα, στην εποχή πριν από τις τεχνολογικές επαναστάσεις, ήταν, οπωσδήποτε, ένα είδος mass medium εξέχουσας σημασίας. Άλλωστε, η σημερινή Εκκλησία δίνει ολοένα και περισσότερη σημασία στην «όψιν» της λειτουργίας, μέρος της οποίας είναι το κήρυγμα. Τα πρότυπα των μεθόδων και στρατηγικών της δημιουργίας πυκνής επικοινωνίας με το ακροατήριο βρίσκονται, βέβαια, στην αρχαία ρητορική. Ωστόσο, στα μεταβυζαντινά εγχειρίδια υπάρχουν ολόκληρα κεφάλαια για την παραστατικότητα του λόγου, τις αποχρώσεις της φωνής, την εμφάνιση, τη στάση του σώματος και τις χειρονομίες του ιεροκήρυκα, τις εκκλήσεις προς το ακροατήριο, τη διάνθιση του μηνύματος με διηγήσεις, ενώ ο Καισάριος Δαπόντε δημιουργεί στη διαλογική αφήγηση της τραγικής ιστορίας του Ιεφθάε ολόκληρο δράμα.

Το εξαιρετικά καλογραμμένο βιβλίο περιέχει πρωτότυπο φωτογραφικό υλικό και παρά την πυκνή βιβλιογραφική τεκμηρίωση διαβάζεται με ευχαρίστηση. Η μελέτη ανοίγει νέους ορίζοντες για την ελληνική θεατρολογία, την ποιμαντική και ιστορία της Εκκλησίας. Αποδεικνύει πως σε μια εποχή χωρίς θέατρο στοιχεία παραστατικότητας βρίσκονται και στην εκκλησιαστική ρητορική, όπως υπάρχουν έντονα και στα λαϊκά αναγνώσματα σαν τον «Μπερτόλδο» (Β. Πούγχερ, «Λαϊκά αναγνώσματα και θεατρικότητα. Η περίπτωση του Μπερτόλδου», *Πορείες και σταθμοί*, Αθήνα 2005, σ. 178-202). Η συγκεκριμένη έκδοση δεν εστιάζει μόνο στο ενδιαφέρον ενός ευρύτερου κοινού, αλλά αποτελεί και μια ισχυρή ερευνητική ώθηση, ανοίγοντας ένα τελείως νέο πεδίο αναζητήσεων για μια σειρά από επιστήμες του πολιτισμού, οι οποίες στο εξωτερικό έχουν δημιουργήσει ήδη ένα επιστημονικό ρεύμα. Πάνω απ' όλα, όμως, το βιβλίο αυτό είναι ένα απολαυστικό ανάγνωσμα, το οποίο οδηγεί τον αναγνώστη σε άλλες εποχές και νοοτροπίες, αλλά και στην εκκλησιαστική ιστορία του τόπου και σ' ένα γλωσσικό στρώμα εκφραστικότητας που σήμερα πρέπει να θεωρηθεί χαμένο.

ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ – ΚΩΣΤΑΣ Γ. ΤΣΙΚΝΑΚΗΣ (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών/Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Μουσείο Μπενάκη 2013, σελ. 832, εικ., ISBN 978-618-80943-2-1.

Η Festschrift της εκλεκτής συναδέλφου Χρύσας Μαλτέζου, που υπηρέτησε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ από το 1995 ως το 1998, πριν φύγει για τη Βενετία για να διαδεχτεί στο υπεύθυνο πόστο της διεύθυνσης του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών τον Μανούσο Μανούσακα και τον Νικόλαο Παναγιωτάκη, θέση που κατείχε για 14 ολόκληρα χρόνια, σχεδιάστηκε για πολλά χρόνια· σε μια πρώτη οργανωτική επιτροπή, χρόνια πριν σχηματιστεί η δεύτερη, συμμετείχε και ο γράφων αυτές τις σειρές με την ιδιότητα τότε του Προέδρου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, αλλά το σχέδιο τελικά δεν πραγματοποιήθηκε, παρ' ότι μετά από αρκετές συνεδριάσεις και επαφές είχαμε καταλήξει περίπου στον κατάλογο των συμμετεχόντων στον τιμητικό τόμο, ο οποίος θα ήταν σαφώς μεγαλύτερος από αυτόν, στον οποίον κατέληξε η δεύτερη προσπάθεια, με οργανωτική επιτροπή την Δέσποινα Βλάσση, τον Παναγιώτη Βοκοτόπουλο, τη Χάρη Καλλιγά, τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο, τον Χαράλαμπο Μπούρα, την Αναστασία Παπαδιά-Λάλα και τον Marino Zorzi. Ο ανά χείρας τόμος με τις 46 μελέτες, που επιμελήθηκε από την ακούραστη Γωγώ Βαρζελιώτη και τον έμπειρο Κώστα Τσικνάκη, χρηματοδοτήθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και το Κοινωνικό Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης, και η έκδοσή του πραγματοποιήθηκε από το εν λόγω πανεπιστημιακό τμήμα σε συνεργασία με το Μουσείο Μπενάκη. Έτσι, μετά την *Tabula Gratulatoria* στην αρχή του τόμου και τα επαινετικά λόγια της Οργανωτικής Επιτροπής, ακολουθούν σύντομοι χαιρετισμοί του Πλάτωνα Μαυρομούστακου, του Άγγελου Δεληβορριά και της Ελένης Αρβελέρ. Την αναγραφή των δημοσιευμάτων της τιμωμένης είχε αναλάβει ο Κώστας Τσικνάκης (σ. 31-87)· πρόκειται για 364 μελετήματα σε 46 χρόνια ερευνητικής δραστηριότητας (1967-2013), εκδόσεις, προλόγους και βιβλιοκρισίες σε τέσσερις γλώσσες, συμπεριλαμβάνοντας και τους ετήσιους απολογισμούς δραστηριότητας του Ινστιτούτου της Βενετίας, ομιλίες και δημοσιεύσεις σε εφημερίδες.

Ο τόμος συμπεριλαμβάνει, όπως αναφέρθηκε, 46 μελετήματα σε πέντε γλώσσες και καλύπτει ένα πολύ ευρύ θεματικό πλαίσιο, ανάλογο με τα ευρεία ερευνητικά ενδιαφέροντα της τιμωμένης. Συμπεριλαμβάνει δε και πέντε μελέτες που έχουν άμεσο θεατρολογικό ενδιαφέρον, σημειωτέον και οι πέντε από νυν και τέως μέλη του Τμήματος. Η Γωγώ Βαρζελιώτη, η οποία είχε επωμισθεί το ήμισυ της επιμέλειας του τόμου ως έμπειρη στην επιμέλεια απαιτητικών εκδόσεων από τη θητεία της στο Ινστιτούτο της Βενετίας αλλά και έπειτα, αναψηλαφά την ανιγματική μορφή του Antonio Molino detto Burchiella, στον οποίο αποδίδεται η υποτιθέμενη αρχή θεατρικής δραστηριότητας τόσο στην Κέρκυρα όσο και στην Κρήτη: «Ο Antonio Molino, το *grehesco* και η ελληνοβενετική προσέγγιση (16ος αιώνας)» (σ. 105-118). Διευρύνει κάπως τις αναζητήσεις πηγών μετά από τις γνωστές μελέτες των Σάθα, Ευαγγελάτου και Παναγιωτάκη, αναφέρεται στο θεσμό των *stradioti* (βλ. Γ. Ι. Πηλείδη στη *Δημοσία ιλαρία*, Βενετία 1999, σ. 25-46 και Χρ. Μαλτέζου, «*Stradioti*»: *οι προστάτες των συνόρων*, Αθήνα 2003), στην *commedia stradiotesca* και τελικά στο *grehesco*, για το οποίο, μετά τις μελέτες του Μ. Cortellazzo (*Quaderni Veneti* 29, 1999, σ. 177 εξ. και στα πρακτικά του συμποσίου *La commedia dell'arte nella sua dimensione europea* το 2003 στη Βενετία, Βενετία 2004, σ. 21-26, βλ. επίσης Μαλτέζου, «*Stradioti*», σ. 23-34) δεν φαίνεται να υπάρχει νεότερη βιβλιογραφία.

Εκτενές είναι το μελέτημα του Ιωσήφ Βιβιλάκη, που ασχολείται με τον άλλο πόλο έλξεως του ανατολικομεσογειακού πολιτισμού των νεωτέρων χρόνων, την Κωνσταντινούπολη: «Κωμωδοποιοί στην Κωνσταντινούπολη τον 17ο αιώνα» (σ. 119-152), μελέτημα που συνοδεύεται και από οκτώ έγχρωμες εικόνες από τις γνωστές μικρογραφίες στο *Surname-i Vehbi* για τις εορταστικές εκδηλώσεις των συντεχνιών στην Πόλη το 1720, αλλά και από τον *Surname-Hümayun* το 1582 και απεικονίσεις ανδρών και γυναικών χορευτών. Η αναζήτηση πηγών για τα θέαματα στη μεταβυζαντινή μητρόπολη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στα στενά του Βοσπόρου ξεκινά με την κάπως ανιγματική και γενικόλογη περιγραφή του Αλέξανδρου Κομνηνού Υψηλάντη για τη φατρία των κωμωδοποιών με αρχηγό κάποιον Ρωμαίο Λάσκαρη στα 1650 (*Εκκλησιαστικών και πολιτικών των εις δώδεκα*. Βιβλίο Η, Θ' και Ι, ήτοι *Τα μετά την Άλωση (1453-1789)*, Κων/πολη 1870, σ. 152). Η πληροφορία έχει περάσει και στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου (Βάλσας, Σταματοπούλου-Βασιλάκου) και την αναφέρει και νέωτερος μελετητής, συνδέοντάς την με το υστεροβυζαντινό μιμοθέατρο ή το οθωμανικό *ortaoyunu* (Δ. Σταθακόπουλος, *Ιστορικές και κοινωνικές δομές του μουσικού θεάματος και ακροάματος στην οθωμανική αυτοκρατορία. Η συμβολή των Ρωμιών*, διδ. διατρ. της Παντείου, Αθήνα 2009, σ. 433). Για το πρώτο, το μιμοθέατρο, δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτε εκτός από θεωρίες που έχουν διαψευστεί (W. Puchner, «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», στον τόμο: P. Easterling – E. Hall (eds), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, σ. 304-324), το δεύτερο, το «παιχνίδι στη μέση» (*orta oyunu*), τεκμηριώνεται ιστορικά μόλις στα μέσα του 19ου αιώνα, έχει δομή πλοκής και χαρακτήρες επηρεασμένους από το θέατρο σκιών (Β. Πούχγερ, *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα 1989 [2007, 2009], σ. 188 εξ., όπου και η όλη βιβλιογραφία), ενώ υπάρχουν μόνο θεωρίες για παλαιότερη ύπαρξή του με έξεχουσα αυτή του Metin And, πως το είδος του αυτοσχέδιου αυτού θεάτρου έχουν μεταφέρει οι Sefardim μετά την εκδίωξή τους από την Ισπανία το 1492 και την εγκατάστασή τους στις παραλίες της ανατολικής Μεσογείου (Metin And, «Wie entstand das türkische Orta Oyunu (Spiel der Mitte)?», *Maske und Kothurn* 16, 1970, σ. 201-216). Το πρόβλημα είναι πρωτίστως και θέμα ορολογίας, τι εννοεί κανείς εκείνη την εποχή με τον όρο «κωμωδοποιός». Συνοδική απόφαση γύρω στο 1733 για τον κακο-παπά Δημήτριο στα Τρίκαλα καθαιρεί ιερέα «κωμωδοποιό» για την ανάρμοστη συμπεριφορά του· υπέθετα πως απήγγειλε κάποιους σατιρικούς στίχους που έχει απαγγείλει κατά το καρναβάλι (Β. Πούχγερ, «Θεατρικές παραστάσεις στη Θεσσαλία του 18ου αιώνα;» *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 29 (1986-1991), σ. 289-295 και στον τόμο *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σ. 169-179), γιατί ο χώρος και ο τόπος δεν εννοεί ούτε δραματογραφία ούτε θεατρική παράσταση· ο Ευαγγελάτος, στη δική του ερμηνεία, αρνήθηκε κάθε σχέση με το θέατρο – Σπ. Α. Ευαγγελάτος, «Ο “Κακο-παπάς Δημήτριος” και η σχέση του με το θέατρο (Τρίκαλα Θεσσαλίας, προ του 1738/39)», *Παράβασις* 7 (2006), σ. 13-16. Και ο Βιβιλάκης καταλήγει στο συμπέρασμα, πως πρόκειται μάλλον για αρσενικούς χορευτές ή αστείους clown, μετά από συστηματική ανάλυση του χωρίου ως προς τα πρόσωπα, τους σκηνικούς καλλιτέχνες στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, τους θιάσους αγοριών χορευτών, την εμφάνισή τους και το κοινό. Τελικά ο Ρωμαίος (Ρωμός;) Λάσκαρης παραμένει σκοτεινή μορφή, αν και δεν αμφισβητείται η δυνατότητα πως ο θιάσος των χορευτών μπορεί να ήταν ελληνικός (ο Τσελεπής αναφέρει κάτι τέτοιο). Όμως τελικά, στον παντομμικό χορό, ένα κατεξοχήν «διεθνές» και υπερεθνικό θέαμα, η εθνότητα των ορχηστών, ποια σημασία έχει;

Ενώ ο Βιβιλάκης κάπως «διασώζει» την είδηση για την ιστορία των θεαμάτων έστω της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ο Σπύρος Ευαγγελάτος, σ' ένα σύντομο άρθρο του, αμ-

φισβητεί ευθέως την ύπαρξη ελληνόγλωσσων παραστάσεων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη: «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη;» (σ. 239-246). Αυτό ακούγεται παράξενο και παράλογο από το στόμα ενός σκηνοθέτη, ο οποίος έχει υπηρετήσει, όπως κανένας άλλος, το ανέβασμα έργων του κρητικού θεάτρου και άλλων δραματικών και μη κειμένων του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, και έναν μελετητή, που έχει ασχοληθεί με θέματα χρονολόγησης έργων και ταύτισης δραματοργών του κρητικού θεάτρου· ακριβέστερα όμως εννοεί πως τελικά δεν έχει αποδειχτεί με ατράνταχτα τεκμήρια και άμεσες αδιαμφισβήτητες πηγές καμία περίπτωση ελληνικής παράστασης στην Κρήτη του 16ου και 17ου αιώνα. Δεν δέχεται τις εσωτερικές μαρτυρίες στα δραματικά κείμενα, οι λίγες εξωτερικές μαρτυρίες αφορούν μόνο ιταλόφωνες παραστάσεις, οι ακαδημαϊκοί της Ακαδημίας των *Stravaganti* έγραφαν μόνο στα ιταλικά, η μνεία του Νικόλαου Κομνηνού Παπαδόπουλου, πως η *Ερωφίλη* έχει παρασταθεί στον Χάνδακα πολλές φορές και πάντα άρεσε, είναι αναξιόπιστη, τις κωμωδίες, στις οποίες αναφέρεται ο Τζουάνε Παπαδόπουλος στα βενετσιάνικα απομνημεύματά του για τα νιάτα του στην Κρήτη, πως παραστάθηκαν κάθε καρναβάλι *in sermo greco*, θα ήταν σύντομα κωμικά δρώμενα σαν τις επτανησιακές ομιλίες, κανένα κοινό δεν θα άντεχε μια πολύωρη παράσταση τραγωδίας σαν την *Ερωφίλη*, αν δεν καταλάβαινε την πολύπλοκη στιχουργική δομή της στριφνής γλώσσας του Χορτάση, ή τα λατινοϊταλικά αστεία στις κωμωδίες. Τα έργα του Κρητικού θεάτρου γράφτηκαν για να διαβαστούν. Και το άρθρο τελειώνει με την κάπως προσωπική ομολογία: «Αισθάνομαι πίκρα που εγώ ερευνητής, αλλά και πρακτικός βέβαια του θεάτρου, βρίσκομαι στη δυσάρεστη θέση να εμφανίσω την πραγματική κατάσταση που έχει διαμορφώσει μέχρι σήμερα η έρευνα. Φίλη η λαχτάρα για την προβολή του θεατρικού πολιτισμού της τότε Κρήτης. Αλλά φιλότιμη η αλήθεια» (σ. 245 εξ.).

Αυτό είναι μια απρόσμενη έκπληξη και κάτι σαν εκ των υστέρων αναίρεση πολλών μελετημάτων και επιχειρημάτων για τόσα χρόνια έρευνας και ολόκληρης θεατρολογικής βιβλιογραφίας, δεν συνάδει με τη γενικότερη πολιτισμική κατάσταση της μεγαλονήσου και την γενικότερη τύχη θεατρικών κειμένων στην εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ: στη συγκρίσιμη Ιταλία (Βενετία), στις συγκρίσιμες δαλματικές ακτές, στα Επτάνησα και στα νησιά του Αγιαίου Πελάγους. Ως αρμόδιος για την ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, που από την αρχή της επιστημονικής μου σταδιοδρομίας έχω υποστηρίξει το θεατρολογικό μέρος των κειμένων του κρητικού θεάτρου (βλ. Β. Πούγχερ, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Εφτανησιακό Θέατρο. Αναλογίες με τη νοτιο-ιταλική δραματουργία της εποχής», *Θέατρο* 61-63, Αθήνα 1978, σ. 76-89), έως και σήμερα (βλ. W. Puchner, *A History of Greek Theatre from the Third Century BC to 1830*, Cambridge 2015/16 υπό έκδοση) θα απαντήσω, ξεετάζοντας λεπτομερειακά όλα τα σχετικά επιχειρήματα υπέρ και κατά, αναψηλαφώντας την αποδεικτική βαρύτητα κάθε ένδειξης και φτάνοντας σ' ένα τεκμηριωμένο συμπέρασμα. Γιατί η συνύπαρξη ιταλικών και ελληνικών παραστάσεων έχει αποδειχτεί πρόσφατα, με άμεση μαρτυρία, για τα Επτάνησα. Η βεβαιότητα, πως τα δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου γράφτηκαν για να διαβαστούν, είναι εξίσου πλασματική και απατηλή, όπως, ενδεχομένως, κατά τη συλλογιστική του μελετητή, η βεβαιότητα πως έχουν ανεβαστεί στη σκηνή στην εποχή τους. Αν η αλήθεια βρίσκεται κάπου στη μέση, μένει να αποδειχτεί, σε ποια πλευρά γέρνει περισσότερο η πλάστιγγα. Οι τεκμηριωμένες υποθέσεις είναι νόμιμα στοχαστικά εργαλεία της έρευνας, που βοηθούν την πρόοδο της διαλεύκανσης περίπλοκων ως προς τις πηγές, καταστάσεων. Πότε και πώς δημιουργήθηκε αυτή η σκέψη, που οδηγεί σ' ένα τέτοιο βεβιασμένο και απογοητευτικό, για τους νέους ερευνητές, αποτέλεσμα; Θα δούμε αν αποδειχτεί και σ' αυτή την περίπτωση η αλήθεια, πως οι διαφωνίες στην έρευνα είναι πιο ευεργετικές για την προώθηση της

επίλυσης του θέματος, από τις εκ των προτέρων συμφωνίες. Άλλωστε το «δεν ξέρω», «δεν είμαι βέβαιος», δεν είναι αδυναμία του ερευνητή αλλά η τιμή του.

Ο Πλάτων Μαυρομούστακος μας μεταφέρει σ' ένα προσφιλές του ερευνητικό πεδίο, το οποίο δεν συνδέεται άμεσα με τα ενδιαφέροντα της τιμωμένης: «Παραστάσεις αρχαίου δράματος, ιστορία και επικαιρότητα. Σημειώσεις με αφορμή την ελληνική σκηηνική πραγματικότητα» (σ. 483-498), ξεκινώντας τον προβληματισμό του βέβαια με την αμφιλεγόμενη και μυστήρια παράσταση των *Περσών* στη Ζάκυνθο το 1571, για την οποία η έρευνα δεν έχει βρει ως τώρα κάποια λύση (βλ. και του ίδιου, «Η παράσταση των *Περσών* του Αισχύλου στη Ζάκυνθο, το 1571. Νέα ερωτήματα για ένα παλιό αίνιγμα», *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ηράκλειο 2007, σ. 1-23)· ειδικά οι *Πέρσες* παραμένουν και σήμερα ένα από τα αγαπητά έργα του αρχαίου ρεπερτορίου, τα οποία ανεβάζονται συχνά στα φεστιβάλ αρχαίου θεάτρου και όχι μόνο.

Και η πεντάπρακτη αφιερωτική προσφορά των συναδέλφων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ στην *Festschrift* της τιμώμενης συναδέλφου τελειώνει με τον υποφαινόμενο, Walter Puchner, «Homer im griechischen Schulunterricht des 17. Jahrhunderts auf der Ägäisinsel Chios» («Ο Όμηρος στην ελληνική σχολική διδασκαλία του 17ου αιώνα στη Χίο» σ. 659-673), τεκμηριώνοντας την από στήθους γνώση των πρώτων στίχων της *Οδύσσειας* και της *Ιλιάδας* από μαθητές των σχολείων της Χίου, όπως τους απαγγέλλει ο συγγραφέας των διαλογικών *Παθών του Χριστού*, ο ορθόδοξος ιερέας Μιχαήλ Βεστάρχης, στον πρόλογο του έργου του (στ. 1-18). Τη γνώση των ομηρικών ετών και σε πιο λαϊκά στρώματα ενδεικνύει ακόμα ένα άλλο δραματικό έργο: στην *Ιφιγένεια* του Πέτρου Κατσαίτη (1720) σ' ένα υστερόγραφο (στ. 1-7) αναφέρονται ρητά οι λόγοι, γιατί ο δραματουργός άλλαξε την ιστορία του Τρωικού Πολέμου, όπως την μεταδίδει η *Ιλιάδα*, και μετέτρεψε τη θυσία της Ιφιγένειας στην Αυλίδα με απρόσμενη επέμβαση ενός προφήτη σε ευτυχί γάμο με τον Αχιλλέα. Παρατίθεται και φωτοαντίγραφο μιας σελίδας από το χειρόγραφο του έργου του Βεστάρχη.

Τα υπόλοιπα μελετήματα στην *Festschrift* της Χρύσας Μαλτέζου δεν αφορούν θέματα των θεατρικών σπουδών· ο ίδιος ο τιμητικός τόμος θα παρουσιαστεί εν καιρώ αναλυτικά στο σύνολό του και ως προς το περιεχόμενο των μελετών του σ' ένα άλλο διεθνές forum.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Θεωρία, αισθητική, εισαγωγές

ERIKA FISCHER-LICHTE, *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή, εισαγωγή & επιστημονική εποπτεία Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη 2012, σελ. 431, ISBN 978-960-16-4634-3.

Με πρωτοβουλία του Πλάτωνα Μαυρομούστακου μεταφράστηκε το βιβλίο *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004 της Erika Fischer-Lichte, της οποίας εκδόσεις, μονογραφίες και βιβλία έχουν παρουσιαστεί αρκετές φορές στις σελίδες αυτές: *Παράβασις* 2 (1998), σ. 271-273, 273-276· 5 (2004), σ. 385-388, 398-410· 8 (2008), σ. 645-650· 9 (2009), σ. 668-669, 694-698· 12/2 (2014), σ. 321-323, 332-334, 399-401. Ένα μέρος της εισαγωγής στην ελληνική έκδοση του Μαυρομούστακου (σ. 11 εξ.) αφιερώνεται στην προσωπικότητά της και το έργο της, ενώ ένα άλλο επιχειρεί να δικαιολογήσει την ανάγκη της μετάφρασης αυτής, αν και αυτή είναι μάλλον αυταπόδεικτη. Επισημαίνει πως σε αντίθεση με την εποχή πριν το 1990, όταν ιδρύθηκε το πρώτο θεατρολογικό τμήμα στα ελληνικά ΑΕΙ, υπερέχει έκτοτε η ελληνική παραγωγή θεατρολογικής βιβλιογραφίας, ενώ πρωτύτερα στηρίχθηκε κυρίως σε μεταφράσεις ξενόγλωσσων μελετημάτων, οι οποίες τώρα σπανίζουν. Θα έλεγα, εν πρώτοις, ότι αυτό είναι μάλλον ένα ευχάριστο γεγονός και δείχνει τον δυναμισμό της ελληνικής Επιστήμης του Θεάτρου, και δεύτερον, ότι δεν έλειπε και η ενημέρωση για την ξένη βιβλιογραφία, κυρίως από τις στήλες της *Παραβάσεως* με τις 429 εν μέρει εκτενείς βιβλιοκρισίες και βιβλιοπαραρτήσεις της, από τις οποίες ικανό μέρος ήταν σχολιασμός της ξένης βιβλιογραφίας. Ένα μέρος αυτόν των βιβλιοκρισιών (ώς τον πέμπτο τόμο της *Παραβάσεως* 2004) έχει συγκεντρωθεί και σε ξεχωριστά δημοσιεύματα: τα θεωρητικά στον τόμο *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Πατάκης, 2003, σελ. 505, τα της θεατρικής ιστοριογραφίας στον τόμο *Συνοχές και ρήγματα. Κριτική της θεατρικής ιστοριογραφίας*, Αθήνα, εκδόσεις Πολύτροπον 2005, σελ. 815, τα σχετικά με τα θεατρικά κείμενα και την έκδοσή τους στον τόμο *Σχόλια και σχολαστικά. Κριτικές στην ανάλυση, ερμηνεία και εκδοτική θεατρικών κειμένων*, Αθήνα, Πατάκης 2005, σελ. 330. Άλλωστε θεωρητικά κείμενα της σύγχρονης θεατρολογίας έχουν μεταφραστεί, όπως η σημειωτική του Keil Elam, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μετάφραση-εισαγωγή Κ. Διαμαντάκου, Αθήνα 2001 –βλ. *Παράβασις* 5 (2004), σ. 493-497–, και θεωρητικά κείμενα της ξένης θεατρολογίας έχουν ενταχθεί και συγχωνευθεί σε μια σειρά από ελληνικά δημοσιεύματα των τελευταίων χρόνων, όπως τα *Θεωρητικά Θεάτρου*, Αθήνα 2010, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011, το τρίτομο *Σκηές της Θεωρίας*, Αθήνα 2007-13 του Γ. Πεφάνη, οι μονογραφίες της Μαρίκας Θωμαδάκη κτλ. Τα επιτεύγματα της ελληνικής Θεατρολογίας σε σχέση με τη διεθνή κατάσταση στο χώρο συνοψίζονται τώρα στο Β. Πούχνερ, *Η επιστήμη του θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα 2014 (Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σειρά: Μελετήματα, αρ. 1).

Άλλωστε το έτος 2012 έχει αλλάξει ριζικά την κατάσταση στη μετάφραση ξένων θεατρολογικών μελετημάτων της θεωρίας και ιστορίας: έχει μεταφραστεί το *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* του Balme (βλ. παραπάνω), έχει μεταφραστεί το σημαδιακό δοκίμιο του Walter Benjamin, «Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του» (1936), η δίτομη *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου* της Fischer-Lichte (εκκρεμεί ακόμα η δική της *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die*

Grundlagen des Faches, Tübingen/Basel 2010, βλ. την παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 12/2, 2014, σ. 332-334), είναι έτοιμο το κομβικό βιβλίο του Marvin Carlson, *Performance. A critical introduction* (βλ. *Παράβασις* 3, 2000, σ. 305-320) στις εκδόσεις Παπαζήση, χρόνια τώρα μεταφράζεται η γερμανική ιστορία της πρόσληψης του αρχαίου δράματος από τον Flashar στο ΜΙΕΤ κτλ. Δεν νομίζω πως μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η ελληνική Θεατρολογία πάσχει αυτή τη στιγμή από την έλλειψη μεταφράσεων ξένων μελετημάτων. Βεβαίως όσο περισσότερες μελέτες μεταφράζονται τόσο το καλύτερο για την ανάπτυξη μιας μεθοδολογικής πολυφωνίας και την καλλιέργεια της κριτικής σκέψης.

Επομένως το εγχείρημα δεν απαιτεί, κατά τη γνώμη μου, καμιά ιδιαίτερη δικαιολογία, μιας που το βιβίο αυτό, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, αποδείχτηκε ιδιαίτερα σημαντικό και εξάσκησε ποικίλες επιδράσεις στα χρόνια που πέρασαν από την έκδοσή του. Ακολούθησε πρόσφατα και ένα άλλο παρόμοιο, εισαγωγικού χαρακτήρα, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012 (2013), το οποίο θα παρουσιάσω στη συνέχεια. Η χαρά της Fischer-Lichte για την ελληνική μετάφραση ήταν ιδιαίτερα –έγραψε και ξεχωριστό νέο πρόλογο για την ελληνική έκδοση, όπου συνοψίζει τις θέσεις του βιβλίου της (σ. 17 εξ.), – γιατί συνδέεται άμεσα και με τα summer courses στην Επίδαυρο· η ίδια τελειώνει τον δικό της πρόλογο με τη διαπίστωση πως αναμένει με μεγάλη χαρά τη συζήτηση της θεωρίας της με έλληνες συναδέλφους. Στον προηγούμενο τόμο της *Παραβάσεως* (12, 2014) έχω δημοσιεύσει ένα εκτενές μελέτημα στο ελληνόγλωσσο τεύχος, «Αισθητική της τελεστικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte» (12/2, σ. 15-38) και ένα πιο σύντομο στο ξενόγλωσσο τεύχος, «Perzeptive Multistabilität und autopoietische feedback Schleife. Kritische Randnotizen zu Erika Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen» (12/1, σ. 113-117), όπου συζητώ και προβληματίζομαι για μερικές έννοιες που έχει εισαγάγει στη θεωρία της, με την εμπειρία της δογμασίας του εννοιολογικού οπλοστασίου που έχει επεξεργαστεί κυρίως στη φαινομενολογική μεθοδολογία της θεωρίας της θεατρικής παράστασης (βλ. Β. Πούχνερ, *Θεωρητικά θεάτρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σ. 425-575).

Η απόφαση να χρησιμοποιηθεί ως πρότυπο το γερμανικό original ήταν απόλυτα σωστή και οπωσδήποτε προτιμητέα, γιατί η αμερικανική μετάφραση (E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Transl. S. I. Jain, London/New York 2008) λαίπει κάπως την ακρίβεια της σκέψης της Fischer-Lichte, και τη γοητεία της ανάγνωσης, που βασιζέται σ' ένα ιδιαίτερο ύφος της αφήγησης με καθαρές και κατανοητές δομές, αλλά και με απρόσμενους νεολογισμούς και έναν ειδικό τρόπο έκφρασης, που συνδυάζει τη σαφήνεια με ένα διανοητικό jargon που προκαλεί μια εγκεφαλική ανάταση (για την αμερικανική μετάφραση βλ. και *Παράβασις* 12/2, 2014, σ. 321-323). Άλλωστε θα ήταν και μεθοδολογικά ασυνήθιστο και αδόκιμο να προσφερθεί μια μετάφραση μιας άλλης μετάφρασης, με τις αυξημένες πιθανότητες της απώλειας της σαφήνειας της σκέψης και του ιδιόλεκτου της έκφρασης. Ωστόσο η αμερικανική μετάφραση άφησε και τα ίχνη της, ήδη στον τίτλο: ο λακωνικός τίτλος στα γερμανικά με τη δωρική του λιτότητα έγινε ένας καλύτερα εμπορευματοποιησμός πλατυασμός με κάποιο ρομαντικό στόμφο και την απαραίτητη υπόσχεση πως πρόκειται για κάτι τελείως καινούργιο. Ο ελληνικός τίτλος κάπως μετριάζει αυτή την εντύπωση, αλλά υποκύπτει και αυτός στις συνταγές της πώλησης που έχουν επιβάλει οι εκδοτικοί οίκοι. Ο γερμανικός τίτλος, «Ästhetik des Performativen», αποδίδεται και πιο δύσκολα στα ελληνικά: «Αισθητική του επιτελεστικού» δεν είναι άμεσα κατανοητό και αισθητικά άρρυθμο. Ωστόσο δεν αποφεύχθηκε τελείως το επίθετο, ενώ εγώ προτίμησα «Αισθητική της τελεστικότητας» (performativity)· η ελληνική απόδοση του

perform ως επιτελώ, ενώ φτάνει το τελώ, τέλεση, τελεστικότητα, που έχει ακριβώς την ίδια σημασία, χωρίς να συγγενεύει με το επιτελείο, τον επιτελάρχη κτλ., έχει επικρατήσει στη σχετική βιβλιογραφία. Η καθιέρωση της σχετικής ορολογίας δεν ακολουθεί πάντα ορθολογικούς δρόμους, και έννοιες που έχουν γίνει της μόδας όπως η (επι)τέλεση αναπτύσσονται χωρίς τον νοητικό έλεγχο της επιστήμης. Αλλά, όπως λέει μια βιεννέζικη παρουσία, «κόντρα στον άνεμο δεν μπορείς να παίξεις πιάνο».

Μολοντούτο ο χειρισμός της ειδικής ορολογίας σε μια μετάφραση θεωρητικού κειμένου είναι πρωταρχικής σημασίας. Θα σταθώ εδώ σε δύο παραδείγματα, που με έχουν απασχολήσει στο συγκεκριμένο βιβλίο (βλ. τα δύο αναφερόμενα άρθρα στην *Παράβαση* 12): στο ένα νομίζω, πως η μετάφραση κατέληξε σε παρεξηγήσιμη απόδοση (και ακαταλαβίστικη), στην άλλη βρήκε μια καλύτερη, τουτέστιν κατανοητότερη λύση από την ίδια τη Fischer-Lichte. Το ένα αφορά το τρίγλωσσο «τέρας» *autopoietische feed-back Schleife*, που είναι όχι μόνο ως γλωσσική διατύπωση δυσνόητη αλλά και ως πραγματολογική σύλληψη· για το δάνειο του «αυτοποιητικού» από τις φυσικές επιστήμες ο Marvin Carlson ξόδεψε μια ολόκληρη παράγραφο στην Εισαγωγή του στην αμερικανική έκδοση. Για τον έλληνα αναγνώστη θέλει οπωσδήποτε εξήγηση, ως αυτάρκης, αυτοτροφοδοτούμενος κτλ. (βλ. Πούγγρε, *Θεωρητικά Θεάτρων*, ό. π., σ. 496, 564, ο Γ. Πεφάνης αποδίδει «αυτοανατροφοδοτούμενο κύκλωμα», *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, Αθήνα 2013, σ. 20). Το *feed-back* ως ανάδραση (διάδραση - interaction), αντίθετα, είναι πιο κατανοητό. Η ιδέα του νοητικού σχήματος αυτού είναι, πως ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές κατά τη διάρκεια μιας παράστασης δημιουργείται μια δυναμική σχέση δράσης-αντίδρασης-αντίδρασης κτλ., που μπορεί ακόμα και να υπερβεί και να ανεξαρτητοποιηθεί (εν μέρει) από τον σκηνικό προγραμματισμό της σκηνοθεσίας. Το πιο προβληματικό μέρος της μετάφρασης είναι η απόδοση της *Schleife* με «λούπα», προφανώς χρησιμοποιώντας την αγγλική απόδοση *autopoietic feed-back loop*, κινδυνεύοντας βέβαια η λούπα να εκληφθεί ως μεγεθυντικός φακός (Lupe, loupe). Δεν ξέρω πόσο δόκιμη είναι η λέξη «λούπα» για *loop*, στα λεξικά πάντως δεν υπάρχει. *Schleife* στα γερμανικά είναι ο φιδόγκος, και σε πιο αφηρημένη χροιά το γύρισμα, ο γύρος, ο κύκλος. Εγώ απέδωσα τον επίμαχο όρο, που επαναλαμβάνεται αρκετές φορές μέσα στο έργο, με «αυτοποιητικός [αυτάρκης, αυτοτροφοδοτούμενος] αναδραστικός κύκλος». Η κ. Σιουζουλή αποδίδει την πρώτη φορά με «λούπα ανάδρασης» (σ. 82, σ. 63 του γερμανικού προτύπου), παραλείποντας το «αυτοποιητικό» (σ. 98, σ. 76 το παραλείπει και η Fischer-Lichte, όπως και σ. 102, σ. 82), στη συνέχεια την *Autopoiesis der feedback-Schleife* με «αυτοποιητική ιδιότητα της λούπας ανάδρασης» (σ. 127, σ. 153) κτλ. Τέτοια σημεία απαιτούν οπωσδήποτε επεξηγηματικές υποσημειώσεις, αλλιώς ο αναγνώστης δεν καταλαβαίνει τίποτε και χρεώνει την αδυναμία κατανόησης στις περιορισμένες του γνώσεις. Χρήσιμη είναι και η κατάρτιση ενός λεξικού ορολογίας, μαζί με τις μεταφραστικές προσπάθειες στα ελληνικά, όπως το έχει προσφέρει η Καίτη Διαμαντάκου στη μετάφραση του αγγλικού βιβλίου του Keir Elam για τη σημειωτική του θεάτρου και του δράματος (βλ. *Παράβασις* 5 (2004), σ. 493-497).

Εντούτοις τα δύσκολα είναι δύσκολα για όλους και η γλώσσα της Fischer-Lichte, με τους πολλούς νεολογισμούς που εισάγει και το *display* ορολογίας από διάφορες επιστήμες κάνει τη ζωή δύσκολη σε κάθε μεταφραστή. Άλλωστε οι μεταφράσεις στα νεοελληνικά στο θεωρητικό τομέα αντιμετωπίζουν γενικότερα την έλλειψη αναπτυγμένου λεξιλογίου για την αφηρημένη σκέψη. Π.χ. η αγγλική μετάφραση δεν είχε καμιά δυσκολία να αποδώσει την *autopoietische feedback-Schleife* με *autopoietic feed-back loop*, όπως και την *perzeptive Multistabilität* με *perceptive multistability*. Αυτό είναι το δεύτερο παράδειγμα, όπου όμως η ελληνική μετάφραση βρήκε μια καλύτερη λύση από το ίδιο το πρότυπο. Ο όρος αυτός

περιγράφει τη μεταπήδηση της αντίληψης του θεατή, ο οποίος βλέπει τη μια τον ηθοποιό τάδε στο ρόλο του (με το σημειωτικό του σώμα) και την άλλη φορά ως κύριος τάδε που προσποιείται πως είναι άλλος (με το πραγματικό του σώμα). Ιδίως σε μορφές λαϊκού θεάτρου, όπου οι ηθοποιοί «βγαίνουν» συχνά από το ρόλο τους, ή στην περίπτωση μεγάλων και γνωστών ηθοποιών, αυτό το φαινόμενο είναι συχνό. Η Fischer-Lichte θεωρεί, πως η μία μορφή αντίληψης αποκλείει την άλλη, εγώ πιστεύω πως μπορούν να συνυπάρχουν και ταυτόχρονα. Η ελληνική μετάφραση αποδίδει στην περίπτωση αυτή την *perzeptivne Multistabilität* με τον όρο «δισταθής αντίληψη» (σ. 297, σ. 260 του γερμανικού προτύπου), γιατί πραγματικά πρόκειται μόνο για δύο μορφές αντίληψης, όχι πολλές, απλοποιώντας έτσι το κάπως δυσνόητο και βαρύνδουπο γλωσσικό κατασκευάσμα που δεν ακριβολογεί.

Κάθε μετάφραση ποίησης και κάθε μετάφραση θεωρητικών ή φιλοσοφικών κειμένων είναι μια περιπέτεια. Η μεταφράστρια την έζησε διά ζώσης, ο επιμελητής αντιμετώπισε με τα δύσκολα και δυσεπίλυτα, όπου μόνο συμβιβασμοί υπάρχουν και όχι ιδανικές λύσεις. Βέβαια όταν πληθαίνουν τα σχετικά κείμενα και υπάρχει και κριτικός νους, η ορολογία σταθεροποιείται συν τω χρόνω από μόνη της. Εν γένει το κείμενο στην ελληνική μετάφραση διαβάζεται χωρίς μεγάλες νοητικές προκλήσεις και αποδίδει κάποια ατμόσφαιρα από τη διανοητική γοητεία που εκπέμπει το πρότυπο. Με τη δημοσίευση αυτή η ελληνική Θεατρολογία αποκτά ένα από τα πολύ σημαντικά θεωρητικά κείμενα για το σύγχρονο θέατρο, πολύ πιο σημαντικό από τα πάμπολλα δοκίμια του Richard Schechner και άλλων συλλογικών τόμων των *performance studies*, γιατί, όπως και ο Marvin Carlson στο δικό του βιβλίο για τις *performances*, ξεκινά από τη θεατρική παράσταση και όχι από τις άπειρες τελέσεις στο δημόσιο βίο όλων των πολιτισμών της υφηλίου. Με το σύνολο των μεταφραστικών αυτών προσπαθειών, στις οποίες προστίθεται τώρα και ένα δεύτερο βιβλίο της Fischer-Lichte για την «τελεστικότητα» (*performativity*) και μια νέα ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου από τον Andreas Kotte (που παρουσιάζονται και σ' αυτόν τον τόμο), η διδασκαλία της ελληνικής Θεατρολογίας αποκτά νέα και σημαντικά εργαλεία και το ελληνικό αναγνωστικό κοινό νέες βιβλιογραφικές πηγές για την κατανόηση και γνώση του σημερινού θεάτρου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ERIKA FISCHER-LICHTE, *Performativität. Eine Einleitung* [Τελεστικότητα. Μια εισαγωγή], Bielefeld, transcript 2012 (2013), σελ. 233, γραφήματα, ISBN 978-3-8376-1178-6.

Το 2004 η ίδια συγγραφέας έχει παρουσιάσει ένα βιβλίο, *Ästhetik des Performativen (Αισθητική της τελεστικότητας)*, που έχει στο μεταξύ μεταφραστεί και στα ελληνικά (βλ. την βιβλιοκρισία σ' αυτό τον τόμο) και είχε ιδιαίτερη απήχηση και έχει προκαλέσει συζητήσεις (βλ. και Β. Πούχνερ, «Αισθητική της τελεστικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte», *Παράβασις* 12/2, 2014, σ. 15-38 και του ίδιου, «Perzeptivne Multistabilität und autopoietische feed-back Schleife. Kritische Randnotizen zu Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*», *Parabasis* 12/1, 2014, σ. 113-118). Το νέο αυτό βιβλίο δεν είναι μια εκλαϊκευτική επανάληψη των όσων έχει γράψει εκεί, αν και ορισμένα κεφάλαια προέρχονται σαφώς από το ενδιαφέρον βιβλίο αυτό, αλλά είναι μια εισαγωγή και ταυτόχρονα και ένας απολογισμός μιας ερευνητικής προσπάθειας, που κράτησε δώδεκα χρόνια: από το 1999 ως το 2010 λειτούργησε στην Deutsche Forschungsgemeinschaft, ένα είδος Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών της Γερμανίας, αλλά όχι με σταθερά ινστιτούτα και τμήματα αλλά

χρονικά περιορισμένα προγράμματα ερευνών που πρέπει να εγκριθούν κάθε φορά εκ νέου, ένας ολόκληρος τομέας ειδικών ερευνών (Sonderforschungsbereich) με θέμα «Πολιτισμοί της τελεστικότητας» (Kulturen des Performativen), και πάνω στα αποτελέσματα αυτής της ομαδικής προσπάθειας στηρίζονται και τα συμπεράσματα του ανά χείρας βιβλίου, το οποίο, σημειωτέον, μέσα σ' ένα χρόνο είχε εξαντληθεί, ώστε να χρειάζοταν και δεύτερη έκδοση. Ταυτόχρονα ή μάλλον ετεροχρονισμένα λειτούργησε στο Ινστιτούτο Θεατρολογίας στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου και ένα πρόγραμμα «με θεματικό κέντρο βάρους» (Schwerpunktprogramm) τη «Θεατρικότητα. Θέατρο ως μοντέλο στις επιστήμες του πολιτισμού» (Theatralität. Theater als Modell in den Kulturwissenschaften), το οποίο χρηματοδοτήθηκε επίσης από την Deutsche Forschungsgemeinschaft και λειτούργησε από το 1995 ως το 2000, και το οποίο οργάνωνε ετήσια συνέδρια και εξέδιδε τόμους πρακτικών στο πρόγραμμα αυτό συμμετείχαν 20 ειδικότητες και 15 πανεπιστήμια. Από την ετεροχρονισμένη συνύπαρξη των δύο ερευνητικών προγραμμάτων αυτών και τον διάλογο που είχε δημιουργηθεί ανάμεσα στις δύο ομάδες ερευνητών, που συστεγάζονταν στον ίδιο χώρο, προέκυψε και ο τωρινός εισαγωγικός τόμος.

Από τις εργασίες των πρώτης ομάδας, για την τελεστικότητα, προέκυψαν μια σειρά από δημοσιεύματα, από τα οποία αναφέρω τα εξής: Erika Fischer-Lichte – Doris Kolesch (eds), *Kulturen des Performativen* [Πολιτισμοί της τελεστικότητας], Berlin 1998, μια επεξεργασμένη μορφή της έκθεσης για την υποβολή του ερευνητικού προγράμματος για χρηματοδότηση από το γερμανικό κράτος, της ίδιας – Christoph Wulf (eds), *Theorien des Performativen* [Θεωρίες της τελεστικότητας], Berlin 2001, των ιδίων (eds), *Praktiken des Performativen* [Πρακτικές της τελεστικότητας], Berlin 2004, και της ίδιας – Kristiane Hasselmann (eds), *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung* [Performing the Future. Το μέλλον της έρευνας της τελεστικότητας], München 2012 κτλ. Από τη δεύτερη ομάδα, που διερευνά το θέμα της «θεατρικότητας» έχουν κυκλοφορήσει οι εξής τόμοι: Erika Fischer-Lichte (ed.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* [Θεατρικότητα και η κρίση της αναπαράστασης], Stuttgart 2001, της ίδιας – Kristiana Horn – Sandra Umathum – Matthias Warstat (eds), *Wahrnehmung und Medialität* [Αντίληψη και η ιδιότητα του medium], Tübingen/Basel 2001, Joachim Fiebach, *Inszenierte Wirklichkeit. Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen* [Σκηνοθετημένη πραγματικότητα. Κεφάλαιο από την πολιτιστική ιστορία του θεατρικού], Berlin 2007, Rudolf Münz, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen* [Θεατρικότητα και θέατρο. Για την ιστοριογραφία πλεγμάτων θεατρικότητας], Berlin 1998, Ursula Roth, *Die Theatralität des Gottesdienstes* [Η θεατρικότητα της θείας λειτουργίας], Gütersloh 2006, Helmar Schramm, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts* [Το καρναβάλι της σκέψης. Θεατρικότητα στον καθρέφτη φιλοσοφικών κειμένων του 16ου και 17ου αιώνα], Berlin 1996, του ίδιου et al. (eds), *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert* [Θεατρικά πειράματα. Πρακτικές της παραγωγής αποδείξεων στον 17ο αιώνα], Berlin/New York 2006, Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1919-1933* [Θεατρικές συνάξεις. Για τον εορταστικό πολιτισμό του εργατικού κινήματος 1919-1933], Tübingen/Basel 2005, Herbert Willems (eds), *Theatralisierung der Gesellschaft* [Θεατροποίηση της κοινωνίας], 2 τόμ., Wiesbaden 2009 κτλ. Δεν είναι λοιπόν υπερβολή να πούμε, ότι αυτές οι δύο ομάδες ερευνητών στο Βερολίνο, για την τελεστικότητα και τη θεατρικότητα, θα έχουν σφραγίσει ως ένα βαθμό για καιρό την θεατρολογική «σκηνή» στο γερμανόφωνο χώρο, αλλά και γενικότερα τις επιστήμες της ανάλυσης της κοινωνίας και του πολιτισμού, γιατί τα δημοσιεύματά τους έχουν γονιμοποιήσει έναν γενικότερο διάλογο για τις προοπτικές της έρευνας

γύρω από την τελεστικότητα· βλ. π.χ. Klaus Hempfner – Jörg Volbers (eds), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme* [Θεωρίες της τελεστικότητας. Γλώσσα – γνώση – πρακτική. Μια κριτική καταγραφή], Bielefeld 2011, και εδώ ειδικά την εισαγωγή για τις έννοιες performance, Performanz και Performativität σ. 13-41. Βλ. επίσης και Klaus Hempfner – Anita Traninger (eds), *Dynamiken des Wissens* [Δυναμικές της γνώσης], Freiburg/B. 2007.

Όλες αυτές οι ζυμώσεις βρήκαν βέβαια και την απήχησή τους στα λήμματα του *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, για το οποίο βλ. την παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 9 (2009), σ. 694-698. Γιατί να υπάρχουν όμως δύο ομάδες ερευνητών μ' ένα όμοιο αντικείμενο «θεατρικότητα/τελεστικότητα»; Αυτό έχει μάλλον πρακτικούς λόγους, ότι χρηματοδοτήθηκαν από διαφορετικά κονδύλια του ίδιου φορέα της προώθησης της επιστημονικής έρευνας και έτσι εξασφαλίστηκε η συνέχιση αυτής της προσπάθειας για συνολικά 15 χρόνια, κατόρθωμα μεγάλο σε μια εποχή, που οι ανθρωπιστικές επιστήμες δεν χαιρόνται και μεγάλης εκτίμησης εκ μέρους της πολιτείας και των κέντρων που αποφασίζουν για την οικονομική στήριξη της «βασικής έρευνας», η οποία δεν έχει άμεση εφαρμοσιμότητα και οικονομικά οφέλη. Πρέπει να διευκρινιστεί στο σημείο αυτό, ότι η κατάσταση στις επιστήμες του πολιτισμού (Kulturwissenschaften) στη Γερμανία είναι αρκετά διαφορετική από τις *performance studies* στην Αμερική. Στις γερμανόφωνες χώρες εξακολουθεί να χρησιμοποιείται η έννοια της «θεατρικότητας» παράλληλα με την έννοια της «τελεστικότητας», η οποία εμφανίζεται μόλις στη δεκαετία του 1990: και οι δύο έννοιες χαρακτηρίζουν και καταδιλώνουν την παραστατικότητα του πολιτισμού, απλώς παίρνοντας τη μία φορά το θέατρο ως μοντέλο για την σκηνοθεσία και την παραστατικότητα πράξεων και συμπεριφορών του δημόσιου βίου, και την άλλη (performance) τονίζουν την αυτοαναφορικότητα τελετουργικών πράξεων καθώς και το γεγονός, πως δημιουργούν από μόνες τους δεδομένες πραγματικότητες (για το θέμα βλ. και M. Warstat, «Politisches Theater zwischen Theatralität und Performativität» [Πολιτικό θέατρο ανάμεσα σε θεατρικότητα και τελεστικότητα], E. Fischer-Lichte et al. (eds), *Die Aufführung. Diskurse – Macht – Analyse* [Η παράσταση. Συζητήσεις – εξουσία – ανάλυση], München 2012). Αντίθετα στον αγγλόφωνο χώρο, και ειδικά στην Αμερική, η έννοια του θεάτρου και συνεπώς και της θεατρικότητας είναι πολύ πιο στενή και αφορά μόνο το κειμενικό έντεχνο θέατρο, πράγμα που έχει ως συνέπεια ότι «θέατρο» και performance (θεατρικότητα και τελεστικότητα) να αποτελούν στην κοινή αντίληψη σχεδόν αντιθέσεις: το θέατρο χαρακτηρίζεται από μιμητική αναπαράσταση, αφηγηματικότητα, ολοκλήρωση, κατασκευή υποκειμένων και φυσικούς και ψυχικούς χώρους, κωδικοποιημένες δομές και εκπομπή σημείων, ενώ αντίθετα η performance διαλύει όλ' αυτό το θεατρικό σύστημα από αριδιότητες, κώδικες και δομές· γράφει π.χ. ο Josette Féral: «[there is] nothing to grasp, project, introject, except of flows, networks, and systems. Everything appears and disappears like a galaxy of 'transitional objects' representing only the failures of representation»· η performance «attempts not to tell (like theatre), but rather to provoke synaesthetic relationships between subjects» («Performance and Theatricality: The Subject Demystified» *Modern Drama* 25, 1982, σ. 142-181, ιδίως σ. 179). Αυτό βέβαια γράφτηκε την εποχή της αποκορύφωσης του σημειωτικού μοντέλου ανάλυσης της θεατρικής παράστασης και μοιάζει σήμερα λίγο ακραίο και απλουστευτικό (γράφτηκε και πριν από 33 χρόνια) αλλά εξηγεί σίγουρα κάποιες τάσεις και κάποιες παρεξηγήσεις (βλ. και την εισαγωγή του Marvin Carlson στην αγγλική μετάφραση της «Αισθητικής της τελεστικότητας» της Fischer-Lichte, βλ. *Παράβασις* 12/2, 2014, σ. 321-323, όπου εξηγεί και γενικότερες διαφορές στην αντίληψη για το θέατρο μεταξύ Αμερικής και Κεντρικής Ευρώπης). Η ελληνική θεατρολογία, με το ιστο-

ρικό του ελληνικού θεάτρου, εντάσσεται φυσιολογικά στα ευρωπαϊκά συμφραζόμενα και μπορεί άνετα να συνεχίζει να χρησιμοποιεί την έννοια της θεατρικότητας. Αλλωστε και η Fischer-Lichte, στα γραπτά της για την τελεστικότητα, έχει πάντα κεντρικό το παράδειγμα το θέατρο, και σε αντίθεση με τις performance studies, ανατρέχει πάντα στο παράδειγμά του. Το ίδιο συμβαίνει και με τον Marvin Carlson, ο οποίος δεν ξεχνά την αισθητική στάθμη, που χωρίζει το θέατρο από την ταυρομαχία, τις εκδηλώσεις διαμαρτυρίας, τον ποδοσφαιρικό αγώνα και το πολιτικό μπαλκόνι.

Έτσι δεν προκαλεί έκπληξη πως και η εισαγωγή στον τόμο, «Από τον 'πολιτισμό ως κείμενο' στον 'πολιτισμό ως performance'. Θεατρικότητα και τελεστικότητα ως έννοιες στις επιστήμες του πολιτισμού» (σ. 9 εξ.), ξεκινά με μια θεματική ενότητα που έχει τον τίτλο «Πρόλογος επί της σκηνης», περιγράφοντας τις ποικίλες αντιδράσεις των κριτικών και του τύπου στη σηματοδοτική παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή στη διασκευή του Hugo von Hofmannsthal στη σκηνοθεσία του Max Reinhardt στις 30 Οκτωβρίου 1903 στην πειραματική σκηνή Kleines Theater του Βερολίνου, με την μικροκαμωμένη Gertrud Eysoldt στον κεντρικό ρόλο· αυτή η εισαγωγή είναι αριστουργηματική και κερδίζει αμέσως τον αναγνώστη: η έντονη σωματικότητα της μικροκαμωμένης ηθοποιού και η απίστευτη ψυχοπαθολογική ενέργεια που εξέπεμπε άφησε άφωνο το κοινό και σοκαρισμένο, γιατί ανάρτησε τελείως τις αντιλήψεις του αστικού κόσμου του 19ου αιώνα απέναντι στο ανθρώπινο σώμα. Αυτή η παράσταση γίνεται σημείο αναφοράς για την απελευθέρωση του σώματος στη μοντέρνα αντίληψη μετά το 1900, τη διένεξη για την προτεραιότητα μύθου ή τελετουργίας, τα διαβατήρια έθιμα του van Gennep, την τελετουργική σχολή της Οξφόρδης στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας κτλ. Από τη νέα αντίληψη για το σώμα ξεκίνησε και η ίδρυση της Θεατρολογίας στη Γερμανία, από το Max Herrmann, που δεν τοποθετεί στο κέντρο πια το κείμενο αλλά τη συνένωση θεατών και ηθοποιών στον ίδιο χώρο. Άλλη συνέπεια ήταν και η δημιουργία του εκφραστικού χορού, και η αντίληψη του Georg Fuchs, πως ο χορός βρίσκεται στη βάση της γέννησης του θεάτρου, γίνεται λόγος για τη ρυθμική γυμναστική του Dalcroze στο Hellerau κτλ. Η θεματική ενότητα «Θεατρικότητα ή τελεστικότητα;» ξεκινάει με την *teatral'nost* του Evreinov και την «Απολογία της Θεατρικότητας» (1908), που συζητήθηκε έντονα στην προσοβιετική Ρωσία, μετά την εξορία του το 1925 όμως ξεχάστηκε, και μόλις στους πολιτισμικούς μετασχηματισμούς του 1968 θυμήθηκε η Δύση την ύπαρξή του. Βλ. *Teatral'nost* [Το θέατρο για τον εαυτό του], 3 τόμ. St. Petersburg 1915-17, ξανά στο *Demon teatral'nosti*, Moskva 2002, σ. 115-408· νεότερη βιβλιογραφία για τον Evreinov και τη θεωρία του στους H. Xander, «Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs», E. Fischer-Lichte – W. Greisengger – H.-Th. Lehmann (eds), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1994, σ. 111-124· E. Kalisch, «“Teatral'nost” als kulturanthropologische Kategorie. Nikolai Evreinovs Modell des theatralen Instinkts vor dem Hintergrund seiner “Geschichte der Körperstrafen in Russland”», J. Fiebach – A. Budde (eds), *Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftlicher Theatralität. Europa, Asien, Afrika*, Berlin 2002, σ. 141-163· S. Lukanitschewa, *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov: die Entdeckung der Kultur als Performance*, Berlin 2012. Ως προς τη θεατρικότητα της κοινωνίας καθοριστικές έγιναν ύστερα οι μελέτες του Erving Goffman και της Elisabeth Burns (*Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London 1972), ενώ ο Uri Rapp δεν αναφέρεται καν (Handeln und Zuschauen...). Η παρατήρηση αυτή δεν ήταν καινούργια μέσα στον 20ό αιώνα: την έχει κάνει ο Brecht ήδη στην περιφημη «σκηνή του δρόμου» (J. Fiebach, «Brechts ‘Straßenszene’. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells», *Weimarer Beiträge* 1978, αρ. 2, σ. 123-142). Η έννοια της θεατρικότητας χρησιμοποιείται σήμερα παντού στην περίπτωση, όπου σκηνοθετείται σωματικότητα, ή ακόμα

πιο γενικά: όπου κάτι ή κάποιος εκτίθεται και το(ν) κοιτάζουν (M. Warstat, «Theatralität», *Metzer Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, σ. 355-364). Έτσι με το performative turn στις επιστήμες του πολιτισμού η αντίληψη του πολιτισμού ως κειμένου μετατράπηκε σε θέαση του πολιτισμού ως παράσταση.

Ακολουθεί το πρώτο μέρος, «Για την ιστορία των θεωριών της τελεστικότητας και της παράστασης» (σ. 37 εξ.). Εδώ συναντά ο αναγνώστης ένα μεγάλο μέρος των όσων έχει διαβάσει στην *Ästhetik des Performativen* το 2004: οι θεωρίες της τελεστικότητας συνδέονται με την θεατρική παράσταση ως παράδειγμα, και διαβάζουμε πάλι για τη σωματική συνύπαρξη ηθοποιών και θεατών, τη χορικήτητα, της σωματικότητας, την ακουσικότητα, τους ρυθμούς, την αντίληψη/πρόσληψη και τη διαμόρφωση της συνείδησης, την παράσταση ως γεγονός κτλ. Το δεύτερο μέρος ασχολείται ύστερα με τα χαρακτηριστικά της τελεστικότητας (σ. 75 εξ.) που είναι το απρόοπτο ανάμεσα στον προγραμματισμό και την Emergenz (βλ. στη συνέχεια), οι αμφισημίες της τελεστικότητας, η αντίληψη τελεστικών διαδικασιών και η αντίληψη ως τελεστική διαδικασία, καθώς και η μεταμορφωτική δύναμη του τελεστικού. Η έννοια της Emergenz (από το emerge, εμφανίζομαι, όχι τόσο την emergency της ιατρικής στα νοσοκομεία) υπάρχει και στις φυσικές επιστήμες και αναφέρεται στην ξαφνική εμφάνιση κάποιου καινούργιου στοιχείου που δεν έχει προβλεφθεί η περίπτωση του ανεξήγητου φαινομένου έχει δημιουργήσει μια ολόκληρη βιβλιογραφία (για την ιστορία της έννοιας του emergentism A. Stephan, *Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation*, Dresden 1999). Το απρόοπτο και μη προβλέψιμο είναι συστατικό στοιχείο πολλών θεατρικών performances, από τον Schechner ως την Abramović και παρατηρείται και στην κοινωνική ζωή: στην αυθόρμητη αυτοοργάνωση κοινωνικών ομάδων σε ορισμένες καταστάσεις, όπως το σμήνος των πουλιών ή των ψαριών, που δημιουργείται και διαλύεται χωρίς καμιά εντολή ή προγραμματισμό και έχει απρόβλεπτη εξέλιξη και δράση (K. Kelly, *Das Ende der Kontrolle. Die biologische Wende in Wirtschaft, Technik und Gesellschaft*, Mannheim 1997). Αυτό το μοντέλο είναι χρήσιμο για διάφορες πολιτισμικές θεωρίες (ακόμα και τις οικονομικές σχετικά με την αντίδραση των αγορών που μόνο κατά προσέγγιση μπορεί να προβλεφθεί, συχνά όμως αντιδρούν αλλιώς: αυτές οι αντιδράσεις μεταδίδονται αστραπιαία από τον έναν χρηματιστήριο παίκτη στον άλλον), π.χ. της γιορτής, όπου κανόνες και τυχαιότητα συνδυάζονται σε μια δράση ανάμεσα στην ατομικότητα και την κοινωνικότητα: δημιουργούνται αυθόρμητα τάσεις και ρεύματα, που δεν κανονίζονται από υποχρεωτική συμμετοχή, θεσμούς ή κανόνες, αλλά λειτουργούν ελεύθερα και απρόβλεπτα. Να δώσω ένα πιο απλό παράδειγμα: η επικοινωνία και ο διάλογος ή η διαπραγματέυση. Στο διάλογο μπορεί οι παρτνέρ να έχουν κάποιες θέσεις που υπερασπίζονται, κάποιες στρατηγικές πειθούς ή απόψεις αδιαπραγμάτευτες και «κόκκινες γραμμές», όμως η έκβαση του διαλόγου παράγει κάτι απρόοπτο και δεν προκαθορίζεται, γιατί η δυναμική της ανταλλαγής επιχειρημάτων και αντεπιχειρημάτων μπορεί να οδηγήσει σε κάτι ουσιαστικά απρόοπτο και μη προβλέψιμο: το αποτέλεσμα, που μπορεί να είναι σύνθεση των απόψεων, υπέρβαση των διαπραγματευτικών γραμμών ή και αποτυχία, όταν εμμένουν και οι δύο πλευρές στις αρχικές θέσεις τους και συμφωνούν μόνο στο ότι διαφωνούν. Το φαινόμενο βέβαια δεν είναι άγνωστο: στις δικαστικές διαμάχες, στον ποδοσφαιρικό αγώνα (βλ. Β. Πούχνερ, «Η στρογγυλή θεά στη Λαογραφία. Το ποδόσφαιρο μεταξύ παιχνιδιού και τελετουργίας», *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Αθήνα 2011, σ. 137-163), σε πολιτικές συγκεντρώσεις, αλλά και σε καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, σε γιορτές και τελετουργίες.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της τελεστικότητας είναι η παραγωγή αμφισημιών: η οριακότητα (*liminality*) του Turner, που χαρακτηρίζει τα διαβατήρια έθιμα (*rites de passage*, van Gennep) οδηγεί συχνά σε ρευστές καταστάσεις όπου η αυτοβουλία και η ετεροβου-

λία (το ότι αφήνομαι να με ορίζουν οι άλλοι ή μια κατάσταση) συνδυάζονται αξεδιάλεχτα (M. Seel, *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, Frankfurt/M. 2002). Ολόκληρες performances κινούνται στη βάση του παιχνιδιού ανάμεσα σε ενεργητικότητα και παθητικότητα των ηθοποιών και θεατών. Η Fischer-Lichte δίνει αρκετά παραδείγματα. Το ίδιο ισχύει για την αντίληψη/πρόσληψη του τελεστικού, η οποία μπορεί να είναι η ίδια μια τελετουργία: π.χ. όταν οι θεατές μπορούν (ή αναγκάζονται) να κινούνται μέσα στο χώρο ή γίνονται μέρος του θεάματος. Ακόμα και ο παρατηρητής ενός πίνακα μπορεί να γίνει μέρος της ζωγραφιάς και αντικείμενο της καλλιτεχνικής βούλησης του ζωγράφου, όταν δοκιμάζει αν πραγματικά το βλέμμα του ζωγραφισμένου στο πορτραίτο τον ακολουθεί, όπου και να πάει. Και τη μεταμορφωτική δύναμη της τελετουργίας τη νιώθει κανείς σε όλες τις συνάξεις που δημιουργούν *communitas* (την αίσθηση του «εμείς» κατά Turner), είτε πρόκειται για γιορτές, πανηγύρια ή Ολυμπιακούς αγώνες, ακόμα και δικαστικές διαμάχες στο δικαστήριο. Το παιχνίδι με την υπέρβαση των ορίων (κανόνων, μιας νόρμας, ενός ταμπού) είναι συστατικό στοιχείο πολλών performances αλλά και άλλων διαδικασιών της κοινωνικής ζωής. Βλ. K. Audehm – H. R. Velten (eds), *Transgression – Differenzierung – Hybridisierung. Zur Performativität von Grenzen in Sprache, Kultur und Gesellschaft*, Freiburg 2007. Η αντίληψη ότι το θέατρο αλλάζει τον άνθρωπο, είναι άλλωστε σταθερή παράμετρος των θεωριών του θεάτρου από την αρχαιότητα.

Το τρίτο μέρος ανοίγει το θεματικό εύρος της τελεστικότητας και ασχολείται και με την τελεστικότητα κειμένων, εικόνων και πραγμάτων (σ. 131 εξ.). Κυρίως σ' αυτό το μέρος είναι φανερό τώρα η συμμετοχή άλλων επιστημών και η δι-επιστημονική προσέγγιση προς το ζήτημα, όπως την πραγματοποίησαν οι δύο ερευνητικές ομάδες. Εδώ ο θεατρολόγος έχει να μάθει πολλά πράγματα. Πρώτα τα κείμενα: είτε απαγγελλόμενα είτε διαβασμένα επηρεάζουν (μεταμορφώνουν) τον άνθρωπο· γνωστή η ρομαντζομανία που σατιρίζει ο Άγγελος Βλάχος στην *Κόρη του παντοπώλου* (1865), όπου η ενεργητική συμμετοχή του αναγνώστη στα τεκαινόμενα στο χαρτί τον μεταφέρει στην κυριολεξία σε άλλο κόσμο· αυτό γίνεται συνήθως στα μυθιστορήματα, όπου η ανάγνωση κρατά κάποιο χρονικό διάστημα και ο αναγνώστης μυείται σ' έναν ολόκληρο κόσμο και μπορεί να γίνει μέρος του. Το ίδιο έχει παρατηρηθεί και στο δράμα: ο αναγνώστης σκηνοθετεί στο κεφάλι του τις σκηνές, και ταυτιζόμενος με ένα ή το άλλο πρόσωπο συμμετέχει ενεργά στη δράση· το ίδιο μπορεί να συμβεί και με τον δραματοουργό, όταν σαν τον Καμπανέλλη, «συζεί» με τα πρόσωπα που δημιούργησε, τα παρατηρεί, τα ακούει και συμπάσχει μαζί τους (B. Πούχχερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010). Στο σημείο αυτό διαφοροποιείται μια δομική τελεστικότητα του κειμένου από μια λειτουργική· η τελευταία έγκειται π.χ. στη χρήση του διαλόγου (showing αντί telling) ή άλλων παραστατικών στοιχείων. Ωστόσο ο συγγραφέας ή ο παντοδύναμος αφηγητής του, που μέσω της αφήγησης και των τεχνικών της «οδηγεί» τον αναγνώστη, δεν τον ελέγχει εξ ολοκλήρου, γιατί ο καθένας μπορεί να αντιδράσει διαφορετικά σ' αυτά που διαβάσει· και εδώ δεν λείπει η οριακότητα, όταν ο αναγνώστης ξεχνά το χρόνο, τον εαυτό του και «χάνεται» μέσα στη δράση της αφήγησης (αντιδρά και σωματικά, με αναστεναγμούς, δάκρυα, γέλια, κομμένη ανάσα, στάσεις σώματος κτλ.).

Η τελεστικότητα της εικόνας βασίζεται στο βλέμμα (D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in History and Theory of Response*, Chicago/London 1989). Η παρατήρηση ενός πίνακα είναι ταυτοχρόνως και μια ενεργητική και μια παθητική διαδικασία: η δύναμη της εικόνας εκλύεται μόνο όταν την κοιτάζει κανείς –H. Belting, «Zur Ikonologie des Blicks», Chr. Wulf – J. Zirfas (eds), *Ikonologie des Performativen*, München 2005, σ. 50-58· N. Bryson, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, München 2001 κτλ.· κατά τις θεωρίες του

Lacan το μάτι πρέπει να ξεχωριστεί από το βλέμμα· για τη θεατρολογία βλ. και A. Czirak, *Partizipation der Blicke. Szenarien des Sehens und Gesehenwerdens*, Bielefeld 2011-. Το βλέμμα εν γένει έχει και μια ενεργητική και μια παθητική πλευρά: θεάσθαι και θεαθῆναι· αυτός που βλέπει και αυτός που βλέπεται είναι υποκείμενο και αντικείμενο ταυτόχρονα (με εναλλασσόμενη πρόσμειξη των δύο στοιχείων ανά πάσα στιγμή). Η τελεστικότητα της εικόνας (L. Schwarte [ed.], *Bild-Performanz. Die Kraft des Visuellen*, München 2011) βέβαια καθορίζεται και από θεσμικά πλαίσια: αν 1) βρίσκεται σε θρησκευτικούς χώρους ή συμφραζόμενα, 2) αν εκτίθεται στη δημοσιότητα, 3) αν είναι έκθεμα σε μουσείο, και 4) σε επιστημονικές συνάξεις. Στην πρώτη περίπτωση είναι γνωστή η μεταμορφωτική επίδραση των ιερών ή θαυματουργών εικόνων (H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990)· η υποτιθέμενη δύναμη της εικόνας λατρεύεται ή οδηγεί και στην καταστροφή της (βλ. εικονοκλαστικούς αγώνες στο Βυζάντιο). Στη δεύτερη περίπτωση εκτίθενται προσβλητικές εικόνες στη δημοσιότητα ως πράξη ποινής για κάποια υπέρβαση συγκεκριμένου ατόμου ήδη από τον Μεσαίωνα, πράγμα που σήμερα βλέπουμε ακόμα στην τηλεόραση. Στα μουσεία οι εικόνες μπορεί να εκτίθενται είτε στα πλαίσια μιας σχεδόν θρησκευτικής «αύρας» (επιβλητικής και μυστηριακής ατμόσφαιρας) ή στα συμφραζόμενα μιας επιστημονικής τεκμηρίωσης της εξέλιξης της εικονογραφίας με παραδείγματα. Για την επιστήμη, τέλος, η συγγρ. φέρνει το παράδειγμα του «κοραλίου» του Darwin, το πρώιμο διάγραμμα της εξέλιξης των ειδών, το οποίο όμως μπορεί να εκληφθεί και ως απεικόνιση κοραλίου (H. Bredekamp, *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin 2005).

Μια τελευταία ενότητα ασχολείται με την τελεστικότητα των αντικειμένων, πράγμα που μπορεί να παραξενεύει αλλά γίνεται αμέσως κατανοητό στην περίπτωση του φετίχ. Συζητούνται χωριστά οι περιπτώσεις των ιερών αντικειμένων, των χρηστικών, αντικείμενων που δίνουν κοινωνικό prestige, εκθέματα του μουσείου και απορρίμματα (για την κατάταξη αυτή βλ. H. Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek/Hamburg 2006 και K.-H. Kohl, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003). Ιερά αντικείμενα συναντήσαμε και στην περίπτωση των θαυματουργών εικόνων, αλλά υπάρχουν και τα ιερά λείψανα και άλλα· όπως και στην περίπτωση της πίστης στην αποτελεσματικότητα μαγικών πράξεων η προστατευτική ή άλλη ικανότητα των αντικειμένων αυτών δεν είναι δεδομένη· υπάρχει και η αποτυχία. Η διαφορά των ιερών λειψάνων από τα αφρικανικά φετίχ, που λειτουργούν μαγικά και σε μεγάλες αποστάσεις έγκειται στο γεγονός ότι δεν προέρχονται από το ιερό σώμα κάποιου Αγίου αλλά κατασκευάζονται ειδικά για το σκοπό συγκεκριμένης μαγικής δράσης. Και στις δύο περιπτώσεις δεν εκπροσωπούν μια μαγική δύναμη, αλλά είναι υλικές εκφάνσεις της ίδιας αυτής της δύναμης. Η μαγική τους αποτελεσματικότητα είναι απρόβλεπτη και μη προβλέψιμη, αν όμως λειτουργούν σωστά, η μεταμορφωτική τους δύναμη στον άνθρωπο είναι μεγάλη (π.χ. στη θαυματουργή θεραπεία νόσων). Στα χρηστικά αντικείμενα η πιθανότητα ύπαρξης κάποιας τελεστικότητάς τους δεν είναι έκδηλη εκ πρώτης όψεως· περιορίζεται στους πρακτικούς περιορισμούς που επιβάλλουν στον άνθρωπο κατά τη χρήση τους (στα ψηλά καθίσματα στο μπαρ χρειάζεται ειδική τεχνική να ανεβείς). Καμιά φορά τα πράγματα ζωντανεύονται· π.χ. στο μονόπρακτο *Αυτός και το πανταλόνι του* του Ιάκ. Καμπανέλλη, όπου ο μοναχικός λογιστής που χάνει τη βελόνα του, απευθύνεται στα πράγματα του δωματίου σαν να είναι άτομα που τον συντροφεύουν: φέρονται φιλικά, εχθρικά, αδιάφορα, του μιλούν, σιωπούν κτλ. (Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, σ. 277-287). Φανερό είναι η διάδραση μεταξύ πραγμάτων και ανθρώπου στην περίπτωση της οδήγησης αυτοκινήτου, όπου

υπάρχει μια συνδυαστική επίδραση αντικειμένων και καταστάσεων στον οδηγό: το αμάξι με τον τεχνολογικό του εξοπλισμό (ταχύτητες, τιμόνι κτλ.), ο δρόμος και η κατάστασή του, τα σήματα του κώδικα οδηγικής κυκλοφορίας, ο καιρός κτλ. Η επιβολή των πραγμάτων στον άνθρωπο είναι μερικές φορές και απόλυτη: με το πηρούνι δεν μπορώ να τρώω σούπα· ωστόσο υπάρχει η απρόβλεπτη και δημιουργική χρήση: ο Umberto Eco αναφέρει την περίπτωση των αγροτών, που μετακομίστηκαν σε σύγχρονα σπίτια στην Cassa del Mezzogiorno, όπου χρησιμοποίησαν τις τουαλέτες για το ξέπλυμα των ελιών (*Einführung in die Semiotik*, München 1972, σ. 309). Υπάρχουν πιο ακραία παραδείγματα: οι Βεδουίνοι της Σαουδικής Αραβίας που από τις τέντες μεταστεγάστηκαν σε υπερσύγχρονες πολυκατοικίες, που ανέγειραν εκεί ελληνικές κατασκευαστικές εταιρείες, παρέμειναν όμως τελικά ακατοίκητες. Τοιουτοτρόπως υπάρχει και εδώ ένα περιθώριο τελεστικότητας: τα χρηστικά αντικείμενα της καθημερινότητας διαμορφώνουν ως έναν βαθμό τις πράξεις και συμπεριφορές των ανθρώπων, αλλά εκείνοι με τη σειρά τους μπορούν και κάνουν και διαφορετική, μη προβλεπόμενη χρήση· αυτό είναι φανερό στην περίπτωση του παιδιού και του παιχνιδιού: το μολύβι μπορεί να γίνει αεροπλάνο, όπλο και ό,τι άλλο θέλεις (Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρου*, σ. 133 εξ.). Πιο κατανοητή είναι η τελεστικότητα στην περίπτωση αντικειμένων που δίνουν prestige στον κάτοχό τους· η κατοχή τους τον υποχρεώνει να συμπεριφερθεί και ανάλογα. Αυτό ίσχυε παλαιότερα για την ενδυμασία και τη μόδα των κοινωνικών τάξεων, στη σύγχρονη εποχή τέτοια αντικείμενα μπορούν να αγοραστούν από όλους και έχουν συμβολική αξία για την κοινωνική αναγνώριση του κατόχου (η Mercedes, η γούνα κτλ.)· προκαλούν εν μέρει και έντονα συναισθήματα σ' αυτούς που τα έχουν και σ' αυτούς που δεν τα έχουν (ακόμα). Είναι και αντικείμενα κοινωνικών διαδικασιών με έντονο συμβολικό χαρακτήρα, όπως στο *do ut des* της ανταποδοτικότητας, το δώρο. Στο μουσείο τα εκθέματα δεν περνούν μόνο μια μεταμόρφωση της υπόστασής τους σε αισθητικές οντότητες προς θαυμασμόν των επισκεπτών, αλλά και μια μουμιοποίηση (με την έννοια ότι χάνουν τη χρηστικότητα που είχαν, έστω διακοσμητική), με κατάλληλες στρατηγικές της έκθεσης η σημερινή μουσειολογία ενισχύει ή ελλιάτώνει αυτές τις συνέπειες· η σκηνοθεσία της μουσειακής έκθεσης έγινε ολόκληρη επιστήμη. Η συγγρ. δίνει διάφορα παραδείγματα σύγχρονων διαδραστικών εκθέσεων, που ενεργοποιούν τον επισκέπτη με διάφορες δράσεις. Τα απορρίματα επιδρούν κυρίως αρνητικά στον άνθρωπο και τον περιορίζουν: είτε με τις προδιαγραφές της ανακύκλωσης είτε με απεργιακές κινητοποιήσεις όπου πόλεις ολόκληρες πνίγονται σα χρησιμοποιημένα αγαθά της καταναλωτικής κοινωνίας.

Ένα επιλογικό κεφάλαιο ασχολείται ακόμα με «Πολιτισμούς της γνώσης ως πολιτισμούς της τελεστικότητας» (σ. 179 εξ.) και αναλύει περιπτώσεις της «παράστασης» επιστημονικών επιτεύξεων και προόδων, όπως ήταν το *theatrum anatomicum* στην ιατρική, όπου έγιναν δημοσίες εγχειρήσεις με καλεσμένους θεατές (θυμάστε τον δαμιονικό Ιτεκακούανα στον *Άσωτο* του Α. Σούτσου, που καλεί τον πρωταγωνιστή σε μια μαστεκτομή νέας κοπέλας, με τη βεβαιότητα πως δε θα επιζήσει; – βλ. Β. Πούχνερ, *Η μορφή του γιατρού στη νεοελληνική δραματολογία*, Αθήνα 2004, σ. 95-101). Άλλη περίπτωση τελεστικότητας είναι το σημερινό πείραμα των φυσικών επιστημών, όπου όχι μόνο η *Emergenz* υπάρχει, η εμφάνιση του απρόοπτου, αλλά και η εμπλοκή του ίδιου του παρατηρητή και οργανωτή του πειράματος στο παρατηρούμενο ή προς παρατήρησιν (όπως και στο εθνολογικό *field work*), του οποίου η πορεία, και ακόμα λιγότερο το αποτέλεσμα, δεν είναι προβλέψιμη εκατό τοις εκατό. Αυτό ισχύει και στις ανθρωπιστικές σπουδές, με την ανακάλυψη νέων χειρογράφων ή αρχαιολογικών ευρημάτων, που ανατρέπουν τα έως τώρα δεδομένα. Η ανακάλυψη του χειρογράφου με τα πέντε χιώτικα θρησκευτικά δράματα του 17ου αιώνα έχει ανατρέψει όλη την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Έτσι η συγγρ. καταλήγει στο

συμπέρασμα, πως η ίδια η επιστημονική έρευνα είναι μια τελεστική διαδικασία με απρόοπτη πορεία και καταρχήν μη προβλέψιμα αποτελέσματα· αυτό όμως έχει άμεση εφαρμογή και στα ερευνητικά προγράμματα και τη γραφειοκρατική τους διατύπωση· ενώ απαιτείται ήδη στο προσχέδιο να περιγράψει κανείς όχι μόνο τα σταδιακά βήματα αλλά και το αναμενόμενο αποτέλεσμα· η χρηματοδότηση εξαρτάται άμεσα από τη σωστή συμπλήρωση της φόρμας του χρονοδιαγράμματος και την κατονόμαση και τον υπολογισμό του «οφέλους» που θα έχει το αποτέλεσμα. Η Fischer-Lichte μιλάει προφανώς από προσωπική εμπειρία, αλλά ο καθένας μας γνωρίζει τον προβληματισμό της ποσοστοποίησης, του χρονοδιαγράμματος και του τελικού «κέρδους». Έτσι όμως δεν γίνεται σωστή βασική έρευνα, της οποίας τα αποτελέσματα δεν είναι πάντα προβλέψιμα και ακόμα λιγότερα εφαρμόσιμα, ώστε η επένδυση του φορέα της χρηματοδότησης να αποσβένεται μετρήσιμα σε εύλογο χρόνο. Όταν το «κέρδος» της επιστήμης μετριέται μόνο με οικονομικές παραμέτρους, οι μεγάλες ανακαλύψεις δε θα είχαν γίνει καν· και τότε η τέχνη φυσικά δεν χρειάζεται, γιατί είναι *per definitionem* μια ανώφελη δράση.

Με αυτά τα αδιέξοδα του λεγόμενου οικονομολογικού ορθολογισμού τελειώνει το βιβλίο. Ακολουθούν ακόμα οι υποσημειώσεις (σ. 187 εξ.), δυστυχώς όχι υποσελίδιες, η βιβλιογραφία (σ. 209 εξ.) και ένα σύντομο ευρετήριο πραγμάτων και προσώπων. Αν ο αναγνώστης έχει διαβάσει το βιβλίο από την αρχή ως το τέλος και παρακολουθήσει, τι γίνεται στη βιβλιογραφία από μελέτες στο θέμα της *performativity*/τελεστικότητας σε επιστήμες και τέχνες και σε διάφορους τομείς του πολιτισμού, του σύγχρονου και του ιστορικού, τότε σίγουρα έχει εδραιωθεί μέσα του η πεποίθηση και η βεβαιότητα πως το εννοιολογικό δίδυμο *θεατρικότητα/τελεστικότητα* έχει για τα καλά θεσμοθετηθεί στις επιστήμες της ανάλυσης του πολιτισμού και στην Ευρώπη, και μάλιστα με διαφορετικό τρόπο από τις *performance studies* της Αμερικής, οι οποίες στη Γηραιά Ήπειρο δεν είχαν ιδιαίτερη απήχηση στον ακαδημαϊκό κόσμο και στο επίπεδο της θεατρικής παράστασης στην ιστορική της πορεία έως τις σύγχρονες *performances*, βρίσκεται στο κέντρο μιας δι-επιστημονικής ζύμωσης που έχει αντικείμενο πλέον το σύνολο του πολιτισμού και υπεισέρχεται, π.χ. με τη θεωρία του απρόοπτου και μη-προβλέψιμου, και σε μελλοντικές διαδικασίες της επιστημολογικής θεωρίας με πολλαπλές εφαρμογές, στις φυσικές επιστήμες, τις κοινωνικές και πολιτισμικές, την οικονομολογία, αλλά και στα μοντέλα εξήγησης της εξέλιξης του ανθρώπινου είδους. Με τη συμμετοχή τόσων επιστημονικών κλάδων το θεματικό εύρος της αντιμετώπισης της τελεστικότητας είναι ασυνήθιστα μεγάλο και εξαιρετικά ενδιαφέρον.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

CHRISTOPHER B. BALME, *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές*, Μετάφραση Ρωμανός Κοκκινάκης και Βίκυ Λιακοπούλου, Αθήνα, Πλέθρον 2012, σελ. 266, 10 εικ. 7 διαγράμματα, ISBN 978-960-348-217-8.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το έτος 2012, μετά από τη δική μου *Μία εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011 έφερε μια ομοβροντία θεωρητικών και ιστοριογραφικών κεμένων που αφορούν άμεσα τη Θεατρολογία. Μια πτυχή αυτού του boom, που εξηγείται από την εξάπλωση των θεατρικών σπουδών στα ελληνικά ΑΕΙ, την αυξημένη ανάγκη σχετικών εγχειριδίων και για τις δραματικές σχολές και, last but not least, το σταθερό ενδιαφέρον κάποιου αναγνωστικού κοινού στα θεατρικά τεκταινόμενα πέρα από

την παρακολούθηση παραστάσεων σε θεατρικές και μη αίθουσες, είναι και η μετάφραση της αγγλικής εκδοχής της *Εισαγωγής στη Θεατρολογία* (*The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge Univ. Press 2008), η οποία διαφέρει ουσιαστικά από τη γερμανική εκδοχή, που δημοσιεύτηκε ήδη το 1999, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999 και απευθύνεται στο σύστημα θεατρολογικών σπουδών στις γερμανόφωνες χώρες, όπου συνήθως αποκλείεται και η συστηματική πρακτική εκπαίδευση και δίνεται μόνο επισημονικό δίπλωμα· για λεπτομερειακή περιγραφή βλ. *Παράβασις* 4, 2002, σ. 497-502. Η αγγλική εκδοχή, αρκετά διαφορετική από τη γερμανική, απευθύνεται σε σπουδαστές σε drama departments στον αγγλοφωνο χώρο, μια εκπαίδευση που περιλαμβάνει και την πρακτική επαγγελματική κατάρτιση και δίνει και καλλιτεχνικά διπλώματα, οπότε αναγκαστικά αλλάζει και το ύφος και η ύλη μιας τέτοιας εισαγωγής· η αγγλική εκδοχή είναι και πιο ευέλικτη και φιλική προς τον αναγνώστη, δεν έχει το αυστηρό και συστηματικό ύφος της γερμανικής, και η γερμανική βιβλιογραφία (της ανθούσας στο γερμανόφωνο χώρο Θεατρολογίας) έχει αντικατασταθεί σε πολύ μεγάλο βαθμό από αγγλόφωνη. Επειδή όμως την έκδοση αυτή την έχω περιγράψει εκτενώς στην *Παράβασιν*, 1, 2010, σ. 287 εξ., δεν θεωρώ εδώ σκόπιμο να τα επαναλάβω όλ' αυτά.

Η ελληνική μετάφραση δεν έκανε αλλαγές ή ανακατατάξεις στο αγγλικό κείμενο, το οποίο είναι στρωτό και μεταγλωττίζεται σχετικά εύκολα. Επίσης δεν υπάρχουν πρόσθετες υποσημειώσεις των μεταφραστών ή επεξηγηματικά σχόλια, ούτε προλογικό σημείωμα για τις δυσκολίες ή προβληματισμούς που αντιμετώπισαν. Επίσης μεταφέρεται η αγγλική βιβλιογραφία όπως έχει, χωρίς καμιά προσθήκη σχετικών ελληνικών μελετημάτων. Κατ' αυτόν τον τρόπο αυξάνονται οι Εισαγωγές στην Επιστήμη του Θεάτρου για πανεπιστημιακή διδασκαλία και γενικότερη ανάγνωση του κάθε ενδιαφερομένου, και δίνεται σε διδάσκοντες και σπουδαστές πλέον η δυνατότητα της επιλογής ή της επιλεκτικής χρήσης περισσότερων σχετικών εγχειρημάτων. Ο εμπλουτισμός της σχετικής ελληνικής βιβλιογραφίας είναι καθαυτό ένα θετικό γεγονός.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

WALTER BENJAMIN, *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, Πρόλογος – μετάφραση – σχόλια Αντώνης Οικονόμου, επίμετρο Jürgen Habermas, Αθήνα, Πλέθρον 2013, σελ. 182, ISBN 978-960-348-245-1.

Ο εκδοτικός οίκος Πλέθρον προσφέρει τελευταία μια σειρά από βασικά βοηθήματα και εργαλεία για τις θεατρολογικές σπουδές και την ελληνική Θεατρολογία, όπως την *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές* του Christopher Balme, Αθήνα 2012 (κατά την αγγλική εκδοχή Cambridge 2008 όχι τη γερμανική, Berlin 1999· για τις σημαντικές διαφορές μεταξύ τους βλ. *Παράβασις* 4, 2002, σ. 497-502) και τη δίτομη *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου: 1. Από την αρχαιότητα στους Γερμανούς Κλασικούς, 2. Από το Ρομαντισμό μέχρι σήμερα*, Αθήνα 2012 της Erika Fischer-Lichte (γερμανική έκδοση Basel/Tübingen 1999 και 2010, βλ. *Παράβασις* 4, 2002, σ. 398-410). Μαζί με το θεωρητικό *Θέατρο και Μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* της ίδιας, στις εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2012 αποτελεί τριπλό άλμα προς την απόκτηση βασικών βιβλιογραφικών εργαλείων για την ελληνική Θεατρολογία, δεδομένου του γεγονότος, ότι στη δική μου *Μία εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα, Παπαζήσης 2011 ενσωματώνω και απόψεις και δομές της γερμανικής εισαγωγής στη θεατρολογία του Andreas Kotte (*Theaterwissenschaft. Eine*

Einführung, Köln etc. 2005, βλ. *Παράβασις* 8, 2008, σ. 624-639, όχι από την αρκετά διαφορετική αγγλική *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*, Vienna/Berlin 2010, βλ. *Παράβασις* 12, 2014, σ. 360 εξ.). Σ' αυτό προστίθεται και η νέα Εισαγωγή στη Θεατρολογία της ίδιας της Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen/Basel 2010 (βλ. *Παράβασις* 12/2, 2014, σ. 232-235), η οποία, όσο ξέρω, δεν έχει μεταφραστεί ακόμα σε άλλη γλώσσα.

Γιατί όμως τα δοκίμια του Walter Benjamin αποτελούν εργαλείο βασικό για τις θεατρικές σπουδές; Η Θεατρολογία, ως επιστήμη μιας σύνθετης τέχνης χρησιμοποιεί αναγκαστικά ένα ολόκληρο εύρος από μεθοδολογίες και συμμετέχει σε γενικότερους προβληματισμούς της αισθητικής, της ιστορίας των τεχνών και της λογοτεχνίας, ζητήματα του μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού κτλ. Ως εκ τούτου είναι ανάγκη να παρακολουθεί και γενικότερες εξελίξεις· με το σκεπτικό αυτό παρουσίασα στον προηγούμενο τόμο της *Παραβάσεως* και βασικά μελετήματα που αφορούν την *avant-garde* (Peter Bürger, *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, Αθήνα, 2010, *Παράβασις* 12/2, 2014, σ. 338-346) ή τις θεωρίες του μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού (Νάσος Βαγενάς, *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*, έκδοση επηυξημένη, Αθήνα 2012, *Παράβασις* 12/2, 2004, σ. 346-350). Ο τόμος με τα τρία δοκίμια του Walter Benjamin (1892-1940) ενέχει ως πρώτο κείμενο ένα δοκίμιο του Γερμανού στοχαστή και δοκιμογράφου, το οποίο αποδείχτηκε κομβικής σημασίας για τις θεατρικές σπουδές: το δοκίμιο «Το έργο τέχνης της εποχής της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του» (σ. 19-57). Όποιο θεωρητικό κείμενο για το θέατρο και τη θεατρολογία των τελευταίων δεκαετιών να ανοίξεις, κάπου θα βρεις μια αναφορά στο κείμενο αυτό, το οποίο ουσιαστικά αναφέρεται στον κινηματογράφο και έχει εφαρμογή, βέβαια, στη συνέχεια για την τηλεόραση, τα video, τα computer games, κτλ., εξελίξεις που δεν έζησε ο Γερμανός στοχαστής πια, αφού αυτοκτόνησε ακόμα πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Το θέμα της τεχνητής αναπαραγωγιμότητας είναι αυτό που αντιδιαστέλλει το θέατρο από εκείνες τις μορφές των θεαμάτων, όπου η επικοινωνία με τον θεατή δεν είναι αμοιβαία αλλά μονομερής (one-way): οι αντιδράσεις του κοινού δεν επηρεάζουν πια το θέαμα και την ποιότητά του, το καλλιτεχνικό προϊόν είναι έτοιμη και αναλλοίωτη κονσέρβα και προσφέρεται μόνο για κατανάλωση. Ο Benjamin παρακολουθεί κυρίως δύο συνέπειες: το καλλιτεχνικό προϊόν κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται από τη μια φετίχ, από την άλλη όμως χάνει τη μαγεία του, τη δυνατότητα να μαγέψει. Και αυτό είναι το σημείο που ενδιαφέρει περισσότερο τη Θεατρολογία. Ο Benjamin εισάγει στο δοκίμιο αυτό την έννοια την «αύρας», η οποία περιβάλλει τα έργα τέχνης. «Aura» εδώ βέβαια δεν είναι το ελαφρό αεράκι (έστω της έμπνευσης) αλλά εκείνη η μυστηριακή και σαγηνευτική λάμψη και ατμόσφαιρα που εκπέμπει ένα ιερό ή καλλιτεχνικό αντικείμενο, όπως το φωτοστέφανο των αγίων. Αυτή η αύρα καθιλώνει, μαγεύει, μεταμορφώνει και είναι ιδιαίτερα αισθητή στη ζωντανή θεατρική παράσταση. Από τη σύγχρονη αισθητική θεωρία ο όρος και η εμπειρία αυτή έχουν αποδοθεί με την έννοια της «ατμόσφαιρας» (G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1995, ιδίως σ. 33 εξ.). Δεν είναι τυχαίο πως ειδικά η Φαινομενολογία της Θεατρολογίας χρησιμοποιεί τον όρο αυτό, γιατί στο θέατρο είναι μια σχεδόν σωματική εμπειρία, η οποία γίνεται αντιληπτή και απορροφάται μέσω των αισθήσεων (βλ. Β. Πούχχερ, *Θεωρητικά θεάτρων. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σ. 425-576, *pass.*). Η Fischer-Lichte αφιερώνει ολόκληρο κεφάλαιο σ' αυτή την παράμετρο της θεατρικής παράστασης, που δύσκολα περιγράφεται, είναι όμως ένα εμπειρικό γεγονός και συσχετίζεται άμεσα με την αισθητική ποιότητα του καλλιτεχνικού συμβάντος·

είναι μέρος της κοινής εμπειρίας και επικοινωνίας ηθοποιών και θεατών (E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, σ. 200-209 «Atmosphären»).

Το κείμενο «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936) αφορά μεν τον νεοφανή κινηματογράφο ως έβδομη τέχνη, αλλά αναφέρεται, διά του αντιθέτου κι αυτού που δεν μπορεί να πετύχει, στο θέατρο: ενώ το θέατρο μπορεί να μαγεύει με τη ζωντανή επικοινωνία, ο κινηματογράφος δεν μπορεί. Εδώ διαφαίνονται ήδη και οι πιθανές αντιρρήσεις, γιατί φυσικά μαγεύει και ο κινηματογράφος με τα τεχνολογικά μέσα που διαθέτει: κατά την άποψη σύγχρονων θεωρητικών μάλιστα μπορεί να «διηγηθεί» μια ιστορία πολύ πιο εντυπωσιακά από τη σκηνική παρουσίαση ενός δραματικού κειμένου. Αυτές τις ενστάσεις τις έχει διατυπώσει ο W. Adorno σε επιστολή προς τον W. Benjamin, που ήταν τότε στο Παρίσι (Λονδίνο 18. 3. 1936), επιστολή που δίνεται επίσης στο παράρτημα του βιβλίου και σχολιάζεται εκτενώς από τον αρχηγό της φιλοσοφικής Σχολής της Φρανκφούρτης Jürgen Habermas στο επίτερο: «Βάλτερ Μπένγιαμιν - στόχος της κριτικής: συνειδητοποίηση ή διάσωση;» (σ. 131-168). Αλλά πρώτα ακόμα κάποιες άλλες παρατηρήσεις: η μετάφραση του Αντώνη Οικονόμου είναι προσεκτική και διασαφηνιστική, γιατί το ύφος του δοκιμογράφου είναι πυκνό και ιδιότροπο, όπως επίσης η οργάνωση της σκέψης του: είναι μια ασυστηματοποιημένη και ακανόνιστη αλληλουχία και ροή στοχασμών και κρίσεων που συνδέονται συχνά με συνειρμητικό τρόπο· ο σχολιαστής πηδάει από το ένα θέμα στο άλλο και δεν «εξαντλεί» τον προβληματισμό του. Αυτή τη διασαφηνιστική λειτουργικότητα της μετάφρασης μπορεί να δει κανείς ήδη στην απόδοση του τίτλου: ο Οικονόμου αποφεύγει την απόδοση της δυνητικής Reproduzierbarkeit (reproductivity) και προτιμά το σαφέστερο στα ελληνικά «δυνατότητα της αναπαραγωγής».

Ο τόμος αρχίζει με ένα προλογικό σημείωμα του μεταφραστή (σ. 9-18), ο οποίος δίνει μια σύντομη εικόνα του Γερμανού δοκιμογράφου, επιστρατεύοντας και την κρίση συγχρόνων του (Hannah Arendt), καθώς και το περιεχόμενο των τριών δοκιμίων που επιλέχθηκαν στην ελληνική αυτή παρουσίαση. Το πρώτο είναι, όπως αναφέρθηκε, «Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του» (1936, σ. 19-57), το δεύτερο, «Ο σουρρεαλισμός, το τελευταίο στιγμιότυπο της ευρωπαϊκής διανόησης» (1929, σ. 59- 79) με τελείως πρωτότυπες απόψεις για την τότε Γερμανία της δεκαετίας του 1930, και το τρίτο, «Εντουαρτ Φουξ, συλλέκτης και ιστορικός» (1937, σ. 81-127) ασχολείται με ένα γαλλογερμανό συλλέκτη τέχνης. Θα έλεγε κανείς, πως τα σχόλια του Benjamin και τα θέματα που επιλέγει, είναι εκτός της επικαιρότητας της εποχής του, που ήταν η άνοδος του Φασισμού (ο ίδιος το 1936 ήδη εξόριστος στο Παρίσι). Ακολουθούν: η εμπειριστατωμένη ανάλυση του Jürgen Habermas για τη διένεξη του με τον Adorno (σ. 131-168), σε παράρτημα η επιστολή του Adorno προς τον Benjamin (σ. 171 εξ.) και η σύντομη απάντησή του (σ. 179), καθώς και σημειώσεις του ίδιου «Ορκωτός ελεγκτής βιβλίων» (σ. 180 εξ.) για την κριτική του δράση και «Θεωρία της δια-σκέδασης» (σ. 181 εξ.) ως μια απόπειρα κοινωνιολογίας του «νέου» ρόλου της «τέχνης». Το κείμενο όλου του βιβλίου παρέχει και επεξηγηματικά σχόλια του μεταφραστή για πρόσωπα και πράγματα της τότε Γερμανίας, που δε θα ήταν γνωστά στον Έλληνα αναγνώστη.

Με τη μετάφραση του δοκιμίου «Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνητής αναπαραγωγής του» η ελληνική θεατρολογία αποκτά ένα ιστορικό θεωρητικό κείμενο, το οποίο στη διαμόρφωση της σημερινής θεωρίας του θεάτρου έχει παίξει σημαντικό ρόλο και ιδιαίτερα στο φαινομενολογικό παρακλάδι της, όπου η έννοια της «αύρας» ως μη μετρήσιμης αλλά βιώσιμης παραμέτρου μιας θεατρικής παράστασης παίζει σημαντικό ρόλο.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ, *Περιπέτειες της Αναπαράστασης. Σκηνές της Θεωρίας II*, Αθήνα εκδόσεις Παπαζήση 2013, σελ. 572, ISBN 978-960-02-2831-1.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ, *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας III*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2013, σελ. 398, ISBN 978-960-02-2764-2.

Έξι χρόνια μετά την κυκλοφορία του τόμου *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά Πεδία στη Θεωρία & την Κριτική του Θεάτρου*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2007 (σειρά: Θεατροικοί Τόποι), που παρουσίασα εκτενώς και λεπτομερικά στις στήλες αυτές (*Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 9, 2009, σ. 681-692), ο συνάδελφος Γιώργος Π. Πεφάνης παρουσιάζει με μια ομοβροντία άλλους δύο τόμους των «Σκηνών της Θεωρίας», ολοκληρώνοντας μια ολόκληρη τριλογία πολύ μεγάλης έκτασης (572+572+398=1.542 σελίδες). Αυτή η τριλογία καθιστά τον Γιώργο Πεφάνη έναν από τους πολυγραφότερους μελετητές της νεοελληνικής θεατρολογίας, και μάλιστα με επίκεντρό της τη θεωρία του θεάτρου –βλ. *Παράβασις* 2 (1998), σ. 278-283, 4 (2002), σ. 482-485, 530-532, 5 (2004), σ. 525-528, 564-566, 7 (2006), σ. 495-502, 8 (2008), σ. 605-607, 9 (2009), σ. 681-692, 10 (2010), σ. 457-459-. Για τον τρόπο εργασίας του, την πυκνή βιβλιογραφική τεκμηρίωση και την ευρυμάθειά του κτλ. έχει γίνει πολλές φορές λόγος, για τη διαλλακτική αλλά κριτική συζήτηση με ξένους μελετητές της θεωρίας και φιλοσοφίας του θεάτρου, αλλά και για το γεγονός πως πολλά από τα κεφάλαια των τόμων του, που αποτελούνται συχνά από διάφορα ανεξάρτητα μελετήματα, το οποία συγκεντρώνονται και συστεγάζονται κάτω από την ομπρέλλα κάποιας θεματικής ενότητας, έχουν δοκιμαστεί πρώτα ως ανακοινώσεις σε ποικίλα συνέδρια, έχουν περάσει από στάδια επεξεργασίας σε δημοσιεύσεις στο εξωτερικό και το εσωτερικό, πριν καταλήξουν στην πιο εκτεταμένη και τεκμηριωμένη τους μορφή σε ένα από τα βιβλία του. Σ' αυτή τη γενική μέθοδο εργασίας και οι δύο τελευταίοι τόμοι της τριλογίας «Σκηνές του Θεάτρου» δεν είναι εξαίρεση.

Με τους δύο τόμους αυτούς (των σχεδόν χιλίων σελίδων) ο Πεφάνης κάνει ένα διπλό άνοιγμα: ενώ ο πρώτος τόμος της τριλογίας ήταν αφιερωμένος στη θεωρία του θεάτρου, ο δεύτερος επιχειρεί ένα άνοιγμα προς ένα ακόμα ευρύτερο πεδίο γνώσεως, τη φιλοσοφία του θεάτρου, ενώ ο τρίτος, αντίθετα, στενεύει τον ορίζοντα των αναζητήσεων, τοποθετώντας στο κέντρο των επιδιώξεων την εφαρμογή του γενικού στο συγκεκριμένο, σε παραδείγματα θεατρικών συγγραφέων και δραματικών έργων. Είναι εύλογο το ερώτημα, από την πλευρά της Θεατρολογίας, πού είναι η διαφορά της θεωρίας του θεάτρου και της φιλοσοφίας του θεάτρου; Η απάντηση βρίσκεται σχετικά εύκολα, αν φέρνει κανείς για μια στιγμή στη μνήμη του ένα ικανό μέρος των βιβλίων και δημοσιευμάτων της Χαράς Μπακονικόλα, π.χ. τα δύο βιβλία για την έννοια του τραγικού στη φιλοσοφική παράδοση της Ευρώπης. Θα δώσω ένα άλλο, πολύ απλό παράδειγμα: η παραβολή του κοσμοθεάτρου, το ιστορικό της από την κυνική φιλοσοφία στη βυζαντινή θεολογία, και από εκεί στους μεγάλους αναγεννησιακούς θεατρικούς συγγραφείς της Δύσης, τον Σαίξπηρ και τον Lope de Vega, και από εκεί σε δραματοουργούς του Μπαρόκ όπως τον Calderon de la Barca, και ακόμα και στη δημιουργία της θεατρο-κοινωνιολογίας στον 20ό αιώνα, που εφαρμόζει θεατρική ορολογία στην ανάλυση του κοινωνικού συνόλου (βλ. Β. Πούχνερ, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνείες και μνήμες*, Αθήνα 2006, σ. 19-83), η παραβολή του κοσμοθεάτρου και το ιστορικό της, λοιπόν, δεν είναι θέμα της θεωρίας του θεάτρου αλλά της φιλοσοφίας του θεάτρου. Η θεωρία του θεάτρου έχει επίκεντρο το φαινόμενο της σκηνικής τέχνης σε όλες τις εκφάνσεις της και

στην ιστορική της πορεία και εξέλιξη, η φιλοσοφία του θεάτρου παρακολουθεί την εφαρμογή του μοντέλου της θεατρικής παράστασης σε άλλες επιστήμες, τέχνες, ρεύματα στοχασμού και γενικά σε όλους τους τομείς του επιστητού. Ασφαλώς φιλοσοφία και θεωρία του θεάτρου είναι συγκοινωνούντα δοχεία και συγγέονται από τους ίδιους τους μελετητές, στο βαθμό που δεν υπάρχουν θεσμοθετημένα μεθοδολογικά όρια. Και ο ίδιος ο Πεφάνης, στον πρώτο τόμο των «Σκηνών του Θεάτρου», έχει ασχοληθεί με την εφαρμογή του μοντέλου τον κοσμοθεάτρου σε διάφορες επιστήμες και διάφορους στοχαστές και φιλοσοφικά ρεύματα ή εκπροσώπους της *critical theory*. Με την ευρύτερη έννοια της τελεστικότητας (*performativity*) η δυνατότητα διαχωρισμού έχει περιοριστεί και άλλο· αλλά ως εννοιολογικό εργαλείο του φιλοσοφικού στοχασμού ο όρος αυτός δεν έχει χρονικό βάθος και εκπροσωπείται από την παραδοσιακή έννοια του θεάτρου.

Ο ίδιος το διατυπώνει στην εισαγωγή του στον δεύτερο τόμο ως εξής: «Διαμορφώνεται έτσι ένα ευρύ γνωστικό πεδίο, όμοιο προς το πεδίο της θεωρίας του θεάτρου (το οποίο άλλωστε αντλεί συχνά πυκνά ευρετικές έννοιες και προβληματισμούς από τις φιλοσοφικές πηγές) αλλά και διαφορετικό από αυτό, καθώς εδώ αναπτύσσονται επιμέρους τομείς όπως α) η φιλοσοφία του θεάτρου (σκέψεις, ιδέες και έννοιες που επεξεργάζονται οι φιλόσοφοι για το θεατρικό φαινόμενο εν γένει, αλλά και για τους επιμέρους φορείς του, επεξεργασία που οδηγεί στη συγκρότηση ενός ιδιαίτερου *corpus* κειμένων), β) η θεατρικότητα του φιλοσοφικού λόγου (έννοιες δανεισμένες από τον κόσμο του θεάτρου, διαλογική διάρθρωση συλλογισμών, «αγωνιστική» διάταξη επιχειρημάτων –βλ. π.χ. τους πλατωνικούς διαλόγους, που κατα νεότερες θεωρίες μπορεί και να έχουν και παρασταθεί, Nikos G. Charalabopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge, 2012, βλ. *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 241-246, ή Anastasia-Erasmia Peponi, *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge 2013, που παρουσιάζεται στον τόμο αυτό της Παραβάσεως–, γ) οι ‘σκηνές’ της φιλοσοφίας (έννοιες ή συλλήψεις παρουσιασμένες ως προσωρινές σκηνές –με παραπομπή Esa Kirkkopelto, *Le théâtre de l'expérience. Contribution à la théorie de la scène*, Paris 2008– με αφετηρία, όπως θα έλεγε ο Deleuze, έναν κινητό και ασταθή ορίζοντα, δ) η χωροποίηση της σκέψης (το δραματικό κείμενο και η θεατρική σκηνή ως ερμαστήρια σκέψης, ως πεδία εφαρμοσμένης φιλοσοφίας και ως μηχανισμοί “κατασκευής” αληθειών), ε) η θεατρική σκέψη των ιδεών (εδώ η θεατρική πράξη εκλαμβάνεται ως μία ενσώματη σκέψη που δημιουργεί δοκιμαστικές καταστάσεις, πειραματικές πραγματικότητες, σκέψη που μας κάνει να σκεφτόμαστε όχι μόνο το θέατρο αυτό καθ’ εαυτό, αλλά με τον τρόπο που το θέατρο σκέφτεται, όπως σημειώνει και ο Herbert Blau, «Rehearsing the Impossible: the Insane Root», Parick Campbell – Adrian Kear (eds), *Psychoanalysis and Performance*, London/New York 2001, σ. 21-33, ιδίως σ. 30, έννοιες και ιδέες, σχέσεις και συνθήκες οι οποίες στην καθημερινή πραγματικότητα κρύβονται πίσω από κάποιες φράσεις ή κάποιους περιορισμούς και τις δοκιμάζει στο πεδίο της σκηνικής δράσης, για να ανακαλύψει το βάθος ή κάποιες ανύποπτες παραλλαγές τους [Serge Bonnevie, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Paris 2007] (σ. 28 εξ.).

Με αυτό το σκεπτικό ο συγγρ. εκλαμβάνει τον τόμο αυτό ως συνέχεια και συμπλήρωση του πρώτου τόμου των «Σκηνών της Θεωρίας», γιατί τα μελετήματά του έχουν τις ρίζες τους στους προβληματισμούς του τόμου εκείνου, που ήταν αφιερωμένος στις θεωρίες του θεάτρου. Καθαρές διαχωριστικές γραμμές μεταξύ θεωρίας και φιλοσοφίας του θεάτρου, λοιπόν, δεν υπάρχουν, απλώς μια μετατόπιση του κέντρου βάρους, ένα *shifting* της εστίασης του φακού και μια τροποποίηση στη μεθοδολογική τελεολογία των στοχαστικών διαδικασιών. Έτσι ορισμένα μελετήματα του τόμου τούτου ανήκουν και στη θεωρία του θεάτρου.

Το βιβλίο αποτελείται από 10 κεφάλαια και την Εισαγωγή «Περιπέτειες της αναπαράστασης, το επιμύθιο της φυσικότητας και η λογική του συμβάντος» (σ. 13 εξ.), η οποία συμπεριλαμβάνει τα όσα αναφέρθηκαν προηγουμένως, καθώς και τις πρώτες δημοσιεύσεις. Το πρώτο κεφάλαιο, «Σκηνές της Φραγκφούρτης. Η καταφατική κουλτούρα και η αισθητική μορφή στον Herbert Marcuse» (σ. 33 εξ., πρώτη δημοσίευση στο *Διαβάζω* 274, 1991, σ. 14-20), σχολιάζει τις θέσεις της εμβληματικής μορφής της μεταπολεμικής κριτικής του πολιτισμού («μονοδιάστατος άνθρωπος»), που τα βιβλία του έχουν σχεδόν όλα μεταφραστεί στα ελληνικά, περί αισθητικής και του ρόλου που μπορεί να παίξει στη σύγχρονη ζωή. Το δεύτερο κεφάλαιο, «Σκηνές της σύγχρονης κριτικής θεάτρου» (σ. 53 εξ., πρώτη δημοσίευση υπό διαφορετική μορφή στην *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΜΑ', 2009/10, σ. 269-289), καταπιάνεται με την κριτική της θεατρικής κριτικής και αποτελείται από θεματικές ενότητες όπως «Στην προοπτική του θεατρολογικού τριγώνου» (βλ. και τον πρώτο τόμο σ. 404-409), «Στην προοπτική των διεπιστημονικών πεδίων» (D. Krasner – D. Z. Saltz (eds), *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, Ann Arbor 2006), «Στην προοπτική των μεταμορφώσεων παραστάσεων», «Συμβατικές και αντισυμβατικές προοπτικές», «Στην προοπτική του θεατή συνδημιουργού», και στο τέλος ένα μεγάλο τμήμα «Ελληνικές εστιασείς» (επισημαίνεται η απουσία ιστορίας της θεατρικής κριτικής στην Ελλάδα και η έλλειψη σχετικής θεωρίας, και σχολιάζεται η καλοκαιρινή συζήτηση γύρω από το επιτρεπτό ή μη πειραματικών παραστάσεων πάνω στο ρεπερτόριο της αρχαίας τραγωδίας), και τελειώνει με μια «Σκιαγράφηση ερωτημάτων». Το κεφάλαιο είναι πυκνά τεκμηριωμένο με ξένη βιβλιογραφία.

Το τρίτο κεφάλαιο, «Διακυβεύματα της σκηνοθεσίας κατά την όψιμη νεωτερικότητα» (σ. 83 εξ., απόσπασμα έχει δημοσιευτεί στην *Παράβαση* 9, 2009, σ. 323-338). Ξεκινάει με τον προβληματισμό της «σκηνοθεσίας του κόσμου». Πάνω σ' αυτό θα ήθελα να διατυπώσω ορισμένες σκέψεις: ο σύγχρονος δυτικός πολιτισμός, του οποίου λείπει, κατά το Claude Lévi-Strauss, η αυθεντικότητα (όρος συζητήσιμος βέβαια, για το τι ακριβώς εννοεί), εμφανίζει κάπως διαφορετικές εκφάνσεις του παραδοσιακού κοσμοθεάτρου, π.χ. στις σκηνοθεσίες που στήνονται για τον τουρισμό ή τον αστό που έρχεται στην επαρχία, με διαφορετικές διαβαθμίσεις «αυθεντικότητας» και προσμείξεις με κοινά στοιχεία του δυτικού πολιτισμού (ανέσεις, υγιεινή κτλ.), ώστε ένα αρκετά μεγάλο τμήμα του πολιτισμού, που εφάπτεται του φολκλορισμού και της νοσταλγικής αντιμετώπισης του παρελθόντος, να μπορεί να αναλυθεί αποτελεσματικά υπό το πρίσμα της «σκηνοθεσίας» (B. Πούχχερ, «Ο λαϊκός πολιτισμός ως σκηνοθεσία (φολκλορισμός, τουρισμός και αστική νοσταλγία)», *Θεωρητική Λαογραφία*, Αθήνα 2009, σ. 525-544, βλ. επίσης του ίδιου, «Η θεατρικότητα του λαϊκού πολιτισμού», Μ. Γ. Βαρθούνης – Μ. Γ. Σέργης (διευθ.), *Ελληνική Λαογραφία. Ιστορικά, θεωρητικά, μεθοδολογικά, θεματικές*, Αθήνα 2012, τόμ. Β', σ. 339-378). Ο Πεφάνης βέβαια εννοεί και το «θέατρο της ζωής» στο δημόσιο βίο και τις κοινωνικές συναναστροφές. Ακολουθούν θεματικές ενότητες όπως «Μια πολύμορφη τέχνη», «Νέες προοπτικές», «Νέες προκλήσεις», μια ενότητα που σχολιάζει την τεχνολογική έκρηξη, μια άλλη την απώλεια των σταθερών αναφορών και την αυτονόμηση των τεχνών (στοιχείο του μεταμοντερνισμού), τη διαχρονική διάσταση, τη στρατηγική της εικόνας, και τελειώνει με ένα κεφάλαιο «Το μεταβατικό ρήμα “σκηνοθετώ”» που περιορίζει κάπως την απόλυτη κυριαρχία της σκηνοθεσίας στο σημερινό θέατρο, γιατί η σκηνοθεσία είναι πάντα μια εφαρμοσμένη τέχνη που «σκηνοθετεί κάτω».

Το τέταρτο κεφάλαιο, «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωική ανάγνωση της θεατρικής σκηνής» (σ. 119 εξ., πρώτη δημοσίευση στην *Παράβαση* 10, 2010, σ. 237-256).

Ο λόγος είναι περι ου-τοπιών και ετεροτοπιών, τοπικότητας και τοποθεσιών, ο θεατρικός χώρος ως μνήμη και ως άδειος χώρος, οι ετεροχρονίες κτλ. Το πέμπτο κεφάλαιο, «Σκηνές της κοινωνικής φαντασίας. Η σκέψη του Κορνήλιου Καστοριάδη στο πλαίσιο των θεωριών του θεάτρου» (σ. 153 εξ., πρώτη δημοσίευση στα *Θέματα Λογοτεχνίας* 43, 2010, σ. 190-214) ασχολείται με βασικές έννοιες της φιλοσοφίας του, όπως δημιουργία, φαντασία, ιστορία, σημασίες, κριτική του μεταμοντερνισμού, το έργο τέχνης και το χάος, εικόνες και νοήματα στη θεατρική παράσταση, και τα συνδέει με τις τρέχουσες θεατρολογικές θεωρίες. Κεντρικός είναι εδώ ο προβληματισμός, κατά πόσο κάθε παράσταση είναι αναπαράσταση. «Για τον Καστοριάδη, μια παράσταση, εφ' όσον είναι αυθεντική, είναι δημιουργία φαντασιακών σημασιών και μορφών, αλλά αυτές δεν έχουν κανένα νόημα έξω από το κοινωνικό φαντασιακό, από το λέγειν και το τεύχειν μιας δεδομένης κοινωνίας. Η παράσταση δεν είναι αναγώγιμη σε προγενέστερες παραμέτρους, αλλά επίσης δεν αποτελεί και ένα αδέσποτο συμβάν, μια ορφανή πράξη» (σ. 185 εξ.). Το κεφάλαιο τελειώνει με μια θεματική ενότητα «Για μια επιστροφή στα κοινωνικά προτάγματα».

Το έκτο κεφάλαιο, «Θεατρικές και πολιτικές σκηνές. Στοιχεία για έναν πολιτικό προσδιορισμό της θεατρικής σχέσης» (σ. 193 εξ., πρώτη δημοσίευση), ασχολείται με τις πολύπλοκες και ανάλογα με την ιστορική εποχή διαφορετικές σχέσεις του θεάτρου με την πολιτική-ξεκινά, σχολιάζοντας σκέψεις του Καστοριάδη, με την αρχαιότητα και φτάνει γρήγορα στο παρόν και σε μορφές άμεσης διαπλοκής των δύο κόσμων, όπως στο *community theatre*. Το έβδομο κεφάλαιο, «Σκηνές και συμβάντα. Η συμβαντολογία του θεατρικού μεταμοντερνισμού» (σ. 219 εξ., πρώτη δημοσίευση) σχολιάζει τις κριτικές του μεταμοντερνισμού, που συνήθως αδυνατούν να δώσουν κάποιο ολικό προσδιορισμό του μη-κινήματος, αλλά περιορίζονται σε τάσεις και χαρακτηριστικά. Άλτο είναι ουσιαστικά το πρόβλημα της σχέσης του με το μοντερνισμό, την κλασική νεωτερικότητα, ένα θέμα που έχει παράξει μια ολόκληρη βιβλιογραφία. Μία από τις χαρακτηριστικές στάσεις της μετανεωτερικότητας είναι η σχεδόν αυτιστική άρνηση αιτιατικών σχέσεων ή έστω συνειρμικών διασυνδέσεων, η οποία άλλωστε βρίσκεται και στη βάση της θεωρίας του *happening: it just happens*· η σολιψιστική απομόνωση ενός συμβάντος από κάθε σύνδεση με κάτι άλλο, ελεύθερο κάθε σημασία ή συμβολισμό, κάθε αναπαράσταση ή ψευδαίσθηση είναι, όμως, κατά την άποψή μου, αλλά, όπως βλέπω, και ενός ικανού μέρους της σχετικής βιβλιογραφίας, το *dead end* της αισθητικής καθαυτής, αλλά και ευρύτερα κάθε μνήμης, κάθε δικτύωσης σκέψης, το τέλος ακόμα και της φαντασίας. Αυτή η ουρανοκατέβατη «απλότητα» και δήθεν «αθωότητα» είναι κατανοητή μόνο ως μια ακραία αντίδραση στη μεγάλη και ισχυρή παράδοση του θεάτρου. «Τίποτα στο θέατρο, (όπως και στις άλλες πολιτισμικές δημιουργίες), δεν είναι απλό, τίποτα δεν γίνεται ή δεν συμβαίνει απλώς, από τον ηθοποιό, τον οποίον ακολουθούν συνεχώς, ενίοτε ακόμα και μετά τον θάνατό του, οι ρόλοι του, μέχρι τον τελευταίο θεατή της τελευταίας σειράς της πλατείας που φέρει αναπόφευκτα μαζί του τα φαντάσματα των προσωπικών του απωλειών» (σ. 228). Ο Πεφάνης εισάγει στη συνέχεια μια διαφοροποίηση μεταξύ συμβάντος (*event*) και γεγονότων (*facts*) κατά τον *Alsin Badiou* (*Από το είναι στο συμβάν*, Αθήνα 2007, *Η πολιτική και η λογική του συμβάντος*, Αθήνα 2008), η οποία στην καθημερινή χρήση είναι μάλλον αμελητέα (αλλά όχι μόνο στην καθημερινή χρήση: λέμε και για τη θεατρική παράσταση, πως είναι ένα κοινωνικό γεγονός, εννοώντας το *event*). Το ξεκομμένο «συμβαίνει» αντιδιαστέλλεται και το «γίγνεσθαι» που συσχετίζεται μέσα στη διαχρονικότητα. Η ερμηνεία της παράστασης ως απλού, μη-σημαινόντος συμβάντος (*performance*) παρουσιάζει τρεις στοχαστικές περιπλοκές: ξεφεύγει από κάθε θεωρητική αντιμετώπιση (ενώ η τυχαϊότητά του είναι προσποιητή), η πανσημία (ή το «ανοιχτό ερμήνευμα», βλ. την παρουσίαση του βιβλίου του Νάσου Βαγενά για τον μεταμοντερνισμό στην

Παράβασιν 12/2, 2014, σ. 346 εξ.) αποτελεί έναν ισοπεδωτικό σχετικισμό που καταργεί κάθε δυνατότητα κριτικής, και ο εξωβελισμός του συγγραφέα («ο θάνατος του συγγραφέα», βλ. παραπάνω), ενώ εδώ εννοείται η χρήση έτοιμων και επώνυμων κειμένων, αποτελεί την απώλεια του ανώτερου τμήματος του ανθρώπινου πολιτισμού, που είναι η γλώσσα. Όλ' αυτή η προσποιητή αφέλεια και τα αισθητικά αδιέξοδα μαρτυρούν πως τα πράγματα βρίσκονται σε μια μεταβατική φάση, όπου ένα μη-κίνημα αλληπάλληλων αντιδράσεων σε προηγούμενες συμβάσεις οδηγείται σε μια αυτιστική απομόνωση που αρνείται πεισματικά κάθε συσχέτιση με κάτι άλλο· είναι αυτό που είναι, μόνο του· τελεία και παύλα.

Το όγδοο κεφάλαιο, «Σκηνικές του γαλλικού μεταδομισμού: οι περιπέτειες της αναπαράστασης» (σ. 273-365, μεγάλο κεφάλαιο, κείμενο που δημοσιεύεται για πρώτη φορά), δίνει μια σφαιρική εικόνα των σχετικών εξελίξεων στη Γαλλία και τη σκέψη συγκεκριμένων εκπροσώπων του κινήματος για το θέατρο· παραθέτω εδώ απλώς τις θεματικές ενότητες: «Ο γαλλικός μεταδομισμός» (post-structuralism), «Η διπλή οντότητα του ηθοποιού, η σωματικότητα της φωνής, ο θάνατος του συγγραφέα και η κειμενοποίηση του έργου: Roland Barthes», «Ο θάνατος του ανθρώπου, ο στοχασμός του έξω, η λειτουργία-συγγραφέας και το *theatrum philosophicum*: Michel Foucault», «“Un spectre ... commence par revenir”». Ο Jacques Derrida και η περιπέτεια της αναπαράστασης», «Μετά τον Derrida» (Fischer-Lichte, Hermann Blau, Elinor Fuchs κτλ.). Το ένατο κεφάλαιο, «Το κείμενο και η σκηνή, η *factio* και το *factum*. Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις» (σ. 367-430, και αυτό μεγάλο κεφάλαιο με πρώτη δημοσίευση στα πρακτικά του Επιστημονικού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής»), ασχολείται με τη σύνθετη σχέση του δραματικού κειμένου με τη σκηνική παράσταση και δίνει κάτι σαν ιστορικό του ζητήματος, για να καταλήξει στην ανάλυση των επιμέρους παραμέτρων του· παραθέτω τους τίτλους των επιμέρους θεματικών εννοιών: «Το σκηνικό της διαμάχης», «Η στροφή προς την παραστασιακή διάσταση του θεάτρου», «Θεωρητικά και θεσμικά συγκείμενα της παραστασιακής στροφής» (Schechner 1992: «Το νέο παράδειγμα είναι η performance, όχι το θέατρο...»), «Πραγματικότητα-δραστηριότητα vs φαντασία-διασκέδαση», «Αρχείο vs ρεπερτόριο», «Αφήγηση vs επιτέλεση», «Ενδεχομενικότητα και παρουσία», «Το τοπίο στις αρχές του 21ου αιώνα» («η δραματολογική παραγωγή», «το εφαρμοσμένο θέατρο», «το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον»), «Σε αναζήτηση αντιπάλου:» (υπεράσπιση των θεατρικών σπουδών ενάντια στις performance studies). Έχω τη χαρά να βρισκω εδώ και τις σκέψεις και τις θέσεις μου υπέρ του δραματικού θεάτρου ενάντια στο λεγόμενο μεταδραματικό και της επιστημονικής ενασχόλησης με το δραματικό κείμενο ενάντια στον περιορισμό της Θεατρολογίας αποκλειστικά στα σκηνικά συμβάντα πάσης φύσεως.

Το τελευταίο κεφάλαιο, «Σκηνές της εαυτότητας. Μια φαινομενολογική προσέγγιση του εαυτού, του ρόλου και της ταυτότητας» (σ. 431 εξ. τμήμα του κειμένου έχει δημοσιευτεί στην ηλεκτρονική διεύθυνση http://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Pefanis_George.pdf), περνάει στο «εσωτερικό θέατρο» του ανθρώπου, ενασχόληση και προβληματισμός που διαπερνά όλη τη στοχαστική παράδοση για την υποκειμενικότητα στην ευρωπαϊκή σκέψη. Περιορίζομαι και εδώ στην αναφορά των θεματικών εννοιών: «Η δυναμική δυάδα», «Από τον εαυτό στον ρόλο και την ταυτότητα και αντιστρόφως» («Ο κόσμος του εαυτού», «Η πολυσχιδία των ρόλων», «Το μύθευμα των “φυσικού” ρόλου και η αρνητικότητα της συνείδησης», «Οι κρυσταλλώσεις των ταυτοτήτων», «Το συνανήκειν και η φαντασιακή κοινότητα», «Η αναπόδραστη ιστορικότητα των ταυτοτήτων»), «Οι διανυσματικές διαδρομές και ο αποκλεισμός της φυσικότητας» («Η σύναψη του εαυτού και του ρόλου», «Η όσμωση ηθοποιού και θεατή», «Προς τις ταυτοποιήσεις»).

Ο τόμος κλείνει με μια εκτεταμένη βιβλιογραφία (σ. 477-543) και ευρετήρια εννοιών, ονομάτων και έργων/παραστάσεων (σ. 545-569). Μετά το διάβασμα ο αναγνώστης μένει εντυπωσιασμένος από το βιβλιογραφικό πανόραμα, που χειρίζεται με μεγάλη δεξιότητα ο συγγρ., συνδυάζοντας απόψεις και θεωρήματα, υποθέσεις και στοχασμούς, έννοιες και όρους, έχοντας την εποπτεία σε ένα πολύ μεγάλο εύρος σχετικών δημοσιευμάτων. Η φιλοσοφική συγκρότηση της σκέψης του αποβαίνει ευεργετική για τη θεατρική θεωρία, ακριβώς επειδή το θεατρικό παράδειγμα εντοπίζεται σε διάφορες περιοχές του επιστητού. Το ότι το σχήμα του κοσμοθεάτρου εμφανίζεται νωρίς στη φιλοσοφική σκέψη και το θέατρο ως συνδετικός κρίκος του διχοτομημένου κόσμου σε μια επείγεια σφαίρα και το Επέκεινα, το οποίο αυξομειώνεται στη σημασία του σε σύγκριση με τη ζωή τούτη, από τις πλατωνικές ιδέες, τη μεσαιωνική μεταφυσική ως τους περιορισμούς του *cogito ergo sum* του Καρτέσιου, το *Ding an sich* του Kant και το θάνατο των θεών στον Nietzsche, ο οποίος πάνει πάλι το νήμα της ηρακλείτειας φιλοσοφίας και των υλοζωιστών της προπλατωνικής εποχής, αυτή λοιπόν η παράδοση του ευρωπαϊκού στοχασμού, ότι ο κόσμος τούτος είναι τόσο αληθινός και τόσο ψεύτικος όπως το θέατρο, ότι το Φαίνεσθαι των φαινομένων είναι και το Είναι της ζωής μας, αυτό φαίνεται πως είναι μια αντίληψη καθαρά του ευρωπαϊκού πολιτισμού, που αποδίδει στο θέατρο και στη φιλοσοφία του θεάτρου μια όλως ξεχωριστή θέση.

Περισσότερο στις δραματουργικές εφαρμογές εστιάζουν τα οκτώ μελετήματα του τρίτου τόμου, *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας III*. Τα phantoms του θεάτρου και για το θέατρο μπορεί να είναι και φιλοσοφικά, γιατί έχουν στοιχειώσει το θέατρο πριν τα αποβάλει ο Πλάτωνας από την πολιτεία. «Φαντάσματα όμως γεννά και το θέατρο από μόνο του από τη στιγμή που θέλει να αναπαραστήσει όχι απλώς το παρελθόν ή ένα νεκρό πρόσωπο, αλλά, πολλές φορές, το άφατο, το μη παραστάσιμο, το αδιανόητο. Φαντάσματα του θεάτρου λοιπόν και φαντάσματα για το θέατρο, οντότητες που στοιχειώνουν το θέατρο, αλλά και δημιουργούνται από αυτό, καθώς το θέατρο εγγράφεται αναπόφευκτα στο πεδίο της μνήμης, όπως και σε αυτό της φαντασίας, σε κάθε περίπτωση, της ριζικής ερωτηματοθεσίας περί του ανθρώπινου όντος και των ρόλων που καλείται να υποδυθεί και να ενσαρκώσει στη ζωή του» (σ. 11 εξ.). Ο τόμος αυτός είναι κάπως επιλογικός, τα μελετήματά του κάπως πιο σκόρπια. Την αρχή κάνουμε πάλι με τον Καστοριάδη και τις απόψεις του για τον μύθο: «Αναζητώντας τον μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο» (σ. 21 εξ., πρώτη δημοσίευση στα γαλλικά «Sur la présence du myth grec ancien dans la dramaturgie grecque moderne», *Revue des Études Néohelléniques* N. S. 6, 2010, σ. 121-133)· εδώ εξετάζονται νεοελληνικά θεατρικά έργα της περιόδου 2005-2007, τα οποία όμως δεν παρουσιάζουν κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ουσία των μύθων, αλλά για τις δυνατότητες «εφαρμογής» τους σε τροποποιημένες σχέσεις, π.χ. μεταξύ Μήδεια και Ιάσωνος και Κλυταίμηστρας και Αγαμέμνονος· αυτή η αυξημένη χρήση των μύθου εξηγείται με οκτώ υποθέσεις, που οδηγούν σε θεματικές ενότητες όπως «Οι εξ επαγγέλματος ήρωες και η αγορά των μύθων» και «Τα μυθικά πρόσωπα γίνονται αγάλματα στα μάτια των τουριστών» (Μάτεσις, Καμπανέλλης). Μένουμε στον Καστοριάδη: το δεύτερο κεφάλαιο, «Πολιτική και θεατρική φαντασία. Οι φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Καστοριάδη στην αττική τραγωδία» (σ. 47 εξ., πρώτη δημοσίευση στο *Λογείον/Logeion* 2, 2012, σ. 256-283) ασχολείται με την αρχαία δημοκρατία ως τραγικό πολίτευμα, το τρίτο κεφάλαιο, «Τέσσερες σύγχρονες κατευθύνσεις της πωρραντελλικής σκέψης» (σ. 89 εξ., πρώτη δημοσίευση *Επίλογος* 2006, σ. 105-112) εξετάζει την φιλοσοφία του Σικελού δραματουργού σε σχέση με τον Υπαρξισμό, τον σκεπτικισμό και τις σχετικιστικές εκδοχές του, την κρίση του δραματικού προσώπου και την προβληματική των ρόλων σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο

(κοινωνιολογική θεωρία των ρόλων). Το τέταρτο κεφάλαιο, «Από την ηθική φιλοσοφία στο θέατρο των καταστάσεων. *Ο Διάβολος και ο καλός Θεός* του Jean-Paul Sartre» (σ. 107 εξ., πρώτη δημοσίευση στην *Παράβαση* 7, 2006, σ. 153-182) παρουσιάζει πολλές θεματικές υποενοότητες, αναλύοντας τους θεματικούς άξονες και τους ηθικούς προβληματισμούς στο δραματικό έργο του Σαρτρ.

Το πέμπτο κεφάλαιο, «Ο χώρος και ο χρόνος του φαντάσματος. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της ξενότητας στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία» (σ. 173 εξ., πρώτη δημοσίευση στην *Παράβαση* 11, 2013, σ. 189-204), εξετάζει το *Περισμένοντας τον Μπέκετ* του Μιχάλη Φακίνου, *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* του Δημήτρη Δημητριάδη, το *Τυφλό σημείο* του Γιάννη Μανριτσάκη, το *Δείπνο* του Ιάκ. Καμπανέλλη και το *Φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο* και το *Προς Ελευσίνα* του Παύλου Μάτεσι, όπου φαντασματικές μορφές, μεταίχμακες οντότητες ανάμεσα σε δύο κόσμους, οδηγούν στον κόσμο των νεκρών. Με τα lieux de mémoire στη δραματουργία ασχολείται το έκτο κεφάλαιο, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία» (σ. 209 εξ., πρώτη δημοσίευση στα γαλλικά «Les chemins de mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine», *Annuaire Théâtral* 48, 2010, σ. 21-30): ξεκινώντας από τον Maurice Halbwachs, τον ιδρυτή των memory studies, παρακολουθεί τον ρόλο και τις λειτουργίες της μνήμης/λήθης στο σύγχρονο ελληνικό δράμα, έχοντας ως μεθοδολογικό οδηγό τη «στοιχειωμένη» σκηνή του Carlson· δεν αφορά μόνο το ιστορικό δράμα αλλά και τις υποκειμενικές ιστορίες («Μια συνάντηση κάπου αλλού»), τραυματικές εμπειρίες, γηρατειά, θάνατο κτλ. Το έβδομο κεφάλαιο, «Από το θέατρο ως ετεροτοπία στο θέατρο της μνήμης. Στοιχεία για μια ποιητική της μνήμης στη δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη» (σ. 267 εξ., πρώτη δημοσίευση στα *Χρονικά Αισθητικής* 46, Β', 2010-12, σ. 231-242), όπου εξειδικεύεται το ίδιο θέμα. Το τελευταίο κεφάλαιο αφιερώνεται σε «Παραστάσεις της έμφυλης ετερότητας στο θέατρο. Το κοινωνικό φύλο και οι περιπέτειες της φεμινιστικής σκέψης» (σ. 305 εξ., πρώτη δημοσίευση με κάπως διαφορετικό τίτλο στην *Παράβαση* 10, 2010, σ. 257-277), όπου αμφισβητείται η ύπαρξη κριτηρίων για μια ξεχωριστή φεμινιστική γραφή, στοιχεία της οποίας ιχνηλατούνται και σε άλλα θεατρικά έργα· ως παράδειγμα λειτουργεί η *Εξορία* του Παύλου Μάτεσι. Ακολουθεί η βιβλιογραφία (σ. 339-375) και ένα ευρετήριο ονομάτων και έργων/παραστάσεων (σ. 377-396).

Στον τόμο αυτό κάποια θέματα επικαλύπτονται και επαναλαμβάνονται, από διαφορετική οπτική γωνία, ή σχετίζονται άμεσα με τον πρώτο ή τον δεύτερο τόμο της τριλογίας. Αυτό είναι ως ένα βαθμό αναπόφευκτο στο αρχιτεκτόνημα μιας τριλογίας που απαρτίζεται από τόμους με διαφορετικά ανεξάρτητα μελετήματα και μαρτυρεί την ενότητα της ροής των σκέψεων και προβληματισμών που απασχολούν τον ερευνητή. Έτσι αυτός ο επιλογικός τόμος έχει κάπως τη λειτουργικότητα της «σκούπας», να συστεγάσει μια σειρά από μελετήματα τα οποία δεν βρήκαν ακόμα στέγη σε άλλους τόμους, από τους οποίους ο Πεφάνης έχει παρουσιάσει αρκετούς. Πάντως η ίδια η τριλογία, στην ολοκλήρωσή της, αποτελεί ένα μνημονειακό επίτευγμα, του οποίου τα ετερόκλητα πρέπει να ειπωθούν στην ολικότητά τους, δηλαδή με μια μη-μεταμοντερνιστική ματιά, η οποία επιμένει περισσότερο στην αυτονομία των επιμέρους και αδιαφορεί για την ύπαρξη κάποια σχεδίου ενιαίας μορφοποίησης. Μόνο που με γνώμονα την αρχή της τυχαιότητας δεν γράφονται τριλογίες.

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ, *Θεατρικές παρεμβάσεις*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2013, σελ. 238, εκκ., ISBN 978-960-12-2153-3.

Μελετήματα και μονογραφίες καθώς και εκδόσεις του Σάββα Πατσαλίδη έχουν παρουσιαστεί στην *Παράβαση* κάμποσες φορές: *Παράβασις* 3 (2000), σ. 396-412, σ. 412 ff. 4 (2002), σ. 463-468, σ. 488-493· 5 (2004), σ. 505-518· 7 (2007), σ. 529-32, και τελευταία στο ξενόγλωσσο τεύχος *Parabasis* 12/1 (2014), σ. 129-131, και μπορεί να παρακολουθήσει κανείς πώς διαγράφεται η πορεία του από μια αφαιρετική θεωρητικολογία με αθρόα αφομοίωση ξένης βιβλιογραφίας, την εποχή και ολικών και ολιστικών προσεγγίσεων του θεατρικού φαινομένου από τον στρουκτουραλισμό και τη σημειολογία, σε μια ώριμη και σφαιρική θεώρηση των πραγμάτων, χωρίς μεθοδολογικές αγκυλώσεις και προκαθορισμένα σχήματα, απλώς με την αισθητική διαίσθηση και την διεισδυτικότητα που συνδυάζει τη θεωρητική γνώση της λεγόμενης *critical theory*, φιλτραρισμένη από τα κόσκινα του κοινού νου και της στοχαστικής εμπειρίας της παρακαλούθησης πολλών θεωρητικών ρευμάτων, με το θησαυρό των πρακτικών εμπειριών ενός ακούραστου παρατηρητή του θεατρικού γίνεσθαι σε παγκόσμια κλίμακα, που είναι εντούτοις και πολύ καλός γνώστης της ελληνικής «αγοράς» με επίκεντρο συχνά τη Θεσσαλονίκη. Έτσι η κάποια αφηρημένη λεξιλαγνεία μετατράπηκε σταδιακά σ' έναν γοητευτικό ρέοντα λόγο με ουσία και εκφραστικότητα και το ύφος του μεταμοντέρνου λογίου, του μυημένου στο λεξιλόγιο της εκάστοτε επιστημονικής μόδας, σε μια ήρεμη στοχαστικότητα, μακριά από γλωσσικούς και διανοητικούς εντυπωσιασμούς, από την οποία ωστόσο δεν λείπουν και οι σατιρικές και επιθετικές αιχμές. Η τέχνη της επιφυλλίδας έχει πάθει μια κάθετη καθίζηση εδώ και πολύ καιρό, και ο δοκιμογραφικός λόγος έχει καταχραστεί για ποικίλους και αλλότριους σκοπούς, μεταμορφωμένος ενίοτε και σε λιβελογράφημα. Η ματιά του Πατσαλίδη δείχνει μια συνθετική ικανότητα για τη σύζευξη αισθητικών και πολιτικών παραμέτρων, κοινωνικών και καλλιτεχνικών ανησυχιών, και η ευαισθησία του επαγγελματία θεατή συνδέεται με μια γενικότερη πολιτισμική κριτική, που μαρτυρά τον άνθρωπο που ζει μέσα στην εποχή του, συμπορεύεται και συμπάσχει, παρατηρεί και σχολιάζει. Το θέατρο σχεδόν πάντα ήταν και είναι ο καθρέφτης της εποχής, ο Πατσαλίδης όμως κάνει τη διπλή και παράλληλη ανάγνωση μέσα από το δικό του καθρέφτη, ο οποίος, ασφαλώς, είναι υποκειμενικός, αλλά η υποκειμενικότητά του ενέχει το κύρος της καθολικότητας, που διατυπώνει κάποιες απλές αλήθειες, που δεν χρειάζονται περαιτέρω απόδειξη ή τεκμηρίωση. Και επειδή η μεταβατική μας εποχή είναι συγκεχυμένη, υβριδική, περίεργη και πολύπλοκη, μέσα στη μανία των ανατροπών από τη μια και την εγκατάλειψη κάθε προσπάθειας επέμβασης από την άλλη, ανισόρροπη και σχεδόν σχιζοφρενική, με την ταυτόχρονη συνύπαρξη ασυμβίβαστων και αντικρουόμενων τάσεων, τις απόβλεπτες συνέπειες των αλληπάλλληλων τεχνολογικών επαναστάσεων και του άκρατου καπιταλισμού, με την αναγωγή του χρήματος σε θρησκεία, του κέρδους σε εσχατολογία και των αριθμών σε μεταφυσικά μεγέθη, με την άστατη ψυχολογία των αγορών ως τελικού ρυθμιστή των όποιων εξελίξεων, – επειδή, λοιπόν, η διάγνωση της σύνθετης αυτής νόσου είναι έργο δυσχερές, αυτές οι κριτικές επισημάνσεις του, με αφορμή το θεατρικό γίνεσθαι, είναι ιδιαίτερα πολύτιμες. Είναι σήμερα πολύ δύσκολο να έχεις καθαρή ματιά και να κρίνεις με γνώση, γνωστικότητα και νηφάλιο μυαλό.

Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει κείμενα, που δημοσιεύτηκαν ως επιφυλλίδες στην *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* το χρονικό διάστημα Νοέμβριος 2008 - Νοέμβριος 2011, στο δεύτερο μέρος και μεγαλύτερα κείμενα, που κινούνται στον ίδιο θεματολογικό άξονα. Τα κείμενα από τις εφημερίδες –δεν τις είχα υπόψη μου, γιατί χρόνια πολλά τώρα δεν διαβάζω πια εφημερίδες– δεν αποτελούν θεατρικές κριτικές αλλά έχουν συχνά αφορμή κάποιες θε-

ατρικές παραστάσεις, προχωρούν ωστόσο σε γενικότερες διαπιστώσεις και σκέψεις. Είναι περιεργο πως η δημοσιογραφία και η επιστήμη έχουν ακριβώς τον ίδιο στόχο: την εξακρίβωση της αλήθειας· μόνο που η μια δουλεύει για το σήμερα και μέσα στην επικαιρότητα, ενώ η άλλη την αποφεύγει και κινείται σε διαστάσεις μεγαλύτερης χρονικής διάρκειας. Οι σύντομες επιφυλλίδες του Πατσαλίδη συνδυάζουν την πληροφόρηση με προβληματισμό και ζυγισμένη, ενίοτε και αιχμηρή κριτική. Π.χ. η κατάχρηση του θεσμού των φεστιβάλ στην καλοκαιρινή Ευρώπη είναι φανερή: και το τελευταίο χωριό έχει ένα φεστιβάλ· και στην Ελλάδα έχουν πολλαπλασιαστεί, κυρίως τα φεστιβάλ τοπικών προϊόντων. Σωστή είναι και η διαπίστωση του «θανάτου της κριτικής»: με τον πολλαπλασιασμό των θεατρικών κριτικών αλλά και την κατάχρηση του θεσμού, η απήχηση των απόψεων της θεατρικής κριτικής στον κόσμο έχει περιοριστεί πολύ. Ενδιαφέρων είναι και ο δεκάλογος του code of practice που εξέδωσε η Διεθνής Ένωση Κριτικών Θεάτρου, που προσπαθεί να κωδικοποιήσει την ηθική δεοντολογία του επαγγέλματος. Ενδιαφέρουσες είναι και οι παρατηρήσεις για τις μαραθώνιες παραστάσεις, που προσπαθούν να επιβάλουν ένα διάλειμμα άλλου χρόνου στον ξέφρενο ρυθμό της καθημερινότητας, όπου το ρολόι είναι πλέον ο τύραννος των πάντων.

Στο δεύτερο μέρος τα κείμενα είναι εκτενέστερα, συνθετότερα και διαθέτουν και ενδεικτική βιβλιογραφία. Ξεκινούν με «Σκέψεις γύρω από τη διασκευή κλασικών έργων» (σ. 143 εξ.), ένα παλαιό πρόβλημα που δεν έχει γενική λύση αλλά μόνο ειδικές· ήδη η ορολογία είναι προβληματική: διασκευή, μεταλλαγή, προσαρμογή, εκδοχή κτλ.· το μόνο βέβαιο είναι πως είναι αναπόφευκτη. Ακολουθούν: «Οι τραγικές αμφισημίες της ‘Πόρνης’ του John Ford και η μεταμοντέρνα σκηνοθεσία του Declan Donnellan» (σ. 167 εξ.), «Η αποπροσωποποίηση της εκδίκησης: Από το δράμα στο μεταδραματικό» (σ. 180 εξ.) – για τον προβληματισμό και την περιορισμένη χρησιμότητα που έχει ο όρος «μεταδραματικό θέατρο» στη γενικευτική του χρήση, αποκομμένος από τα συμφραζόμενά του που έθεσε ο Hans-Thies Lehmann, βλ. Β. Πούχχερ, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011, σ. 68 εξ. και 95 εξ., και του ίδιου, «Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή», *Πρακτικά του συνεδρίου «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής» για τα 20 χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών*, Αθήνα 2014, σ. 21-29). Ακολουθεί ακόμα «(Δια)σχίζοντας το μοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα» (σ. 199 εξ.). Η διάγνωση που κάνει ο Πατσαλίδης, για την επικράτηση ρεαλιστικών τάσεων (του λογοκεντρισμού, θα πρόσθετα) σε αντίθεση με το ευρωπαϊκό θέατρο, βρίσκεται στις εγχώριες ιδιάζουσες πολιτικοκοινωνικές συνθήκες: «Σε μια Ελλάδα συνεχών αγώνων, απογοητεύσεων, υποσχέσεων, απειλών, αντιπαλοτήτων, κομματικών αντιπαραθέσεων, ξεπουλημάτων, εθνικών προδοσιών, αστυφιλίας, μετανάστευσης, πείνας, μικροαστισμού και επαρχιωτισμού, ήταν καθ’ όλα φυσιολογικό να αναπτυχθεί μια σκηνική τέχνη ρεαλιστική στις προδιαγραφές της και αριστερίζουσα στους ιδεολογικούς της προσανατολισμούς» (σ. 199). Οι διάφορες εκφάνσεις του ρεαλισμού είναι, κατά τον Πατσαλίδη, ακόμα και σήμερα η επικρατέστερη τάση, αν και υπάρχουν «μεταμοντέρνες εξαιρέσεις»: τέτοια είναι π.χ. *Η φωνή* του Βέλτσου (2012). Η μεταμοντέρνα τάση βρίσκεται πιο έντονα στη σκηνική πράξη (ενδυματολογική ετερογένεια, pastiche, υβριδικές φόρμες, χρήση τεχνολογίας).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και το τελευταίο κεφάλαιο «Αντί επιλόγου ένας πρόλογος για τον μετα-μεταμοντερισμό» (σ. 219 εξ.). Εδώ ακόμα δεν τελείωσε η συζήτηση, αν υπάρχει μεταμοντερισμός –πρόκειται για μια αντιθετική απόληξη του μοντερισμού (όπως και ο νατουραλισμός αντιστρέφει εν πολλοίς τις ιδεολογικές και αισθητικές προδιαγραφές του ρεαλισμού), κίνημα που δεν νοείται χωρίς αυτόν, ή για κάτι τελείως νέο και διαφορε-

τικό, οπότε τίθεται το ζήτημα, γιατί η ορολογία να έχει αυτή τη διατύπωση- και φτάσαμε ήδη στον μετα-μεταμοντερνισμό; Η κριτική διάθεση στη διατύπωση αυτή είναι φανερή. Η δυσκολία με το postmodernism είναι, πως δεν πρόκειται για κίνημα, αλλά μη-κίνημα, το οποίο σε μεγάλη έκταση προσδιορίζεται μόνο αρνητικά· ξέρει πολύ καλά τι δεν θέλει να είναι, αλλά είναι εξαιρετικά δύσκολο να προσδιορίσεις τελικά, τι είναι. Έλεγαν πως είναι το τέλος των «μεγάλων αφηγήσεων» (θα πρόσθετα και των ολικών μεθόδων όπως ο στρουκτουραλισμός και η σημειολογία), θρησκείες, ιδεολογίες, κινήματα σαν τον φεμινισμό κτλ. χρεωκόπησαν, η αντίσταση στην εμπορευματοποίηση των πάντων κάμφθηκε, το διαφορετικό και η πολυπολιτισμικότητα χρησιμοποιείται απλώς ως ετικέτα, ενώ κυριαρχεί η μαζική επιστροφή στις εθνικές παραδόσεις, ξενοφοβία και ένας αχαλίνωτος εγωισμός της οικονομικής επιτυχίας και του υλικού life style· το internet (και τα reality shows της TV) δίνουν την ψευδαίσθηση πως συμμετέχεις ενεργά στα γεγονότα και τα συνδημιουργείς. Η πρόγνωση του συγгр. είναι ενδιαφέρουσα: «Το ανησυχητικό είναι ότι όσο θα βελτιώνεται η τεχνολογία τόσο θα αποφιλώνεται η σκέψη και θα συρρικνώνεται ο πλουραλισμός». Αυτό είναι και απόρροια της παγκοσμιοποίησης, που δημιουργεί όμως και αντιστάσεις και νέες απόλυτες ομαδοποιήσεις, αλλά και των ΜΜΕ που επηρεάζουν πλέον τα πάντα. Ο Πατσάλιδης παρατηρεί την ομοιομορφοποίηση και στο θέατρο. «Το βλέπει κανείς και στο θεατρικό φεστιβαλικό κύκλωμα [...]. Ενώ στην αρχή οι παραστάσεις εντυπωσίαζαν με την ποικιλομορφία και τις αιρετικές τους διαθέσεις, όσο περνά καιρός και όσο παρεμβαίνει η λογική της τεχνολογίας (διάβαξε, της οικονομίας) μοιάζουν ολόένα και πιο πολύ μεταξύ τους, δηλαδή μοιάζουν με το σύστημα (που τις έχει υιοθετήσει). Δυστυχώς ο κόσμος (καλλιτεχνικός και μη) αντί να γίνεται μεγαλύτερος και πιο ποικίλος, όλο και συρρικνώνεται, υποκύπτοντας στα κελεύσματα της νέας μεγάλης αφήγησης του 21ου αιώνα, της οικονομίας» (σ. 227).

Ο Μαμωνάς λοιπόν, και το βασίλειό του, οι αγορές, λατρεύονται στους ναούς του χρήματος, τράπεζες και χρηματιστήρια, και η τυραννία των αριθμών πάει να σκλαβώσει κάθε ποιοτικό κριτήριο εκτίμησης, η ποσοστοποίηση κυβερνά προϋπολογισμούς και αξιολογήσεις, η δημιουργία του πολιτισμού μεταβιβάζεται εν μέρει σε αυτούς που σκέφτονται τελευταία και δεν κάνουν λάθη, τους υπολογιστές. Δεν ξέρω, αν τότε απαισιοδοξία δικαιολογείται, αλλά η υπάρχουσα συμπλωματολογία επιτρέπει μια τέτοια διάγνωση. Η τέχνη δεν μπορεί να απεγκλωβιστεί τελείως από την οικονομική λογική, αλλά η ποιοτική υπόσταση των καλλιτεχνημάτων δεν μπορεί να υπαχθεί σε αριθμούς και μόνο. Τα ανησυχητικά συμπτώματα υπάρχουν ήδη από καιρό, με συνθήματα και σχήματα όπως ο θάνατος του συγγραφέα, το ανοιχτό ερμίνευμα, η τυχαιότητα της φόρμας κτλ., κυρίως στο θεωρητικό τομέα. Αν αυξηθεί ακόμα περισσότερο το τεχνολογικό μέρος στο θεατρικό συμβάν, σε τέτοιο βαθμό που να συρρικνώνεται σημαντικά ο ανθρώπινος παράγοντας, τότε η θεατρική παράσταση χάνει και τη μοναδικότητα μιας αισθητικής επικοινωνίας ανάμεσα σε ζωντανούς ανθρώπους και πλησιάζει το μηχανικά αναπαραγόμενο καλλιτέχνημα· ως διαβάσουμε στο μεταξὺ ξανά το περίφημο δοκίμιο του Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936, μεταφράστηκε πρόσφατα και στα ελληνικά: «Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του», στον τόμο *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, Αθήνα 2013, σ. 19-58), που αφορούσε βέβαια τον κινηματογράφο. Η έλλειψη του σφάλματος ή της απόκλισης θα αφαιρέσει εκείνη την αμεσότητα και τη ζωντάνια, που χαρακτηρίζει τον προφορικό λόγο απέναντι στον γραπτό· το τέλειο ενέχει ως θέμα και το τέλος. Τότε δεν χρειάζεται πια η θεωρητική διαφοροποίηση ανάμεσα σε σκηνοθεσία ως προθεσιακό προγραμματισμό της παράστασης, και την ίδια την πραγματική παράσταση, η οποία ποτέ δεν είναι ακριβώς ίδια, και το *autopoetic*

feed-back loop (ο αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος) της Fischer-Lichte θα καταστήσει ουτοπικό σχήμα περασμένων ιστορικών εποχών, που σήμερα ούτε καν τεκμηριώνεται πια (βλ. Β. Πούχνερ, «Αισθητική της τελεστικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte», *Parabasis* 12/1, 2014, σ. 15-38). Ο βαθμός εφορμογής της τεχνολογίας στην παράσταση και υποκατάστασης των ζωντανών ηθοποιών καθορίζει και σε ποιο βαθμό μια παράσταση είναι ακόμα θεατρική ή αλλιώς: αν η δυνατότητα του θεατή να επηρεάσει, έστω ελάχιστα και έμμεσα, την ποιότητα της παράστασης και την επίδοση των ηθοποιών, ώστε εκείνοι να νιώθουν τη μέθεξη του κοινού, συρρικνωθεί στο μηδέν, τότε χάθηκε και η αμοιβαία επικοινωνία ανάμεσα σε υποκριτές και θεατές, που είναι η βασική ειδοποιός διαφορά του θεάτρου με τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Τότε η παραγωγή και η πρόσληψη δεν χρειάζεται πια να γίνουν στον ίδιο χώρο και την ίδια στιγμή.

Το διάβασμα του βιβλίου του Σάββα Πατσαλίδη βάζει τον αναγνώστη σε σκέψεις και προβληματισμούς· δεν είναι ανάγκη οπωσδήποτε να συμφωνήσει κανείς με όλες τις διαγνώσεις του, πάντως οι απόψεις του έχουν το κύρος της γνώσης και την ευαισθησία του έμπειρου κριτικού παρατηρητή.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΜΑΡΙΑ ΒΕΛΙΩΤΗ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ (επιμ.), *Κουκλοθέατρο. Το θέατρο της εμφύχωσης. Διεπιστημονικές αναγνώσεις / Καλλιτεχνικές συναντήσεις*, Αθήνα, Αιγόκερως 2012, σελ. 159, εικ. ISBN 978-960-322-449-5.

Ο λεπτός αυτός τόμος περιλαμβάνει τις επεξεργασμένες ανακοινώσεις ενός συνεδρίου που διοργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου τον Οκτώβριο του 2010 με θέμα «Κουκλοθέατρο, το θέατρο της εμφύχωσης. Πειραματισμοί με άψυχους πρωταγωνιστές», σε συνεργασία με το Δήμο Άργους και χορηγία του Δήμου Ναυπλίων. Παρόμοιο συνέδριο είχε οργανωθεί και το Νοέμβριο του 2007 με θέμα «Η τέχνη του κουκλοθέατρου στο σύγχρονο θέατρο», από την Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου και την Εμιμανουέλα Βογιατζάκη-Κρουκόβσκι. Βέβαια η κ. Βελιώτη, κοινωνική ανθρωπολόγος με γαλλική διδακτορική διατριβή για ένα αρβανίτικο χωριό της βόρειας Πελοποννήσου και για χρόνια συνεργάτης στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα Ναυπλίου, εκεί και με πλούσια συγγραφική και εκπαιδευτική δραστηριότητα, είναι η πιο κατάλληλη και αρμόδια να λάβει μια τέτοια πρωτοβουλία, γιατί το άρθρο της για τον Πασχάλη του Χρήστου Κονιτσιώτη, την αντίστοιχη φιγούρα του Φασουλή («Οι κούκλες του Χρήστου Κονιτσιώτη στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος», *Εθνογραφικά* 2, 1979/80, σ. 47-56) ήταν το πρωιμότερο επιστημονικό άρθρο για το παραδοσιακό κουκλοθέατρο στην Ελλάδα, μετά από το βιβλιαράκι μου για τον Φασουλή και την καταγωγή του (*Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischer Herkunft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum 1978), που προηγήθηκε μόλις ένα χρόνο πριν και ανακίνησε κάπως το όλο θέμα. Στο μεταξύ το θέμα έχει προωθηθεί σήμερα σημαντικά από τον Απόστολο Μαγουλιώτη, τόσο στη διδακτορική του διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, *Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθέατρου «Φασουλής»*, Αθήνα 1997 και την αναδιαρθρωμένη και αυξημένη μορφή της στο βιβλίο *Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθέατρου (1870-1938)*, Αθήνα 2012. Και η ίδια η Βελιώτη-Γεωργοπούλου έχει συμβάλει στο ιστορικό αυτό, με ένα περιεκτικό άρθρο της στο Τμήμα που υπηρετεί σήμε-

ρα: «Παραστάσεις και αναπαραστάσεις από το κουκλοθέατρο στην Ελλάδα (1870-1950)», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1 (2009), σ. 337-360.

Το επιστημονικό ιστορικό του νεοελληνικού κουκλοθεάτρου είναι ένα ιστορικό περιφρόνησης και εγκατάλειψης, κυρίως από τους ιστορικούς του νεοελληνικού θεάτρου, και πάντα στη σκιά του Μεγάλου Αδελφού, του Καραγκιόζη του θεάτρου σκιών. Αυτό το ιστορικό το αναψηλαφά η εκδότρια σε μια σύντομη αλλά πολύ καλά τεκμηριωμένη εισαγωγή (σ. 7 εξ.), μαζί με μια σύντομη ανάλυση όλων των ανακοινώσεων που συμπεριλήφθηκαν στο τομίδιο αυτό. Δεν παραλείπει να αναφέρει και τις τοπικές θεατρικές ιστορίες για την Ερμούπολη, την Πάτρα και την Κεφαλονιά, και του Φ. Βογιατζή για τη Θεσσαλία. Ο τόμος χρησιμοποιεί το αμερικανικό σύστημα βιβλιογραφικών παραπομπών μέσα στο κείμενο με συντομογραφίες, που παραπέμπουν στη βιβλιογραφία στο τέλος του άρθρου· κάθε ανακοίνωση ξεκινά με ένα abstract στα ελληνικά και στα αγγλικά. Την αρχή κάνει η Μαρία Σπυριδοπούλου, «Η Κούκλα-αυτόματο στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία: λογοτεχνικό παράδειγμα και υπερβατικό σχήμα» (σ. 15 εξ., με εικ.), που παρουσιάζει παραδείγματα τεχνητών σωμάτων από την αρχαιότητα, το 18ο αιώνα κτλ. Τη μεγάλη αγάπη για την κούκλα-άνθρωπο, το τελικά έμφυχο μηχανήμα που ζωντανεύει, την έχει ο Ρομαντισμός, από το περίφημο «Δοκίμιο για τη μαριονέτα» του Heinrich von Kleist, έως το λογοτεχνικό μοτίβο στις ιστορίες του E. T. A. Hoffmann· ιδιαίτερη ήταν όμως και η αγάπη του σουρρεαλιστών για τα ανθρωπόμορφα αυτά παιχνίδια και τα νευρόσπαστα. Στην Ελλάδα μάς μεταφέρει ύστερα η Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, «Οι “ξένοι” στο ελληνικό κουκλοθέατρο. Οπτικές απεικονίσεις των αλλοεθνών στις κουκλοθεατρικές συλλογές» (σ. 33 εξ., με εικ.)· τα ετεροστερεότυπα είναι ένα από τα κλασικά θέματα της κοινωνικής ανθρωπολογίας, αλλά η μελετήτρια εισάγει και μουσειολογικό προβληματισμό: τοποθετώντας ένα αντικείμενο ως έκθεμα στη βιτρίνα του μουσείου, αλλάζει η υπόστασή του και η λειτουργικότητά του· παραμένει μεν ίδια η μορφή του, αλλά η χρήση του έχει μεταμορφωθεί· ο Freedman μιλάει για de-contextualization, δηλαδή αποκοπή από τα συμφραζόμενα, η οποία βέβαια αντιμετωπίζεται και με μουσειολογικές τεχνικές και στρατηγικές της επανένταξης στα συμφραζόμενα που χάθηκαν με άλλο τρόπο, δηλαδή, στην περίπτωση των λαογραφικών μουσείων, η καθημερινή χρήση των αντικειμένων που εκτίθενται, μεταδίδεται ως πληροφορία ή με προσπάθειες αναστήλωσης μέσω εκτενών εξηγήσεων, φωτογραφικού υλικού, video, ταινίες ή αναπαραστάσεις ολόκληρων νοικοκυριών σε υπαίθρια και κλειστά μουσεία. Τα θεατρικά μουσεία και οι σχετικές με θεατρικές παραστάσεις εκθέσεις αντικειμένων αντιμετωπίζουν το ίδιο πρόβλημα, που μπορεί να διαχειρισθεί με video-ταινίες της παράστασης, φωτογραφίες, ή στην περίπτωση της μαριονέτας και της κούκλας, με πρακτικές εξηγήσεις πώς λειτουργεί και κινείται. Ο «πληθυσμός» των άψυχων αυτών ανθρωποειδών που χρησιμοποιούνται εδώ ως δείγμα παραδειγμάτων είναι από το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, το Τμήμα Παιχνιδιών και Παιδικής Ηλικίας του Μουσείου Μπενάκη, το Θεατρικό Μουσείο και την ιδιωτική συλλογή του Διονύση Φωτόπουλου (βλ. Δ. Φωτόπουλος, *Ο κόσμος του Διονύση Φωτόπουλου*, Αθήνα 2006). Ο προβληματισμός με τους «ξένους» αρχίζει ήδη με τον ίδιο τον Φασουλή, που κατά την περιγραφή του Γ. Τσοκόπουλου (*Παρνασσός* 15, 1892, σ. 213-217) είναι Ιταλός, όπως και άλλες φιγούρες της παράστασης. Ο Μαγουλιώτης δεν πίστευε στην ξενική καταγωγή του Φασουλή (fagiolino στα ιταλικά είναι επίσης το μικρό φασόλι, από τον fasulein της Bologna) και θεώρησε πως έχει τοπική καταγωγή, αλλά η συζήτηση αυτή δεν έχει πολύ νόημα, γιατί δεν υπάρχουν νέα στοιχεία πέρα από αυτά που έχουν εκτεθεί και αναλυθεί στα ίδια τα μελετήματα. Ας είναι το ένα ή το άλλο, ή και τα δυο. Ανάμεσα στις κούκλες του Κονιτσιώτη (ο Πασχάλης του να είναι Pasquale;) υπάρχει και ένα Εγγλέζος, αλλά και κεφαλή Πρώσου αξιωματικού

στη συλλογή Γ. Λεδάκη, η οποία έχει διάφορες κούκλες για παιχνίδια, το σαλόνι ή και για κουκλοθέατρο (γύρω στα 1920). Διαφορετική είναι η περίπτωση με τις κούκλες του μικρασιάτη Νίκου Ακίλογλου, που έπαιξε επαγγελματικά από το 1935 ως το 1947, οι οποίες βρίσκονται σήμερα στο (κλειστό) Θεατρικό Μουσείο.

Τη συνέχεια παρουσιάζει η Κωσοπούλα Καλούδη, «Το κουκλοθέατρο στον κινηματογράφο: *Λίλι του Τσαρλς Ουάλτερς*» (σ. 53 εξ.): η ταινία του Charles Walters γυρίστηκε το 1953 και βασίζει το σενάριό της στο μυθιστόρημα «The love of the seven dolls» του Πολ Γκάλλικο. Στην πράξη πλέον περνάει η Αντιγόνη Παρούση, «“Αφρική: αναζητώντας το αγρόδεντρο”. Το ανέβασμα μιας παράστασης κουκλοθεάτρου» (σ. 63 εξ., με εικ.): πρόκειται για παράσταση που έγινε στο Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής της Προσχολικής Ηλικίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, πάνω σε γνωστά και άγνωστα προβλήματα που αντιμετωπίζει η Αφρική, μετά από πρόταση μιας Μη-Κυβερνητικής Οργάνωσης που δραστηριοποιείται στην Αιθιοπία. Παραμένουμε στην εφαρμογή: η Άννα και ο Μάνθος Σαντορινιού παρουσιάζουν τρόπους εφαρμογής του κουκλοθεάτρου στα ΜΜΕ: «Η κούκλα-μαριονέτα από την εποχή των μέσων επικοινωνίας στη ψηφιακή εποχή. Μια προσωπική εμπειρία» (σ. 81 εξ., με εικ.). Παρόμοιο είναι και το θέμα της Εμμανουέλας Βογιατζάκη-Κρονοκόβσκι, «Πόσο άψυχη μπορεί να είναι μια μαριονέττα;» (σ. 93 εξ., με εικ.) για τη μυστηριακή σχέση του κουκλοπαίχτη με τα δημιουργήματά του, όπου στο «κυβερνοθέατρο» (cyborg theater) οι ρόλοι μπορεί να αντιστραφούν: εξουσιαστής γίνεται το άψυχο ομοίωμα και δανείζεται το σώμα του κουκλοπαίχτη· η ιδέα δεν είναι καινούργια, απλώς τα τεχνολογικά μέσα είναι σήμερα άλλα: από την *Übermarionette* του Craig και το *Τριαδικό μπαλέτο* του Oskar Schlemmer ως τον Stelarc (Στέλιος Αρκαδίου), τον διεθνώς γνωστό cyborg performer. Στην παιδαγωγική γυρίζουμε πάλι με την Άλκηστι Κοντογιάννη, «Εφαρμογές νοητικής και κοινωνικο-συναισθηματικής μάθησης με τη συνέργεια της κούκλας» (σ. 105 εξ.), όπου συγκεντρώνεται βιβλιογραφία και αναλύονται απόψεις για διάφορες χρήσεις του κουκλοθεάτρου, από το σχολείο ως τα νοσοκομεία και την ψυχοθεραπεία. Όταν ασχολήθηκα με το θέμα, κάνοντας μια απογραφή των μορφών σύγχρονου σχολικού και παιδικού θεάτρου, και κατέληξα στην πρόταση προς την πολιτεία, πως η πιο απλή και ευεργετική μορφή θεατρικών παραστάσεων στα σχολεία είναι, σε πρώτη φάση και κυρίως για τα πιο μικρά παιδιά, το κουκλοθέατρο και το θέατρο σκιών (δεν εκτίθενται σωματικά στη δημοσιότητα, πρέπει να φτιάξουν και τις φιγούρες, να βρουν την υπόθεση και τους διαλόγους, να συντονίσουν λόγο και κίνηση των χειρών κτλ.), έμεινα έκπληκτος για τη μεγάλη βιβλιογραφία που υπάρχει και στο χώρο του ψυχοδράματος, της ψυχοθεραπείας κτλ. σχετικά με το κουκλοθέατρο ως μέσο θεραπείας (Β. Πούχγερ, «Το Θέατρο στο Σχολείο. Παιδαγωγικοί, ψυχολογικοί και θεατρολογικοί προβληματισμοί στη σύγχρονη ευρωπαϊκή εκπαίδευση από τις εθνικές γιορτές και τη μορφωτική πράξη στο δραματοποιημένο παιχνίδι και το ψυχοδράμα», *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σ. 17-76 ιδίως σ. 63 εξ.). Πλούσια είναι και εδώ η βιβλιογραφία που παρατίθεται. Στις εφαρμογές επιμένει και η Μάγδα Βίτσου, «Η χρήση του κουκλοθεάτρου στη διδασκαλία της ελληνικής ως δεύτερης γλώσσας» (σ. 119 εξ.), καθώς και ο Απόστολος Μαγουλιώτης μαζί με την Ελένη Αλεξανδρίδου, «Η εμφύσηση των κούκλων και οι προτιμήσεις των μικρών παιδιών στο χώρο του νηπιαγωγείου» (σ. 137 εξ.), παρουσιάζοντας επίσης τα αποτελέσματα μιας σχετικής έρευνας.

Παρατηρείται και εδώ, στον τόμο αυτόν, ότι σε ορισμένα πεδία της θεατρολογικής έρευνας, και φυσικά ειδικά στο κουκλοθέατρο και το θέατρο σκιών, η παιδαγωγική και παιδοψυχολογική πλευρά της σχετικής έρευνας προχωρά με έναν ιδιαίτερο δυναμισμό, σχεδόν δυσανάλογο με την καθαρά θεατρολογική έρευνα για κούκλες, μαριονέτες, φιγούρες πάσης φύσεως, τρισδιάστατες και επίπεδες, που απαιτούν ως άψυχα όντα και υλικά

την «εμφύχωση» ενός κουκλοπαίχτη, ο οποίος συντονίζει το όλο θέαμα, το οποίο ουσιαστικά είναι μια *one man show* με υποκατάστατα του σώματος του ηθοποιού. Ενώ το θέμα έχει ενδιαφέρον από πολλές πλευρές, κυρίως της αισθητικής (κινησιολογία, τεχνικές, μορφές συντονισμού, βαθμός ρεαλιστικότητας, σκηνή, φωτισμός, σύσταση του κοινού, στρατηγικές της μέθεξης, αντιδράσεις του κοινού κτλ.) και της επικοινωνίας (ο κουκλοπαίχτης συνήθως δεν βλέπει το κοινό του, το ακούγει μόνο, ανάλογα με τις αντιδράσεις προσαρμόζει το αυτοσχέδιο ύφος των διαλόγων κτλ.) (βλ. W. Puchner, «Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audience», *Théâtre d'ombres*, ed. St. Damianakos, Paris 1986, σ. 199-216), η παιδαγωγική πλευρά της έρευνας (θέατρο σε σχολική και προσχολική ηλικία, ειδικές ομάδες, ψυχοθεραπευτικές μέθοδοι κτλ.) έχει επισκιάσει την ιστορική, δραματολογική, αισθητική και κοινωνιολογική (ως προς τους καραγκιοζοπαίχτες) έρευνα, γιατί οι ιστορίες του θεάτρου θεωρούσαν πάντα την ενασχόληση με το κουκλοθέατρο πάρεργο, ακολουθώντας ίσως τον προσδιορισμό του θεατρικού, που ισχύει και σήμερα, πως η βάση του θεατρικού στοιχείου είναι η αμοιβαία επικοινωνία ανάμεσα σε μια ομάδα ηθοποιών και μια ομάδα θεατών (βλ. Β. Πούχνερ, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011, σ. 50 εξ.). Ωστόσο το θέατρο με φιγούρες χρησιμοποιεί υλικά υποκατάστατα του ανθρώπινου σώματος, που μολοντούτο «σημαίνουν» το σώμα του ηθοποιού, όπως στα έθιμα του Λαζαροσάββατου η κούκλα του Λαζάρου «είναι» ο εγερμένος τετραήμερος ή στο πασχαλινό κάψιμο του Ιούδα το ομοίωμα-σιιάχτρο του προδότη «είναι» τρόπον τινά ο πραγματικός Ισρακιώτης (Β. Πούχνερ, «Διαπόμπευση και θάνατος του Ιούδα Ισρακιώτη. Ένα μεσογειακό έθιμο» και «Lazarus redinivus. Θρησκευτικό τραγούδι και ανοιξιάτικος αγεργός στη Νοτιοανατολική Ευρώπη» στον τόμο του ίδιου, *Συγκριτική Λαογραφία Α: Έθιμα και τραγούδια της Μεσογείου και της Βαλκανικής*, Αθήνα 2009 [Λαογραφία 2], σ. 21-64 και σ. 65-166). Όμως η φυσική οντότητα του σώματος του ηθοποιού, με τα τεχνολογικά μέσα που διαθέτει η σημερινή σκηνοθεσία, δεν είναι πια αδιαπραγμάτευτη προϋπόθεση για την ύπαρξη «θεάτρου», ως ειδικής μορφής επικοινωνίας ανάμεσα σε ζωντανούς ανθρώπους (Β. Πούχνερ, «“Εικονικό σώμα και ζωντανό κορμί. Σκέψεις για την εφαρμογή της τεχνολογίας στο σύγχρονο θέατρο», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Αθήνα 2003, σ. 213-242). Το θαύμα της τεχνολογίας αρχίζει όμως ήδη στο κουκλοθέατρο, όταν ο ρεαλισμός του ομοιώματος είναι τέτοιος που σε ξεγελά (βλ. τα ανθρωπόμορφα αυτόματα μηχανήματα στα νεότερα χρόνια της Ευρώπης αλλά και στο ελληνικό παραμύθι ως μοτίβο).

Αλλά ο τόμος έχει τελειώσει προ πολλού (με τα βιογραφικά των συνεργατών του συνεδρίου, σ. 151 εξ.) κι έτσι και η βιβλιοπαρουσίαση αυτή πρέπει να φτάσει σε κάποιο τέλος. Και επειδή κάθε τέλος είναι συχνά και ένα αποτέλεσμα, πρέπει να επαινεθεί η προσπάθεια του Θεατρικού Τμήματος του Ναυπλίου να κρατήσει στην επικαιρότητα ένα θέμα της Θεατρολογίας που απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή, και ειδικά στην Ελλάδα, όπου το θέατρο σκιών είχε διασκεδάσει ένα κοινό πολλαπλά μεγαλύτερο από οποιοδήποτε άλλο θεατρικό είδος, να οργανώσει για δεύτερη φορά ένα συνέδριο με θέμα το κουκλοθέατρο και να εκδώσει τον λεπτό και κομψό αυτόν τόμο. Και επειδή το θέμα είναι περίπου ανεξάντλητο, να ενθαρρυνθεί να δώσει και συνέχεια σ' αυτή την ευγενική προσφορά.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Θέατρο Ευρώπης και Αφρικής

ANDREAS KOTTE, *Theatergeschichte. Eine Einführung* [Ιστορία θεάτρου. Μια εισαγωγή], Köln/Weimar/Wien, Böhlau 2013, σελ. 434, 40 εικ. και διαγράμματα, ISBN 978-3-8252-3871-1.

Ο Andreas Kotte, διευθυντής του πανεπιστημιακού Ινστιτούτου Θεατρολογίας της Βέρνης στην Ελβετία, συνέγραψε, μετά την Εισαγωγή του στη Θεατρολογία: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien 2005, δεύτερη ανανεωμένη έκδοση 2012, βλ. την παρουσίασή μας στην *Παράβαση* 8 (2008), σ. 624-639, στην οποία ακολούθησε και η συντομευτική αγγλική εκδοχή: A. Kotte, *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*, Wien/Berlin 2010, βλ. *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 360-361, κάνοντας την αρχή μιας ολόκληρης σειράς τέτοιων Εισαγωγών στην Θεατρολογία: το 2008 βγήκε η αγγλική του Balme, βλ. *Παράβασις* 11 (2013), σ. 287-289, το 2010 η γερμανική της Fischer-Lichte, βλ. *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 332-334, και μια Εισαγωγή στη θεατρική ιστορία. Στη θεατρική ιστοριογραφία παρατηρείται, μετά από δύο δεκαετίες α-ιστορικών και φορμαλιστικών/ολιστικών προσεγγίσεων (B. Πούχνερ, «Θεατρική ιστοριογραφία μετά τον εξελεγκτισμό και το φορμαλισμό: η ελληνική περίπτωση», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Αθήνα 2006, σ. 31-43) ένα παρόμοιο boom: στο μεθοδολογικό τομέα της θεατρικής ιστοριογραφίας με το απαιτητικό και πολύ θεωρητικό *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge 2009 του Th. Postlewait –βλ. *Παράβασις* 11 (2013), σ. 355-370– και το πιο πρακτικό των J. Lazardig – V. Tkaczyk – M. Warstat, *Theaterhistoriographie. Eine Einführung*, Tübingen 2012 (που απευθύνεται βασικά στους φοιτητές), ακόμα και τον συλλογικό τόμο των F. Kreuder – St. Hulfeld – A. Kotte (eds), *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*, Tübingen 2007 –βλ. *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 363-365– ή αυτόν του G. J. Williams (ed.), *Theater Histories: An Introduction*, Abingdon 2010 καθώς και τη διατριβή επί υφηγεσία του St. Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, Zürich 2007 –βλ. *Παράβασις* 9 (2009), σ. 818-825–, αλλά στον ιστορικό τομέα νέες ιστοριογραφίες του ευρωπαϊκού ή παγκόσμιου θεάτρου, μετά από τις μνημειώδεις εκδόσεις των 10 τόμων του H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg 1957-1974 και την εξάτομη του M. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 1993-2007, που εκτείνονται σε χιλιάδες σελίδες, δεν έχουν υπάρξει και πολλές: του Brockett από το 1968 μπήκε στη δέκατη έκδοση –για την ένατη βλ. *Παράβασις* 7 (2006), 439-449), της Fischer-Lichte υπάρχει η «σύντομη» ιστορία του γερμανικού θεάτρου (1993, που μπήκε στο μεταξύ και αυτή στην τρίτη έκδοση), η «μονότομη» ιστορία του θεάτρου από τον P. Simhandl (*Theatergeschichte in einem Band*, Leipzig 2001, το 2007 στην τρίτη έκδοση, βλ. *Παράβασις* 10 (2010), σ. 459-461 κτλ.

Το λέω αυτό, για να δείξω, πως από τη μια δεν υπήρξε και επιτακτική ανάγκη για τη συγγραφή μιας νέας ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου, από την άλλη όμως υπήρχε και αρκετός χώρος για ένα τέτοιο εγχείρημα από εκδοτική άποψη: οι εκδοτικοί οίκοι κάνουν αγώνα δρόμου για να καλύψουν και τα παραμικρά και υποθετικά κενά της αγοράς. Η θεατρική ιστορία του Kotte αξίζει να έχει γραφεί, γιατί δεν επαναλαμβάνει τα γνωστά: όπως ο ίδιος έγραψε την Εισαγωγή στη Θεατρολογία σε σαφή αντίστιξη προς αυτήν του Christopher Balme που είχε προηγηθεί – εννοείται η γερμανική εκδοχή: Chr. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999, βλ. *Παράβασις* 4 (2002), σ. 497-502, έτσι και η τωρινή *Theatergeschichte* του είναι γραμμένη ενάντια στο mainstream της θεατρι-

κής ιστοριογραφίας, της οποίας η master narrative έχει καθιερωθεί εδώ και καιρό, κυρίως όσον αφορά τον γερμανόφωνο χώρο, ο οποίος βρίσκεται και στον Kotte στο επίκεντρο. Η κατάσταση έχει ως εξής: Τα ιστορικά τεκμήρια του ευρωπαϊκού θεάτρου έχουν ανακαλυφθεί, εκδοθεί, αναλυθεί, ερμηνευτεί, τακτοποιηθεί, ταξινομηθεί, και εφόσον η δεξαμενή των πληροφοριών δεν επεκταθεί και εμπλουτιστεί σημαντικά, το ξαναγράψιμο της ιστορίας αυτής μπορεί μόνο να ακολουθήσει πιο προσωπικούς δρόμους, διαφορετική υφολογία στην αφήγηση, με εστιάσεις διαφορετικές, με διαχρονικές συγκρίσεις, τυπολογικές σειρές, πρωθύστερη αφήγηση κτλ., στις πιο σύντομες ιστορίες με άλλο «δείγμα» παραδειγμάτων, – αλλά όσο και να ανακατώνεται η τράπουλα αλλιώς και πάλι αλλιώς, τα φύλλα παραμένουν τα ίδια. Σ' αυτό διαφέρει πολύ ουσιαστικά η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου η οποία ακόμα δεν έχει γραφεί, γιατί ακόμα προκύπτουν νέα και άγνωστα δεδομένα (ενθυμίζω μόνο την ανακάλυψη του κεφαλαίου του θρησκευτικού θεάτρου στο Αιγαίο κατά το 17ο και 18ο αιώνα, με τεκμηριωμένες παραστάσεις και δέκα καινούργια θεατρικά έργα, κεφάλαιο άγνωστο σε όλες τις θεατρικές ιστορίες πριν το 1990, όπως αυτή του Δημ. Σπάθη το 1983· για το θέμα βλ. τώρα Β. Πούχνερ, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύγχρονος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα 2014). Είναι αυτό που κάνει την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου τόσο μοναδικά συναρπαστική: σαν την αρχαιολογική ανασκαφή βρίσκεται ακόμα στο στάδιο της δυνατότητας ανεύρεσης τελειώς νέων και άγνωστων στοιχείων που αλλάζουν ή έστω τροποποιούν την όλη εικόνα.

Όπως αναφέρει ο Kotte στον πρόλόγό του (σ. 13 εξ.), η ανάνυξη των δεδομένων της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου γίνεται σήμερα πολύ εύκολα από το internet χωρίς τους περιορισμούς της έκτασης και του χώρου που έχει μια τυπωμένη έκδοση. Η παράθεση αυτού του υλικού θα γέμιζε πολλούς τόμους και δεν έχει κανένα νόημα. Τα περισσότερα θεατρολογικά curricula της πανεπιστημιακής εκπαίδευσης παρουσιάζουν στους φοιτητές ένα δείγμα αυτού του γνωστού πραγματολογικού υλικού, ενώ αυτό που δεν καλλιεργείται αρκετά, είναι οι προβληματισμοί της θεατρικής ιστοριογραφίας, στα σκοτεινά και αβέβαια κεφάλαια. Έχει δημιουργηθεί ένα mainstream που περιθωριοποιεί διαφορετικές προσεγγίσεις με το να μην αναφέρονται στο διαδίκτυο ή στις μονογραφίες standard της θεατρικής ιστορίας. Αυτό το mainstream προβλέπει τη γέννηση του θεάτρου στην αρχαία Ελλάδα, ένα «κενό» ανάμεσα στον 5ο και 10ο αιώνα μ. Χρ., το ξεκίνημα του θρησκευτικού θεάτρου από τον πασχαλινό tropus της Ανάστασης, του κοσμικού με τις αποκριάτικες παραστάσεις (Fastnachtsspiel), το ομμανιστικό δράμα ή ακόμα και τους επαγγελματίες ηθοποιούς της *commedia dell'arte* (14ος-16ος αι.)· θέατρο με τη σημερινή έννοια τεκμηριώνεται μόλις το 17ο ή και 18ο αιώνα, ενώ στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα τα media αντικαθιστούν σε μεγάλο βαθμό το παραδοσιακό θέατρο και το περιθωριοποιούν. Ενάντια σ' αυτήν την παγιωμένη «κύρια αφήγηση» ο Kotte οραματίζεται μια θεατρική ιστορία των προβληματισμών, εστιάζοντας κυρίως σε τρεις ερωτήσεις: τις απαρχές του θεάτρου, το «κενό» μεταξύ 530 και 930 (με συνέπεια την επανίδρυση του θεάτρου κατά τον όψιμο Μεσαίωνα ή την Αναγέννηση) και τη σχέση του θεάτρου με τα media. Η σημερινή θεατρική ιστορία δεν χρειάζεται κατά την άποψή του τη γεγονοτολογική αφήγηση σε συνεχή αλληλουχία περιόδων σε διαχρονική διάταξη, αλλά μια αφήγηση προσανατολισμένη σε προβληματισμούς και ανοιχτά ζητήματα της έρευνας. Η περιοδολόγηση με τα πάνω από 20 κριτήρια που κατονομάζει ο Th. Postlewait, «The Criteria for Periodization of Theatre History», *Theatre Journal* 40/3 (1988), σ. 299-138, βλ. και το σχετικό κεφάλαιο στο *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge 2009 του Th. Postlewait και την κριτική μου στην *Παράβαση* 11 (2013), σ. 355-370, ακόμα και Β. Πούχνερ, *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011, σ. 133-159), στην πράξη της θεατρικής ιστοριογραφίας

λίγες επιπτώσεις σημειώσε, γιατί οι περισσότερες αφηγήσεις ακολουθούν είτε επιλεκτικά και μονοδιάστατα ένα κριτήριο ή πολλά σε εκλεκτικιστικό συνδυασμό. Τα προβλήματα μιας συνετής παρουσίασης του υλικού ήδη επικαλύπτουν και περιθωριοποιούν τα προβλήματα της ίδιας της ιστορίας αυτής. Πατί η αφήγηση αναγκάζεται π.χ. στην παρουσίαση μιας διαχρονικής αλληλουχίας των γεγονότων, ενώ θα έπρεπε να τονίσει την ταυτόχρονη συνύπαρξη των φαινομένων διαφορετικής υφής ή ηλικίας. Από την άλλη, μια πιο ουδέτερη περιοδολόγηση κατά αιώνες πάλι δεν βοηθάει τον αναγνώστη να προσανατολιστεί ή να βρει κάτι που ψάχνει. Έτσι ο Kotte προτιμάει μεικτούς τίτλους των κεφαλαίων που αναφέρονται και στον αιώνα ή στους αιώνες υπό πραγμάτευση, έχουν όμως και ποιοτικά και περιγραφικά χαρακτηριστικά (βλ. παρακάτω).

Η εσωτερική διάρθρωση των κεφαλαίων ακολουθεί χοντρικά το concept της «θεατρικότητας» μιας εποχής κατά Rudolf Münz (*Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin 1998, σ. 66-103): τη θεατρική ιστορία δεν την ενδιαφέρει μόνο το θέατρο ως θεσμός με τις συμβατικές μορφές των περισσότερο ή λιγότερο έντεχνων παραστάσεων, αλλά και παραθεατρικές ή θεατροειδείς εκδηλώσεις (entrées, trionfi, εκτελέσεις, autodafé), το σατιρικό θέατρο των λαϊκών στρωμάτων σε ανοιχτές και ρευστές μορφές, σατιρίζοντας συχνά το επίσημο θέατρο, και την ενδιαφέρει και ενδεχομένως εχθρικές στάσεις και εκδηλώσεις προς την τέχνη του Διονύσου (περιφρόνηση, κοινωνικός αποκλεισμός, απαγορεύσεις, λογοκρισία, περιθωριοποίηση κτλ.). Αυτοί οι τέσσερις παράγοντες δημιουργούν ένα δυναμικό πλέγμα συσχετίσεων, που χαρακτηρίζει περιόδους του θεάτρου ή το θέατρο τοπικών κοινωνιών. Ο Stefan Hulfeld, στην περαιτέρω ανάπτυξη του θεωρητικού μοντέλου αυτού, κατονόμασε τους τέσσερις παράγοντες ευκρινέστερα ως «θέατρο της ζωής» (Lebenstheater), «έντεχνο θέατρο» (Kunsttheater), «θεατρικό παιχνίδι» (Theaterspiel) και «αντι-θέατρο» (Nichttheater): St. Hulfeld, *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007, σ. 394-401, 538-567, βλ. Παράβασις 9 (2009), σ. 818-825, και Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου, σ. 136 εξής. Με βάση αυτό το σχήμα κάθε κεφάλαιο αρθρώνεται ως εξής: 1) οι σχέσεις μεταξύ του θεατρικού στοιχείου της κοινωνικής ζωής και των μορφών του έντεχνου θεάτρου (θεατρικότητα), 2) παραδείγματα και συγκρίσεις από τον χώρο του αισθητικά οργανωμένου θεάτρου, 3) θεατροειδείς μορφές της δημόσιας ζωής, που μπορεί να πάρουν σάρκα και οστά στο έντεχνο θέατρο, όπως π.χ. στην *commedia dell'arte*, 4) παραδείγματα για την ταυτόχρονη συνύπαρξη τελείως διαφορετικών μορφών της θεατρικής έκφρασης, 5) το αντι-θέατρο ή μη-θέατρο των αντιδράσεων, απαγορεύσεων, κατατρεγμών κτλ., και 6) οι συνθήκες παραγωγής και πρόσληψης της θεατρικής παράστασης (σκηνή, σκηνικό, τεχνολογία κτλ.). Στο τέλος κάθε κεφαλαίου υπάρχει μια σύντομη σύνοψη. Έτσι δημιουργείται η δυνατότητα της συγχρονικής (μέσα σε μία εποχή) ή διαχρονικής (1-6 ανάλογα με τα ενδιαφέροντα του αναγνώστη) ανάγνωσης και μια πιο πρισματική και πολυδιάστατη παρουσίαση του «δείγματος» των παραδειγμάτων· αποφεύγεται κυρίως η ελιτίστικη παρουσίαση της «προόδου» του θεάτρου από εποχή σε εποχή, ενώ στην πραγματικότητα υπάρχουν μόνο αλλαγές (για το θέμα αυτό, σε ποια τμήματα του πολιτισμού υπάρχει «πρόοδος» και σε ποια όχι, βλ. και Β. Πούχνερ, «Πρόοδος και παράδοση. Οι διαλεκτικές συνιστώσες ενός πολιτισμού», *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Αθήνα 2014), καθώς και εξελικτικιστική συναρμολόγηση γεγονότων και κινημάτων σε μια επινοημένη χρονολογική αλληλουχία, που διευκολύνει βέβαια την αφήγηση αλλά υπάρχει μόνο στο κεφάλι των ιστοριογράφων, παραβιάζοντας βάνουσα την πραγματική *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* (Ernst Bloch), τη συγχρονία του ασύγχρονου (διαχρονικού), τουτέστιν την ταυτόχρονη συνύπαρξη φαινομένων τελείως διαφορετικής ηλικίας. Πληρότητα της

αφήγησης στην απαρίθμηση και περιγραφή των γεγονότων και δεδομένων αποκλείεται έτσι κι αλλιώς, όπως και η εφαρμογή μιας συγκεκριμένης έννοιας του θεάτρου (ο Kotte επιμένει στην διατύπωση για σκηνικά συμβάντα του δημόσιου βίου με σαφή πλαισίωση, παιγνιώδη χαρακτήρα και περιορισμένες συνέπειες, τα οποία ο κόσμος ονομάζει «θέατρο», βλ. Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, σ. 15-61 και *Παράβασις* 8 (2008), σ. 624-639, καθώς και *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, σ. 72 κ. εξής).

Με αυτό το σχήμα, το οποίο δεν ακολουθείται και σκλαβικά, περνάμε στο πρώτο κεφάλαιο, «Το θέατρο πριν τον 5ο αιώνα» (σ. 25 εξ.), που ξεκινά πρώτα με 1.1. τις αρχαϊκές μορφές του θεάτρου (πολύ υλικό και βιβλιογραφία βρίσκει κανείς συγκεντρωμένο στο Β. Πούχνερ, *Θεωρητικά θέατρον*, Αθήνα 2010, σ. 262-269), που ξεκινάει με τις ζωγραφίες στα σπήλαια της λίθινης εποχής και τελειώνει με τον περιπλανώμενο ραψωδό των ομηρικών χρόνων. Ακολουθεί (1.2.) η προϊστορία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (με ή χωρίς Διόνυσο), η κριτική της αριστοτελικής θεωρίας της απαρχής ως μιας όψιμης καταγραφής μιας τοπικής προφορικής παράδοσης των Αθηνών (κατά Th. Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*, Berlin 1999), καταλήγοντας πως οι απαρχές του ελληνικού θεάτρου είναι, παρά την τόση βιβλιογραφία, μάλλον σκοτεινές και οι εξελικτικές θεωρίες της ελληνιστικής εποχής αποτελούν και αυτές υποθέσεις και όχι πραγματικά βásiμες πηγές (βλ. και *Θεωρητικά θέατρον*, σ. 263 εξ.). Οι μορφές του «λαϊκού» θεάτρου (1.3. «θεατρικό παιχνίδι») ασχολούνται με τον μίμο, την αυτοσχέδια κωμωδία των φλυάκων, την ρωμαϊκή *atellana* και τον παντόμμο (παρατήρηση: ήταν δημοφιλής αλλά όχι «λαϊκός», γιατί ο παντομμικός χορός είχε υψηλές και εξεζητημένες αισθητικές προδιαγραφές). Στη Ρώμη το λογοτεχνικό θέατρο ήταν μόνο μία μορφή ανάμεσα σε πολλά άλλα θεάματα (1.4.): τα θεάματα του τσίρκου, οι μονομάχοι, *ludi scaenici* με τις πραγματικές θανατώσεις επί σκηνής κτλ. Στις αντιδράσεις ενάντια στο θέατρο (1.5.) πρέπει να αναφερθούν βέβαια οι διάλογοι *Πολιτεία* και οι *Νόμοι* του Πλάτωνα, βλ. τώρα Α.-Ε. Peroni (ed.), *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge 2013, βλ. την παρουσίαση σ' αυτό το τεύχος της *Παραβάσεως*: ο Kotte επιμένει σωστά κυρίως στους λιγότερο γνωστούς *Νόμους* (χωρίς να έχει διαβάσει το βιβλίο του Α. Kargas, *The truest tragedy: A Study of Plato's Laws*, London 1998), πριν περάσει στη *Ρητορική* του Αριστοτέλη (η υποκριτική ως βοηθητική τέχνη για τους ρήτορες) και φυσικά την πατεριική γραμματολογία. Η τελευταία θεματική ενότητα αναλύει τους θεατρικούς χώρους (1.6.), από τον προϊστορικό τόπο του τελετουργικού χορού ως το ρωμαϊκό θέατρο (με πολλές απεικονίσεις). Στη σύνοψη του κεφαλαίου υπογραμμίζεται πως το θέατρο δεν είχε μία αρχή αλλά πολλές και δεν περιορίζεται στην Ελλάδα. Για τη θεσμοθέτηση του όμως το ελληνικό θέατρο είχε εξαιρετική σημασία και τα εξάισια δραματικά έργα του έχουν απήχηση έως σήμερα. Αντικαθρεφτίζει τις συσχετίσεις της καθημερινής ζωής και των εορταστικών εκδηλώσεων στην Πόλιν, ενώ στην αυτοκρατορική Ρώμη το θέατρο είχε πιο θεαματική λειτουργικότητα, την οποία εκπροσωπούσαν τα θεάματα, ο μίμος και ο παντόμμος. Η αρχαία φιλοσοφία αποδίδει στο θέατρο μόνο τη δυνατότητα έκφρασης μιας ποταπής και χαμερπούς φτηνής αλήθειας, ενώ η υποκριτική υποβοηθά ως αποτελεσματικό μέσο παρουσίασης επιχειρημάτων τον ρήτορα στις στρατηγικές επιρροές της δημόσιας γνώμης. Επικίνδυνο είναι το θέατρο για την πατεριική γραμματολογία, γιατί η αλήθεια είναι μόνο μία και κάθε πειραματισμός με άλλες δυνατότητες και πιθανότητες είναι επιζήμια και βέβηλη.

Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται με τον Χριστιανισμό και το θέατρο στο χρονικό διάστημα από τον 5ο έως τον 16ο αιώνα (σ. 79 εξ.) και είναι σίγουρα το πιο προβληματικό όλων των ιστοριών του ευρωπαϊκού θεάτρου, γιατί υπερτονίζει συνήθως τις χριστιανικές μορφές του μεσαιωνικού θεάτρου, παραμερίζοντας τη μορφή του «τρελού», που είναι κε-

ντρική για διάφορες εκφάνσεις του μεσαιωνικού θεάτρου. Το λεγόμενο «κενό» του θεάτρου (530-930) δημιουργεί την υπόθεση της ξαναγέννησης ή επανίδρυσης του θεάτρου μετά την πρώτη χιλιετία, χωρίς να είναι τελείως βέβαιο, ποια μορφή τελικά έχει την τιμή αυτή της μαιευτικής πράξης. Το κεφάλαιο αρχίζει (2.1.) με μια πρωτότυπη θεματική ενότητα, που αφορά τις σκηνές δημόσιας μετάνοιας, όπου άτομα αποδέχονται οικειοθελώς την τιμωρία τους για αμαρτήματα που έχουν διαπράξει, αποφεύγοντας έτσι χειρότερες τιμωρίες όπως την εξορία, τον αφορισμό, τη φυλάκιση, το βασανισμό ή την πυρά, η οποία τιμωρία έγκειται σε αποκλεισμό από τη θεία λειτουργία, την κοινωνία, σε τοποθέτηση στις τελευταίες σειρές των πιστών κτλ., σε δημόσια εμφάνιση και κυκλοφορία με σκιασμένα ρούχα, αξύριστοι, νηστικοί κτλ., ώσπου να πάρουν την ποθητή άφεση – όλ' αυτά καταγράφονται λεπτομερειακά στα *libri poenitentiales* (H. J. Schmitz, *Die Bußbücher und die Bußdisziplin der Kirche* [1883-1898], 2 τόμ., Mainz 1958) και δίνουν στη δημόσια ζωή κάποια ενδυματολογική και συμπεριφοριακή θεατρικότητα (από εμφάνιση και συμπεριφορά καταλαβαίνει κανείς αμέσως, σε ποια βαθμίδα της μετάνοιας βρίσκεται ο συγκεκριμένος άνθρωπος). Μια θεατρική δραματοποίηση του θεσμού της δημόσιας μετάνοιας είναι το *Δράμα του Αδάμ* από την Halberstadt, που τεκμηριώνεται από το 1383, έργο που το έχει αναλύσει ο ίδιος ο Kotte (*Theatralität im Mittelalter. Das Halberstädter Adamsspiel*, Tübingen/Basel 1994). Το κεφάλαιο συνεχίζει (2.2.) με τη θεωρία της απαρχής του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου από τη δραματοποίηση του εικονογραφικού τύπου της επίσκεψης των γυναικών στον άδειο τάφο (*visitatio sepulchri*), όπου ο άγγελος τους ρωτάει ποιον ψάχνουν («quem quaeritis») και τους αναγγέλλει την Ανάσταση. Από αυτόν τον πυρήνα εξελίχθηκε με την προσθήκη σκηνών πριν και μετά την αναγγελία της Ανάστασης σύμφωνα με τη ροή της βιβλικής αφήγησης ο πασχαλινός κύκλος του θρησκευτικού δράματος, και από εκεί εν γένει το θρησκευτικό θέατρο του όψιμου Μεσαίωνα με τους εκτεταμένους σκηνικούς κύκλους, που εξιστορούνται όλη την ιστορία της ανθρωπότητας από σωτηριολογική άποψη, αρχίζοντας με την εκδίωξη των προπατόρων από τον παράδεισο και τελειώνοντας με τη Δευτέρα Παρουσία, μια υποτιθέμενη εξέλιξη που την έχω περιγράψει σχηματικά (B. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985, σ. 34 εξ. και του ίδιου, *Θεωρητικό θέατρο*, σ. 273-284). Δικαιολογημένα αμφισβητεί ο Kotte το μονοδιάστατο εξελικτικιστικό σχήμα (για την περιορισμένη εφαρμοσιμότητα της έννοιας της «εξέλιξης» στο μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο βλ. και W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, Wien 1999, σ. 9 εξ.), προβάλλοντας το ανάλογο υλικό που υπάρχει και στον χριστουγεννιάτικο κύκλο, το οποίο όμως πιο δύσκολα κατατάσσεται σε μια μονογραμμική εξέλιξη. Αλλά αυτή η «εξέλιξη», ούτως ή άλλως, είναι μάλλον περισσότερο μια κατασκευή που φωλιάζει στο κεφάλι των ιστοριογράφων του θεάτρου παρά μια τεκμηριώσιμη πραγματικότητα.

Μολοντούτο, αυτό που λείπει από όλες αυτές τις δυτικοκεντρικές θεωρίες και αναγκαστικά και από την κριτική του Kotte, την οποία ασκεί σε αυτές, είναι η εξέταση του θεατρικού «κενού» της πρώτης χιλιετίας στην ανατολική πλευρά της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και το γεγονός, πως στο Βυζάντιο δεν συντελούνται ανάλογες διαδικασίες ξαναγέννησης του θεάτρου σε εκκλησιαστικά πλαίσια (βλ. B. Πούχνερ, «Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 13-92, 397-416, 477-494, W. Puchner, «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», P. Easterling – E. Hall (eds), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, σ. 304-324 και του ίδιου, *The Crusader Kingdom of Cyprus - A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the «Repraesentatio figurata»*

of the Presentation of the Virgin in the Temple, Athens, Academy of Athens 2006, σ. 20-56). Και αυτό, παρ' όλο που δεν λείπουν και εδώ πυρηνικές σκηνές για μετέπειτα δραματικές «εξελίξεις», ο οποίος όμως δεν έχουν αναπτυχθεί, όπως η αντίστοιχη σκηνή της εικόνας της Ανάστασης στην Ανατολική Εκκλησία, δηλαδή η κάθοδος ή κατάβασις του Χριστού στον Άδη (Β. Πούχνερ, «Η κάθοδος του Χριστού στον Άδη και οι αρχές του θρησκευτικού θεάτρου», *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 71-126, και σε ανανεωμένη μορφή ως «“Abgestiegen zur Hölle”. Der descensus ad inferos als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiels», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Α', Wien/Köln/Weimar 2006, σ. 191-226). Με μια τέτοια αντιστικτική εξέταση δυτικών «εξελίξεων» και ανατολικών «μη-εξελίξεων» θα φαινόταν ότι α) η «εξέλιξη» δραματικών μορφών από τη χριστιανική λειτουργία δεν είναι μια νομοτελιακή διαδικασία εγγεγραμμένη στην ίδια τη χριστιανική εκκλησιαστική λειτουργία, β) συσχετίζεται άμεσα με την εκκλησιαστική ζωγραφική και τους εικονογραφικούς τύπους, γ) η εξέλιξη αυτή δεν συνέβη στην ορθόδοξη εκκλησία λόγω των εικονοκλαστικών αγώνων και την αποδοχή της εικόνας μόνο με ορισμένες θεολογικές δεσμεύσεις ως προς το περιεχόμενο και την εκτέλεση, προδιαγραφές που αναλύονται στην εικονολογική θεολογία του Ιωάννου του Δαμασκηνού, και δ) η κατάβασις του Χριστού στον Άδη στην Ανατολή Εκκλησία δεν εξελίχθηκε ποτέ πέρα από κάποιο συμβολικό εκκλησιαστικό δρώμενο τη νύχτα της Ανάστασης ή μετά την περιφορά του επιταφίου («Άρατε πύλας» ή έθιμο των κλεισμένων θυρών), ενώ στη Δύση η ίδια σκηνή («Tollite portas») εξελίχθηκε σε θεαματική παράσταση με τα σαγόνια της Κόλασης ορθάνοιχτα και σατιρικές και πολιτικές σκηνές ενάντια στους ισχυρούς της εποχής που βασανίζονται για τις άνομες πράξεις τους στο αιώνιο πυρ.

Μια τέτοια αντιπαράθεση των σχέσεων της δυτικής και της ανατολικής χριστιανικής εκκλησίας με το θέατρο ίσως να διευκρίνιζε περισσότερο το ερώτημα, σε ποια κατεύθυνση θα έπρεπε να κινηθεί η περαιτέρω έρευνα της διαφώτισης του θεατρικού «κενού»: η αναζήτηση στοιχείων προς την κατεύθυνση των περιπλανώμενων ραψωδών, clowns και ταχυδακτυλοουργών, λαϊκών κηρύκων, ψευτογιατρών και εκπροσώπων μιας πρωτόγονης show business σε αγροτικές κοινότητες και πόλεις κατά τη βυζαντινή χιλιετία, μετά την πρωτοβυζαντινή εποχή, αποδείχτηκε εξαιρετικά περιορισμένη (βλ. τα όσα λίγα κατάφερε να συγκεντρώσει ο F. Tinnefeld, «Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums (691)», *Byzantina* 6, 1974, σ. 321 εξ.), με κάποια σκόρπια τεκμήρια που δεν έχουν σχέση με το οργανωμένο μιμοθέατρο της ύστατης αρχαιότητας αλλά με μεταμφιέσεις και δρώμενα, που δεν λείπουν σχεδόν ποτέ από τους πολιτισμούς (δεδομένου ότι το Βυζάντιο ήταν μια οργανωμένη αυτοκρατορία σε αντίθεση με τη Δύση την εποχή εκείνη): ίσως η προσπάθεια μιας γεφύρωσης του «κενού» με διάσπαρτο υλικό από πρωτόγονες εκδηλώσεις, δρώμενα, μεταμφιέσεις, πλανώδιους ραψωδούς κτλ. την πρώτη χιλιετία θα οδηγούσε ακριβώς στην αντίθετη κατεύθυνση που επιθυμεί ο Kotte, σε μια νέα παγίωση ενός εξελικτικού σχήματος που αποδεικνύει την αδιάκοπη συνέχεια του θεάτρου στην Ευρώπη από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Αρκετά χρόνια κράτησε η πλάνη και οι προσδοκίες που είχαν διασπείρει ο Κωνσταντίνος Σάθας και ο Hermann Reich για την ύπαρξη θρησκευτικού και κοσμικού θεάτρου στο Βυζάντιο, που θα ήταν και το πρότυπο για τις δυτικές εξελίξεις του Μεσαίωνα: W. Puchner, «Zum “Theater” in Byzanz. Eine Zwischenbilanz», G. Prinzing – D. Simon (eds), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, σ. 11-16, 169-179. Η διδακτορική διατριβή της Βενετίας Κώττα (V. Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris 1931) δημιούργησε ένα ολόκληρο κεφάλαιο «φάντασμα» σε πολλές ιστορίες του ευρωπαϊκού θεάτρου και ο Χριστός Πάσχων φιγουράρει ακόμα και ως σήμερα

ως «la tragédie chrétienne par excellence» (A. Tuilier, *Grégoire de Nazianze, Le Passion du Christ*, Paris 1969, βλ. και V. Cottas, *L'influence du drame «Christos Paschon» sur l'art chrétien à Orient*, Paris 1931), ενώ στην πραγματικότητα δεν έχει σχέση με το θέατρο, παρά το γεγονός ότι χρησιμοποιεί ως «κέντρων» αποσπάσματα αρχαίων τραγωδιών με βάση τις εικονογραφικές ενδείξεις που εφαρμόζει στις σκηνές της Σταύρωσης, της Αποκαθήλωσης και του Θρήνου, πρέπει να χρονολογείται μάλλον στα μεσαιωνικά χρόνια και όχι στον 4ο ή 5ο αιώνα (βλ. W. Puchner, «*Christus patiens und antike Tragödie. Vom Verlust des szenischen Verständnisses im byzantinischen Mittelalter*», *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien/Köln/Weimar 2012, σ. 41-86) με την τεράστια βιβλιογραφία που έχει συγκεντρωθεί για τη διένεξη).

Με όλη αυτή τη συζήτηση ίσως να φαίνεται πιο «φυσιολογικό» το θεατρικό «κενό» της πρώτης χιλιετίας, και ίσως να είναι πιο γόνιμο να ψάξουμε προς την αντίθετη κατεύθυνση, γιατί και πώς, υπό ποιες ειδικές συνθήκες δημιουργήθηκαν παραστατικά δρώμενα στη δυτική εκκλησία, και μάλιστα ανεξάρτητα μεταξύ τους και σε τελείως διαφορετικούς τόπους, και με ποιους τρόπους αυτά εμπλουτίστηκαν για να φτάσουν τελικά σε θεατρικές παραστάσεις. Το θεατρικό «κενό» δεν μπορεί να χρεωθεί ούτε στην πτώση της Ρώμης από τους Γότθους και την διάλυση της δυτικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, γιατί και στο ανατολικό της σέλος, που φτάνει εκείνη την εποχή στη μεγαλύτερη έκταση και δύναμή της, υπάρχει ακριβώς το ίδιο κενό. Οι αριθμοί των επιγραφών για τους τεχνίτες του Διονύσου μιλούν μια αμείλικτη γλώσσα: τον τρίτο μεταχριστιανικό αιώνα οι επιγραφές αναφέρουν ακόμα 200 τεχνίτες του Διονύσου, τους επαγγελματίες του show business της όψιμης αρχαιότητας, από τον 4ο ως το 6ο αιώνα ο αριθμός τους περιορίζεται μόλις σε 23 (βλ. W. Puchner, «*How did ancient drama and theatre come to an end?*», *A History of Greek Theatre from the Third Century BC to 1830*, Cambridge 2015 υπό έκδοση, βλ. και το κεφάλαιο «Byzantium: high culture without a theatre or dramatic literature?» στον ίδιο τόμο).

Πολύ ενδιαφέρουσα είναι και η τρίτη ενότητα (2.3.) για τη γενεαλογία της μορφής του τρελού (βλ. και Β. Πούχνερ, «Ο “σοφός τρελός” στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σ. 77-112), που προέρχεται κατά τον Kotte από το θεσμό των αυλικών τρελών, το μεσαιωνικό διάβολο, ο οποίος παίρνει όλο και πιο κωμικές εκδοχές, τον Χάρο στον μακάβριο χορό, από τις άγριες μεσοχειμωνιάτικες μεταμφιέσεις του λαϊκού πολιτισμού, καθώς και το *charivari*, όπου μεταμφιεσμένοι νέοι κρίνουν σατιρικά τα κακώς κείμενα της κοινότητάς τους. Στην ενότητα για το υποτιθέμενο θεατρικό «κενό», που αρχίζει με το κλείσιμο της Πλατωνικής Ακαδημίας στην Αθήνα το 529 και το άνοιγμα της μοναστηριακής σχολής στο Monte Cassino, κάποιο υλικό έχουν δημοσιεύσει οι W. Tydeman (ed., *The Medieval European Stage 500-1550. A documentary history*, Cambridge 2001), H. Reich (*Der Mimus*, Berlin 1903), Chr. Schnusenberg (*Das Verhältnis von Kirche und Theater*, Berlin 1981, και στα αγγλικά *The Mythological Traditions of Liturgical Drama: The Eucharist as Theater*, Mahwah, New York 2010) και J. Drumbli (*Der Begriff des Theaters und der Ursprung des liturgischen Spiels*, Diss. Wien 1969 και «Ursprung des liturgischen Spiels», *Italia Medioevale e Umanistica* 22, 1979, σ. 45-96). Ο τελευταίος έχει επισημάνει πως συμβολικά δρώμενα της Ανάστασης με ένα σταυρό τυλιγμένο σε άσπρο σεντόνι τεκμηριώνονται στα Ιεροσόλυμα ήδη από τον 4ο αιώνα· επίσης δεν είναι μόνο η Ανάσταση ο πυρήνας δραματικών εξελίξεων, αλλά και τα Χριστούγεννα με το δράμα του Ηρώδη και τη σφαγή των νηπίων. Άλλη δυνατότητα να παρακαμφθεί το «κενό» είναι να εκληφθεί η ίδια η θεία λειτουργία ως «δράμα» (αυτό το επιχείρημα το έχω αντιμετωπίσει και απορρίψει με θεατρολογικούς όρους στο βιβλίο *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, σ. 12 εξ.). Οι απαγορεύσεις τον συνόδων

για τους μίμους από το Trullanum (691/2) και πέρα δεν έχουν την ενδεικτική σημασία που νομίζουν μερικοί ιστορικοί, γιατί αυτές αντιγράφονται μηχανικά έως τη μεταμεσαιωνική εποχή, βλ. W. Puchner, «Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel griechischer Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht», *Maske und Kothurn* 29 (1983), σ. 311-317. Και οι αναφορές σε *joculatores* και *histriones* στο υλικό που δημοσιεύει ο Tydeman είναι ετερόκλητες, αναφέρονται στο ρωμαϊκό μίμο, ή είναι απλώς έμμεσες και δεν συγκροτούν, όπως παραδέχεται ο ίδιος ο Kotte, μια συνολική αξιοποιήσιμη εικόνα. Στα επιχειρήματα υπέρ μιας πιθανής συνέχειας του θεάτρου στους «σκοτεινούς» αιώνες φιγουράρουν και τα δραματικά έργα της Hrotswitha von Gandersheim και η γνωστή «πλάνη» του Calliopius, στη μικρογραφία του χειρογράφου του «Térence de Duc», πώς παριστάνονταν η λατινική κωμωδία. Έτσι το μόνο βέβαιο είναι η προτροπή του Kotte να εξεταστούν τα αμφιλεγόμενα στοιχεία και να αξιοποιηθούν συνδυαστικά, μήπως συγκροτήσουν μια αλυσιδα επιχειρημάτων που να κλονίσει το δόγμα της ασυνέχειας, όπως επικρατεί σήμερα στις ιστορίες του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Πολύ ενδιαφέρουσα είναι και η επόμενη θεματική ενότητα, για τους περιπλανώμενους ραψωδούς, μάγους, ταχυδακτυλουργούς, ψευτογιατρούς, κωμικούς κτλ., που αποκαλεί ο Kotte με τον ιταλικό τους όρο *giullari* (από λατ. *joculatores*, γερμ. *Spielleute*), εκπροσώπους ενός επαγγελματικού show business από bohèmes και αποσυνάγωγους, για τους οποίους δεν υπάρχουν πολλές γραπτές πηγές, συνήθως κατηγορητήρια κληρικών, που θεωρούσαν κυρίως τους *clerici vagabundi* επικίνδυνους (τέτοιο υλικό στους C. Casagrande και S. Vecchio, «L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale des XII e XIII secolo», J. Drumbl (ed.), *Il teatro medievale*, Bologna 1989, σ. 317-368) και τους επέβαλαν αφορισμούς ή τους αρνήθηκαν το δικαίωμα μιας κανονικής δίκης. Αλλά πρέπει να αντιτεινουμε, ότι το υλικό αυτό αφορά πλέον τον κεντρικό Μεσαίωνα (π.χ. R. Schmidt-Wiegand – D. Hüpper (eds), *Der Sachsenspiegel als Buch*, Frankfurt/M. 1991, σ. 315-357) και όχι την πρώτη χιλιετία του «κενού», και δεν πρόκειται για οργανωμένες μορφές θεάτρου αλλά μετακινούμενα θεάματα και «θιάσους ποικιλιών» από φτωχούς βιοπαλαιστές και μεροκαματιάρηδες χωρίς καμιά εκπαίδευση ή ειδίκευση. Η τελική θεματική ενότητα (2.6.) αναλύει τις μορφές της ταυτόχρονης πολυτοπικής σκηνης και τη μονοτοπική σκηνή με την αλληλουχία των δραματικών γεγονότων.

Το τρίτο κεφάλαιο αφιερώνεται στον Ουμανισμό και την *commedia* (σ. 141 εξ.). Η πρώτη θεματική ενότητα ασχολείται με τον Macchiavelli (που έχει γράψει και τρεις κωμωδίες, *Andria*, *Clizia* και *Mandragola*), τη σκηνοθεσία της πολιτικής εξουσίας και την υποκρισία/υποκριτική στην αυλική ζωή. Ακολουθεί το κειμενοκεντρικό ουμανιστικό θέατρο (3.2. Pomponius Laetus, Accademia Romana), η *commedia dell'arte* (3.3., εδώ ως *commedia italiana all'improvviso*, η διένεξη για την καταγωγή της με πέντε διαφορετικές θεωρίες, οι τοπικές της παραλλαγές, η *comédie italienne* στο Παρίσι), οι αυλικές γιορτές ως σύνθεση των τεχνών (3.4. οι γάμοι των Medici 1589), η εχθρική στάση των Ουμανιστών απέναντι στο θέατρο (3.5. Petrarca, Erasmus von Rotterdam, οι κοινωνικές ουτοπίες της Αναγέννησης), η ωραία πόλη ως σκηνικό (3.6. η εξέλιξη της σκηνικής τεχνολογίας ως το Teatro Olimpico).

Το τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο «Ο κόσμος (δεν) είναι θέατρο - ο 17ος αιώνας» (σ. 201 εξ.) αποφεύγει τον όρο Μπαρόκ, γιατί δεν είναι η μοναδική υφολογική τάση εκείνη την εποχή. Η πρώτη ενότητα, που ασχολείται με το «θέατρο της ζωής» υπεισέρχεται στη μεταφορά του κοσμοθεάτρου (δεν αναφέρεται όμως στην καταγωγή του στη βυζαντινή θεολογία και την αρχαία κυνική φιλοσοφία, βλ. Β. Πούχνερ, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας

της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνείες και μνήμες*, Αθήνα 2006, σ. 29-84 και του ίδιου, «Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechischen Schrifttradition», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Β', Wien/Köln/Weimar 2007, σ. 169-200) και παρουσιάζει και τη δημόσια επίδειξη δύναμης και εξουσίας, περιγράφοντας λεπτομερειακά το εθιμοτυπικό ενός autodafé, του θανάτου στην πυρά, εκτελέσεις και δημόσια αποκήρυξη αιρετικών απόψεων. Μετά περνάμε στις μορφές του θεάτρου (4.2.): *autos sacramentales*, αυλικό θέατρο και *comedia* στην Ισπανία, ύστερα την *commedia dell'arte* (4.3.) σε Ιταλία και Παρίσι (που εμφανίζονται και μαζί με εμπειρικούς γιατρούς, οι οποίοι πουλούν φάρμακα και βότανα, κάνουν εγχειρήσεις επί σκηνής κτλ., οι ιταλικές επιδράσεις του Μολιέρου λόγω συστέγασης, η κλασικιστική τραγωδία, η Ancienne Troupe de la Comédie-italienne έως το 1697). Εδώ το σχήμα του Münz κάπως ταλαιπωρείται. Ακολουθεί το ιησουιτικό θέατρο (4.4. με τις σχολικές παραστάσεις, τις ποιμές, τον παραστατικό διαλογισμό, τις εορταστικές παραστάσεις με μαζική προέλευση θεατών· η τεράστια σε έκταση ιησουιτική δραματοουργία), το αγγλικό θέατρο μεταξύ άνθησης και απαγόρευσης (4.5., ελισαβετιανό θέατρο, το αντιθεατρικό κίνημα και η απαγόρευση 1642-1660) και παρουσιάζονται οι διάφορες μορφές σκηνικής ρύθμισης ανάμεσα στην απλή πλατφόρμα και την πολυτελή σκηνή με κούνιες ζωγραφισμένες σε κεντροαξονική προοπτική.

Το πέμπτο κεφάλαιο ασχολείται με την ιδέα του εθνικού θεάτρου και την πρακτική των αυλικών θεάτρων – 18ος αιώνας (σ. 263 εξ.). Η πρώτη ενότητα καταπιάνεται με την αστική κριτική της αριστοκρατικής προσποίησης, μια κριτική που οδηγεί στο ρεαλιστικό και «φυσικό» παίξιμο στη σκηνή του αστικού θεάτρου· το «θέατρο της ζωής» χαρακτηρίζεται από το *bon ton*, που έχει και κάτι το παιγνιώδες. Στην υποκριτική του θεάτρου κυριαρχεί η μετατροπή της «σωματικής» τέχνης του Arlecchino σε θέατρο του λόγου και της λογοτεχνίας (5.2. οι μεταρρυθμίσεις του Luigi Riccoboni και του Carlo Goldoni), στα λαϊκά θέατρα και τους μετακινούμενους θιάσους οι διάφορες κωμικές φιγούρες και ο αυτοσχεδιασμός τους (5.3., Pickelhering, Hanswurst, το «σοβαρό» δράμα [Haupt- und Staatsaktion]). Ως παράδειγμα ενός εθνικού αστικού θεάτρου αναλύει το θέατρο του Αμβούργου (5.4.) στην σταδιακή μετατροπή του από αυλικό σε «εθνικό». Στον τομέα του «αντιθεάτρου» κυριαρχούν οι ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης (5.5.), που επηρεάζουν και τροποποιούν τα ρεπερτόρια της εποχής, όπου βέβαια δεσπόζει το αισθηματικό δράμα της *littérature sentimentale*. Τώρα χτίζονται μόνιμα θέατρα με συγκεκριμένη αρχιτεκτονική (5.6.) δίπλα στα πρόχειρα παλκοσένικα που εξακολουθούν να υπάρχουν· με τα θεωρεία και την πλατεία ο θεατρικός χώρος απεικονίζει και αναπαράγει την υπάρχουσα κοινωνική διαστρωμάτωση.

Με τις θεατρικές μεταρρυθμίσεις του 19ου αιώνα ασχολείται το έκτο κεφάλαιο (σ. 319 εξ.). Στην υποκριτική κυριαρχεί τώρα η έννοια της φυσικότητας, σε αντίθεση με το εξεζητημένο ύφος της γαλλικής κλασικιστικής τραγωδίας (6.1.). Από το χώρο του επίσημου θεάτρου αναλύεται η παράσταση του έργου «Käthchen von Heilbronn» του Kleist στη Βιέννη το 1810 (6.2.), η οποία αναστηλώνεται με μια σειρά από πηγές, οι οποίες εξετάζονται ως προς τη βασιμότητά τους και το βαθμό απόδοσης πληροφοριών στις εξής κατηγορίες: κίνητρα, χώρος, υποκριτική, λογοκρισία, κοινό. Ως παράδειγμα ενός λαϊκού ηθοποιού, που ξεγελά τη λογοκρισία, παρουσιάζεται ο Nestroy στη Βιέννη (6.3.), που ήταν και ο ίδιος δραματοουργός και πρωταγωνιστούσε στα έργα του. Η επόμενη ενότητα παρουσιάζει τις μεταρρυθμίσεις, που δημιούργησαν τον τύπο του παραδοσιακού θεάτρου που ξέρουμε σήμερα (6.4.)· ακολουθεί το φιλολογικό σκεπτικό των πράξεων της θεατρικής διεύθυνσης (6.5. οι «κανόνες για τους ηθοποιούς» του Γκαίτε και οι αντιδράσεις), ενώ η τελευταία ενότητα (6.6.) ασχολείται με την «σκηνή της μπούκας», που επικρατεί τώρα παντού (αποκλίσεις: Wagner, Appia).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και το τελευταίο κεφάλαιο, για τον εικοστό αιώνα: ο μύθος της διαφοροποίησης (σ. 373 εξ.). Τώρα υπάρχουν άφθονες πηγές, συχνά ο 20ός αιώνας καλύπτει δυσανάλογα σχεδόν το μισό των ιστοριών του θεάτρου. Η έννοια της διαφοροποίησης/ειδίκευσης (*Ausdifferenzierung*) προέρχεται από τη συστημική θεωρία του Niklas Luhmann (*Organisation und Entscheidung*, Opladen 2000). Ο Kotte αμφισβητεί ευθέως αν το θέατρο αυτού του αιώνα είναι τόσο πολύ διαφορετικό από τις προηγούμενες εποχές, όπως ισχυρίζεται μεγάλο μέρος της σχετικής θεατρικής ιστοριογραφίας. Ο πανθεατρισμός της κοινωνίας, τον οποίον ευαγγελίζονται εν μέρει οι performance studies, απλοποιώντας το «θέατρο της ζωής», όπως το περιέγραψε και ανέλυσε ο Goffman – μάλιστα στη γερμανική εκδοχή του πρώτου έργου του, *The Presentation of Self in Every-Day Life*, ο τίτλος είναι «Όλοι εμείς παίζουμε θέατρο», *Wir alle spielen Theater* [1969], νέα έκδοση Μόναχο 2001, για την ελληνική έκδοση βλ. και *Παράβασις* 9 (2009), σ. 704-707, περιορίζεται στην πραγματικότητα σε συγκεκριμένα events: πομπές, δρώμενα, γιορταστικές εκδηλώσεις κτλ. η εντύπωση της ολικής θεατροποίησης της κοινωνίας προκύπτει από τον πολλαπλασιασμό των πληροφοριών που έχουν επιφέρει τα ΜΜΕ. Ωστόσο, πράγματι ένα ικανό μέρος του δημόσιου βίου «σκηνοθετείται» (H. Willems – M. Jurga (eds), *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden 1998), για εσωτερική κατανάλωση αλλά και για τον τουρισμό (βλ. Β. Πούχνερ, «Ο λαϊκός πολιτισμός ως σκηνοθεσία (φοκλορισμός, τουρισμός και αστική νοσταλγία)», *Θεωρητική Λαογραφία*, Αθήνα 2009, σ. 525-544). Στο «έντεχνο» θέατρο (7.2.) επικρατεί η τυραννία του σκηνοθέτη στον πανταχού παρόντα Regietheater (Appia, Craig κτλ., Grotowski, Barba). Η τρίτη ενότητα εκλαμβάνει το σύγχρονο θέατρο ως ενόχληση της εξουσίας (7.3.): πολιτικό θέατρο (την πολιτική σάτιρα καλλιουργούσαν σχεδόν όλες οι μορφές του λαϊκού θεάτρου), το «μεταδραματικό» θέατρο του Lehmann, που καλύτερα θα λεγόταν «παραδραματικό» θέατρο (όχι postdramatisch αλλά nebendramatisch, γιατί δεν έρχεται «μετά» το δράμα αλλά καλλιουργεί θέατρο «δίπλα» στο δράμα)· τέτοιες μορφές πάντα υπήρχαν (παντόμιμος) και δεν είναι καν η κυρίαρχη τάση του σύγχρονου θεάτρου: τα τρία τέταρτα των παραστάσεων παρουσιάζουν «δραματικό» θέατρο με κείμενο. «Σωματικό» θέατρο υπήρχε βέβαια και στην *commedia dell'arte* και με μεγάλη βιαιότητα σε ορισμένα Πάθη του Χριστού. Δεν αποτελεί κάτι τελείως καινούργιο, ώστε να μιλήσουμε για ριζοσπαστική διαφοροποίηση ή εξειδίκευση. Αντίθετα ο Kotte βλέπει, με παράδειγμα την πατρίδα του, την Ελβετία, μια συνέχεια των θεατρικών μορφών· πραγματικά καινούργια είναι μόνο η αδηφαγία της κάμερας των ΜΜΕ, τα οποία όμως, στην αναγκαία σκηνοθεσία των γεγονότων που παρουσιάζουν, και την επανάληψή των στημένων σκηνών, ώσπου να είναι ικανοποιημένος ο σκηνοθέτης με το αποτέλεσμα, χρησιμοποιούν τεχνικές του θεάτρου, παίζουν δηλαδή μια σκηνή μπροστά στο φακό της κάμερας· ο Kotte το ονομάζει αυτό Medientheater (θέατρο των media). Καινούργια είναι βέβαια και η κατ' αρχήν ελευθερία της θεατρικής παραγωγής (7.5.), αν εξαιρέσουμε τα απολυταρχικά καθεστώτα του αιώνα και ορισμένα σκάνδαλα και δημόσιες αντιδράσεις σε προκλητικές, για ορισμένους, παραστάσεις. Ο θεατρικός χώρος είναι τώρα απεριόριστος στις επιλογές του (7.6.), φτάνει να αφήνει χώρο για την εγκατάσταση και χρήση των τεχνολογικών μέσων που απαιτεί συνήθως. Ο συγγρ. δεν βλέπει μια ουσιαστική διαφοροποίηση των θεατρικών μορφών στον 20ό αιώνα, απλώς η ελευθερία της δημιουργίας δίνει περισσότερο χώρο για πειραματικές μορφές· πραγματικά νέο θεωρεί μόνο το «θέατρο» μπροστά στην κάμερα της τηλεόρασης, του οποίου βλέπουμε μόνο το αποτέλεσμα χωρίς τη σκηνοθεσία και τις πρόβες που πατεί.

Σ' έναν σύντομο επίλογο (σ. 403) ο συγγρ. συνοψίζει με κάπως απόλυτο τρόπο τα συμπεράσματα σχετικά με τα αρχικά ερωτήματα που έχει θέσει: 1) οι απαρχές του θεάτρου

βρίσκονται πολύ πιο πίσω από την ίδρυση και την ακμή της ελληνικής πόλεως· 2) δεν χρειάζεται να μιλήσουμε για ένα θεατρικό «κενό» μεταξύ 530-930, γιατί οι πηγές για την πολιτισμική ζωή τότε είναι παρά πολύ λίγες και οι εξίσου σκόρπιες για άλλους τομείς της κοινωνικής ζωής, ώστε αυτό δεν μπορεί να ερμηνευτεί ως απουσία θεατρικών μορφών· 3) τα νέα media του 20ού αιώνα, κινηματογράφος, τηλεόραση και ηλεκτρονικά media παράγουν με τους τεχνικούς και ειδικούς στο team των λήψεων και τους ηθοποιούς άλλεπάλληλα θεατρικά συμβάντα, τα οποία θα μπορούσαμε να πούμε πρόχειρα «θέατρο των media», πριν απαθανατιστούν οι σκηνές αυτές στη σιλικόνη και μεντιοποιούνται. Βασικά χαρακτηριστικά του θεάτρου εξακολουθούν να είναι, ότι οι παραστάσεις δεν μπορούν να αναπαράγονται επακριβώς, να αποθηκεύονται ολοκληρωτικά, ότι έχουν πολύ περιορισμένη δημόσια επιρροή, δεν αποτελούν την πλειονότητα των εκφάνσεων της καλλιτεχνικής παραγωγής, δεν παρουσιάζουν «πρόοδο» με την έννοια της τεχνολογικής προόδου, αλλά μόνο αλλαγές, και η παράσταση ως κοινωνικό συμβάν μιας αμοιβαίας διάδρασης και επικοινωνίας δεν μπορεί εξ ολοκλήρου να μετατραπεί και να κωδικοποιηθεί σε πληροφορίες ή δεδομένα. Τα desiderata της περαιτέρω έρευνας συγκεντρώνονται κατά τον Kotte στην ευκρινέστερη διασαφήνιση των σχέσεών του με τα media, σε μελέτες για την μεσαιωνική *giulleria*, το θέατρο των κληρικών και των κοσμικών στον πρώιμο Μεσαίωνα, στη διαφώτιση και υπογράμμιση της συγχρονικότητας μορφών θεάτρου διαφορετικής ηλικίας την ίδια στιγμή, και στη διαλεύκανση των απαρχών του σε όλες τις εποχές. Το ευρωπαϊκό θέατρο ταλαντεύεται ανάμεσα σε συνέχειες και ασυνέχειες. Το ότι έχει διαμορφωθεί ένα δήθεν αναμφισβήτητο mainstream δεν σημαίνει, πως η ιστορία του θεάτρου έχει γραφεί οριστικά. Το βιβλίο αυτό αφιερώνεται στην περιέργεια.

Πράγματι. Η εναλλακτική ματιά αλλά και η γοητευτική αφήγηση, γραμμένη με *brío*, με τα πολλά και παραστατικά παραδείγματα από τομείς, με τους οποίους δεν καταλιάνεται συνήθως η θεατρική ιστοριογραφία, δημιουργούν την περιέργεια και προκαλούν τη συζήτηση, η οποία όμως, πέρα από τα λίγα που έχουν αναφερθεί παραπάνω, δεν μπορεί να γίνει μέσα στο πλαίσιο μιας βιβλιοπαρουσίασης. Ο τόμος τελειώνει με έναν κατάλογο των εικόνων και διαγραμμάτων (σ. 407 εξ.), τη βιβλιογραφία (σ. 411 φεξ.) και ένα ευρετήριο προσώπων (429 εξ.).

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ERIKA FISCHER-LICHTE, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου. 1. Από την Αρχαιότητα στους Γερμανούς Κλασικούς, 2. Από το Ρομαντισμό μέχρι σήμερα*, μετάφραση του πρώτου τόμου Πάννης Καλιφατίδης, μετάφραση του δεύτερου τόμου Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα, Πλέθρον 2012, σελ. 426+302, εικ. 18+17, ISBN 978-960-348-207-9.

Πρόκειται για μια μετάφραση ευπρόσδεκτη, γιατί εμπλουτίζει την ελληνική βιβλιογραφία για την ιστορία του ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου με αποφασιστικό τρόπο. Μπορεί τώρα να χρησιμοποιηθεί εναλλάξ ή σε συνδυασμό με τη θεατρική ιστορία του Μποζίτζιο (Παόλο Μποζίτζιο, *Ιστορία του Θεάτρου*, 2 τόμ., μετάφραση-επιμέλεια Ελίνα Νταραγγλίτσα, 2 τόμ., Αθήνα, Αιγόκωρος 2006, τρίτος τόμος που αναγγέλθηκε δεν έχει κυκλοφορήσει), η οποία παρά τα πολλά λάθη της και τις μεταφραστικές αδυναμίες στο γλωσσικό τομέα (βλ. *Παράβασ* 9, 2009, σ. 698-704) έχει άλλη δομή και δίνει περισσότερα

ονόματα θεατρικών συγγραφέων και τίτλων δραματικών έργων. Η μετάφραση βασίζεται στην τρίτη έκδοση του *Geschichte des Dramas. 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik, 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Tübingen/Basel, A. Francke 2010, που κυκλοφόρησε αρχικά το 1990, σε δεύτερη έκδοση το 1999, και τώρα, με καινούργια εισαγωγή, το 2010. Εκτενής περιγραφή της δεύτερης έκδοσης υπάρχει στην *Παράβαση 5* (2004), σ. 398-406. Δεν πρόκειται τόσο για μια ιστορία του θεάτρου παρά μια ανάλυση της δραματουργίας, κάτι παρόμοιο, όπως οι τόμοι της Margret Dietrich, *Das Menschenbild ...*, αν και αυτή χρησιμοποιεί και θεωρητικά δραματουργικά κείμενα, και ο τρίτος τόμος για το δράμα του 20ού αιώνα ξεφεύγει σε εύρος αναφοράς και ανάλυσης των δραματουργών και έργων του, που περιλαμβάνει και τους μικρούς λαούς της Ευρώπης και τις σπάνιες και ανάδελφες γλώσσες και προορίζεται και για εγκυκλοπαιδική χρήση.

Πρέπει να λεχθεί αρχικά, πως η αλλαγή του τίτλου με το διευκρινιστικό επίθετο «ευρωπαϊκό» και την προσθήκη «και Θεάτρου» είναι εύστοχη και αναγκαία (δηλαδή αντί «Ιστορία του Δράματος» «Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου»), γιατί πρόκειται για μια επιλεγμένη ανθολόγηση ορισμένων δραματικών έργων από όλο το ιστορικό φάσμα του ευρωπαϊκού θεάτρου και επειδή πέρα από τη δραματουργική ανάλυση αναφέρονται και στοιχεία της ιστορίας του θεάτρου, δηλαδή των παραστάσεων των έργων αυτών. Η καινούργια εισαγωγή δεν είναι και πολύ διαφορετική από την παλαιά (φαίνεται τώρα αμέσως, γιατί είναι το μόνο μέρος του δίτομου βιβλίου, που έχει υποσημειώσεις), και δικαιολογεί την ανάλυση των δραματικών έργων υπό το πρίσμα μιας ανθρωπολογικής μεθοδολογίας η οποία εστιάζει στο θέμα της ταυτότητας των δραματικών προσώπων ως αντικαθρέφτισμα της ταυτότητας των ανθρώπων μιας συγκεκριμένης εποχής. Θα χρησιμοποιήσω στη συνέχεια αποσπάσματα της τότε περιγραφής, που είναι γραμμένη με κριτική διάθεση, είτε κατά λέξη είτε σε παράφραση, γιατί έχει περάσει μια δεκαετία από τότε, αλλά το περιεχόμενο του βιβλίου δεν έχει αλλάξει, προσαρμόζοντας τους τίτλους των κεφαλαίων σύμφωνα με την τωρινή μετάφραση. Η μετάφραση αυτή είναι «σκέτη» χωρίς προσθήκες, σχολιασμούς ή παράθεση νεότερης ή ελληνικής βιβλιογραφίας.

Πρόκειται για εγχείρημα μεγάλης κλίμακας και τόλμης, γιατί επιχειρείται να δοθεί μια ιστορία του ευρωπαϊκού δράματος από την αρχαιότητα έως σήμερα. Ενδιαφέρον έχουν, από τη φύση των συγγραμμάτων αυτών, τα κριτήρια επιλογής και οι μέθοδοι της παρουσίωσης, που αναλύονται στις αντίστοιχες εισαγωγές. Σ' αυτή την ιστορία του δράματος, που στην ελληνική μετάφραση ξεπερνά τις 700 σελίδες, η σκοποθεσία περιορίζεται σε αναλύσεις δραματικών έργων, αν και σε μερικά κεφάλαια αυτές πλησιάζουν, στη συνθετότητά τους, μια ιστορία του θεάτρου, γιατί αναγκαστικά, για την κατανόηση των ιδιαιτεροτήτων της δραματογραφίας, αναλύονται και οι προϋποθέσεις παραγωγής, οι τρόποι της παράστασης, τα σκηνικά δεδομένα, η οργάνωση του θεατρικού βίου, στοιχεία της πρόσληψης μέσω της παράστασης, η κριτική, και χίλια άλλα πράγματα, που συνήθως ανήκουν σε μια σύνθετη ιστορία του θεάτρου. Απλώς, μεθοδολογικά, στο κέντρο των αναζητήσεων βρίσκονται κείμενα, και όχι παραστάσεις, όπου τα τεκμήρια και οι πληροφορίες για την παράσταση λειτουργούν μόνο συνοδευτικά ως ντοκουμέντα για την ερμηνεία των δράματων. Η διαφορά είναι σχετικά με τη δυνατότητα τεκμηρίωσης: στην περίπτωση του δράματος υπάρχει ένα καλλιτεχνικό αντικείμενο προς μελέτη (artefact), που αντιστέκεται στη ροή του χρόνου.

Ωστόσο αυτές είναι μεθοδολογικές διαφοροποιήσεις, που τελικά δεν επηρεάζουν τη ροή της αφήγησης και τόσο αποφασιστικά, στο βαθμό που τα δραματικά έργα γράφονται κατ' αρχήν για θεατρική παράσταση (ακόμα και αν δεν παρασταθούν και ακόμα αν δεν προορίζονται από το δραματουργό για θεατρική παράσταση), αλλά μπορούν να αναλυ-

θούν και ως αυτόνομα λογοτεχνήματα: απλώς τα σώματα των ηθοποιών (στη σκηνική παράσταση) γίνονται ονόματα (των δραματικών χαρακτήρων στο θεατρικό κείμενο). Σώματα και ονόματα όμως είναι και τα βασικά δεδομένα της κοινωνικής ταυτότητας. Και, όπως εξηγεί η συγγρ. στην εισαγωγή με τίτλο «Σκηνοθεσίες του Εγώ – ο ιστορικός και πολιτισμικός τόπος του θεάτρου» (τώρα ο τίτλος είναι «Θέατρο και ταυτότητα – Το θέατρο ως οριακός χώρος;» σ. 11-24), η κοινωνική ταυτότητα των δραματικών ηρώων θα είναι και το κέντρο της εστίασης της παρουσιάσής της. Μια τέτοια επιλογή, ή έστω μια κάποια επιλογή, επιβάλλεται έτσι κι αλλιώς, για να εξασφαλιστεί η ενότητα των παρουσιαζομένων, γιατί τα δραματικά έργα τόσο διαφορετικών εποχών μπορούν να εξεταστούν από πολλές και διαφορετικές απόψεις. Βέβαια οι παρουσιαζόμενες στο θέατρο κοινωνικές ταυτότητες των σκηνικών ρόλων μπορούν αλλά δεν χρειάζεται οπωσδήποτε να είναι οι ίδιες που υπάρχουν και στην κοινωνία που περιβάλλει το θέατρο.

Σώματα λοιπόν και ονόματα. Το δικαίωμα της αυτόνομης ανάλυσης του δραματικού κείμενου υπερασπιζόταν ήδη ο Αριστοτέλης στην *Ποητική* του (6ο κεφ.). Ένας ιδιαίτερος προβληματισμός βέβαια προκύπτει από τις εξελίξεις της neo-avant-garde μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν το κείμενο ολοένα περισσότερο συρρικνώνεται και η γλωσσική «παρτιτούρα» της παράστασης εξαφανίζεται μπροστά σε νέες μορφές θεατρικής έκφρασης, στο βαθμό –αφού παίρνουμε την ταυτότητα ενός προσώπου ως βάση– που εξαφανίζεται το υποκείμενο από το φαντασιακό των δραματικών συγγραφέων (μια διαδικασία που αρχίζει ήδη στη στροφή του 1900). Ακόμα πιο προβληματική είναι όμως μια άλλη στρατηγική που διέπει την επιλογή της ανθολόγησης από την ευρωπαϊκή δραματολογία: κριτήριο επιλογής ήταν τελικά ο «κανών» της ευρωπαϊκής δραματικής λογοτεχνίας, δηλαδή τα «μεγάλα» έργα, επιλογή συζητήσιμη γιατί α) η ιστορία του δράματος δεν μπορεί να εκληφθεί ως μια διαδοχή κειμένων, που απαντούν στις ίδιες πάντα ερωτήσεις: τα δραματικά κείμενα που είχαν απήχηση και εμβέλεια, όχι οπωσδήποτε τα πιο αξιόλογα, που επιτρέπουν καλύτερα μια διακειμενική και συγκριτική επιθεώρηση, και β) είναι επίσης συζητήσιμο, αν στα μεγάλης αξίας θεατρικά κείμενα διαπραγματεύεται κάθε φορά εκ νέου μια πρόταση νέας ταυτότητας, που συχνά συμπίπτει και με τη δημιουργία μιας νέας δραματικής φόρμας. Είναι μια κάπως ελιτίστικη άποψη, πως δεν είναι και η «βιομηχανία» της δραματικής παραλογοτεχνίας, των εφήμερων έργων της θεατρικής κατανάλωσης, όπου πραγματοποιείται η συλλογική ιστορία της αλλαγής κι εξέλιξης της ταυτότητας, αλλά αυτή γίνεται και διατηρείται μόνο και αποκλειστικά στα μεγάλα έργα ατομικών δημιουργών.

Ο ιστορικός του θεάτρου, ως προς τις επιλογές αυτές (που στη νέα εισαγωγή συζητούνται κάπως λιγότερο), θα έχει ορισμένες ενστάσεις, που συνοψίζονται στην αξία των «μέσων φωνών» (για να χρησιμοποιήσω έναν όρο του Κ. Θ. Δημαρά) από τη μία, και στη σημασία της θεατρικής επιτυχίας από την άλλη, η οποία σπάνια αφορά τα «μεγάλα» δραματικά έργα, αλλά συνήθως εκείνα «της σειράς». Νομίζω ότι, παρό τον αντίθετο ισχυρισμό και το κάπως μοντέρνο outfit της επιχειρηματολογίας, εδώ υιοθετούνται κριτήρια της παραδοσιακής λογοτεχνικής ιστορίας, που εργάζεται με αισθητικά και αξιολογικά κριτήρια, και μάλιστα για λόγους ευκολίας, γιατί η βιβλιογραφία για την παραλογοτεχνία είναι περιορισμένη, ενώ για τα μεγάλα έργα υπάρχουν έτοιμες ερμηνείες και πλούσιος σχολιασμός, βιβλιογραφία από την οποία μπορεί να επιλέγει κανείς τη δική του προσέγγιση. Δηλαδή δεν απαιτείται ειδική έρευνα. Μολονούτο, στην πράξη της επιλογής των έργων, η συζήτηση αυτή δεν έχει τελικά τις συνέπειες που αναμένει κανείς. Στην πράξη, ανομολόγητα πρότυπα της παρουσίασης είναι οι παραδοσιακές ιστορίες του ευρωπαϊκού θεάτρου, αν και οι δραματολογικές αναλύσεις, ιδίως του 19ου και του 20ού αιώνα, συχνά πηγαίνουν σε κάπως μεγαλύτερο βάθος.

Ποιες είναι οι επιλογές αυτές; Το δίτομο έργο ξεκινάει με μια θεματική ενότητα «Το λατρευτικό θέατρο», που περιλαμβάνει την αρχαία Ελλάδα και το λατινικό Μεσαίωνα: I.1. «Ο τραγικός ήρωας» με κεφάλαια: «Θέατρο και πόλις», «Από την κατάρα του γένους στην πολιτική ταυτότητα», «*Conditio humana*» και η «Υποτροπή στη βαρβαρότητα» (σ. 27-76). Σ' αυτά συνωστίζονται τα εξής: στο πρώτο μέρος πληροφορίες για τα Μεγάλα Διονύσια και τις θεωρίες απαρχής του αρχαίου ελληνικού δράματος (που σωστά αποφαίνεται πως δεν έχουν καταλήξει σε ξεκάθαρα συμπεράσματα και ίσως να μην καταλήξουν ποτέ), στο δεύτερο αναλύεται η *Ορέστεια*, στο τρίτο ο *Οιδίποδας* και στο τέταρτο, μετά από αναφορές σε διάφορα δράματα του Ευριπίδη, οι *Βάκχες*· το ότι το έργο αυτό τιτλοφορείται ως «Υποτροπή στη βαρβαρότητα» αποτελεί μια «εξελικτιστική» παρεξήγηση που ταυτίζει χρονολογίες με πραγματικές εξελίξεις, παραγνωρίζει την ταυτόχρονη συνύπαρξη ετερόχρονων φαινομένων και την πολυδιάστατη φύση του ευριπίδειου έργου.

Αυτό όμως που προκαλεί πραγματική έκπληξη είναι η έλλειψη κάθε βιβλιογραφικής ένδειξης ή παραπομπής, και κάθε υποσημείωσης που να συνδέει τα λεγόμενα με την τεράστια βιβλιογραφία που υπάρχει. Απλώς στο τέλος του πρώτου τόμου υπάρχει μια βιβλιογραφία της μιας σελίδας, που καλύπτει Αρχαιότητα και Μεσαίωνα μαζί. Και αυτή είναι κάτι περισσότερο από συμβατική: σταματάει στο έτος 1980· δεν συμπεριλαμβάνει ούτε μία εργασία του Oliver Taplin ή της Edith Hall, για να μην αναφερθώ στις τόσες άλλες σημαντικές μονογραφίες που έχουν δει το φως της δημοσιότητας τα τελευταία 30 χρόνια. Ακόμα μεγαλύτερη είναι η έκπληξη στη συνέχεια: παραλείπεται ολόκληρο το κεφάλαιο του Ρωμαϊκού δράματος! Αυτό μπορεί να ικανοποιήσει ή να χαροποιήσει, κάπως κοντόφθαλμα βέβαια, τους Έλληνες, αλλά εδώ διακόπτεται όχι ένα παρακλάδι της ευρωπαϊκής παράδοσης, αλλά ένας χοντρός κορμός που οδηγεί στην ιταλική Αναγέννηση, στο Ελισαβετιανό θέατρο, στην κωμική παράδοση έως τον Goldoni ακόμα, και στην τραγωδία, όπως έχουν αποδείξει πρόσφατες έρευνες (π.χ. A. Seeck, «*Senecas Tragödien*», στον τόμο: E. Lefèvre, *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, σ. 358-426, ιδίως σ. 419 εξ.), η ηρωοκεντρική δομή του τραγικού δράματος στη μορφή του Σενέκα επηρεάζει την ευρωπαϊκή τραγωδία έως τον 20ό αιώνα ακόμα. Αυτό ήταν μια επιλογή μάλλον άστοχη, ακόμα και υπό το πρίσμα της ταυτότητας του ανθρώπου και από την πίεση του περιορισμένου, σε μια τέτοια πανευρωπαϊκή εμπορεία, χώρου: δεν αναφέρεται καν ο Αριστοφάνης, ο Μένανδρος και η λατινική κωμωδία! Και να κρατήσουμε κάποιον λογαριασμό σχετικά με την έκταση (γιατί σε μια τέτοια σύντομη κάθε σελίδα έχει τη βαρύτητά της): 49 σελ. για την αρχαία τραγωδία. Δεν είναι και λίγο.

Περνάμε στην ενότητα I. 2. «Η μαγεία του σώματος», που αφορά το Μεσαίωνα (σ. 77-110)· ούτε λέξη για τη θρησκευτικότητα του θεάτρου αυτού. Χωρίζεται σε τέσσερις ενότητες: «Ανάμεσα στον εκκλησιαστικό και στο λαϊκό πολιτισμό» (προστέθηκε τώρα επεξηγηματικά: «Γένεση και εξέλιξη του θρησκευτικού δράματος»), «Το ζωτικό σώμα», «Το εύθραστο και βασανισμένο σώμα» και «Το τέλος των θεαμάτων: η κατάπνιξη του λαϊκού πολιτισμού». Το πρώτο κεφάλαιο εξηγεί τις απαρχές και την εξέλιξη των Παθών από το πασχάλινο *tropus* της Ανάστασης (βλ. πολύ πιο λεπτομερειακά Πούχνης, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1985, σ. 34 εξ. και του ίδιου *Θεωρητικά Θεάτρου*, Αθήνα 2010, σ. 269-284), το δεύτερο παρακολουθεί την «εξέλιξη» των Παθών με την προσθήκη κωμικών σκηνών (με πολλά παραδείγματα), το τρίτο μέρος την «εξέλιξη» των Παθών σε πολυήμερες παραστάσεις, και το τέταρτο παρακολουθεί την εξαφάνιση των παραστάσεων αυτών κάτω από τις απαγορεύσεις της Μεταρρύθμισης αλλά και του καθολικού κλήρου· η συγγρο. το συνδυάζει με την «απαγόρευση» και τον κατατρεγμό του λαϊκού πολιτισμού εν γένει, όπως το προτείνουν τα ιστορικά θεωρήματα των Burke, Muchembled, Elias κτλ., που επι-

σημαίνουν πως ο αισθησιασμός του μεσαιωνικού πολιτισμού περνάει σε μια φάση ηθικο-λογικού και κληρικού ελέγχου. Τα παραδείγματα των κειμένων είναι σχεδόν όλα παρμένα από γερμανικά θρησκευτικά δράματα. Για τον κεντρικό προβληματισμό της ανθρώπινης ταυτότητας πρέπει να λεχθεί, πως α) αποσιωπάται σχεδόν ολότελα η θρησκευτική πίστη, στην οποία στηρίζεται σχεδόν κάθε μορφή μεσαιωνικής τέχνης, και β) ότι αυτές οι παραστάσεις δεν επιβιώνουν, παρά σε ελάχιστα μέρη, και δεν είχαν τις συνέπειες που είχε η ρωμαϊκή κωμωδία και τραγωδία, ούτε δημιούργησαν νέο «τύπο» ανθρώπου. Βασικοί προβληματισμοί της ιστορίας του μεσαιωνικού δράματος, όπως αυτός της υποτιθέμενης «εξέλιξης», παραμένουν χωρίς σχολιασμό (για την προβληματικότητα του εξελικτικού σχήματος στην περίπτωση αυτή βλ. W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 τόμ., Wien 1991 [Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 216], σ. 9 εξ.).

Η δεύτερη μεγάλη ενότητα, «*Theatrum vitae humanae*», που παίρνει ως motto την παραβολή του κοσμοθεάτρου, αφορά το 16ο και 17ο αιώνα: ξεκινάει με το Ελισαβετιανό θέατρο: Π.3. «Το θέατρο ως εργαστήριο - ο άνθρωπος σαν πείραμα» (σ. 113-174) κι έχει πάλι τέσσερα κεφάλαια: «All the world's a stage...», «Ο ήρωας ως δημιουργός και ολετήρας του εαυτού του», «Μεταμόρφωση και ανακάλυψη της ταυτότητας: Από τις ιεροτελεστίες του Μαΐου στις διαβατήριες τελετουργίες», και «Απώλεια της ταυτότητας στο χάος: η συντέλεια του κόσμου». Ήδη από τους τίτλους μπορεί να καταλάβει κανείς περίπου, περί τίνος πρόκειται: ο λόγος είναι για τον Σαίξπηρ: το πρώτο μέρος αφορά τις συνθήκες παραγωγής στο Λονδίνο την εποχή του Ελισαβετιανού θεάτρου και τις φιλοσοφικές και θεολογικές προϋποθέσεις της παραβολής του κοσμοθεάτρου, το δεύτερο αναλύει τη μορφή των βασιλείων στα ιστορικά δράματα του Σαίξπηρ, κυρίως τον *Ριχάρδο Γ'*, το τρίτο αναφέρεται στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (όπου αναφέρονται όντως ανοιξιάτικα έθιμα), το τέταρτο στον *Βασιλιά Αηρ* (θάνατος της Ελισάβετ 1603 και κοινωνική αστάθεια). Το δεύτερο κεφάλαιο αυτής της ενότητας (Π.4.) μας οδηγεί στην Ισπανία: «Ο εκμαυλιστής, ο μάρτυρας και ο τρελός: Θεατρικά αρχέτυπα του Siglo de Oro» (σ. 175-208). Έχει τέσσερα μέρη: «Το μεγάλο θέατρο του Κόσμου», «Η κηλιδωμένη τιμή και η απώλεια της χάριτος», «Ο εφήμερος κοινωνικός ρόλος και η αιώνια υπόσταση του Εγώ» και «Το λαϊκό θέατρο ανάμεσα στην κουλτούρα της Εκκλησίας και της Αυλής». Το πρώτο αφορά το auto sacramentale του Calderon *El gran teatro del mundo*, αναλύει τους «μακάβριους χορούς», το λαϊκό θέατρο των corrales, τη θεατρομανία της εποχής, το δεύτερο την *comedia* του Tirso de Molina *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ανάμεσα στο 1619 και 1624, που ήταν το πρότυπο του *Dom Juan* του Μολιέρου: το τρίτο τον *Ακλόνητο πρίγκιπα* του Calderon, το τέταρτο περιγράφει τις παραστάσεις των *comedia* στα λαϊκά θέατρα των «αυλών» της Μαδρίτης.

Τώρα που έχουμε εξοικειωθεί με τον τρόπο παρουσίασης, μπορούμε να προχωρήσουμε πιο γρήγορα: με το γαλλικό θέατρο ασχολείται η επόμενη ενότητα (Π.5): «Μάσκα και καθρέφτης» (σ. 209-271), με κεφάλαια: «Η Αυλή ως σκηνή: Η δραματοποίηση της αυλικής κοινωνίας» (Μολιέρος και Ρακίνας), «Ο έντιμος άνθρωπος ή Το τέλος της κοινωνικής συναναστροφής χάριν της φιλαντίας των αριστοκρατών» (*Ταρτούφος*, *Μισάνθρωπος*), «Το βλέμμα του άλλου και το βλέμμα του βασιλιά» (οι τραγωδίες του Ρακίνα), «Ο κόσμος της σκηνής ως αντανάκλαση της Αυλής» (τρόπος της παράστασης στην αυλή του Βασιλιά Ηλίου). Και η τέταρτη ενότητα (Π.6.) περνάει στην Ιταλία: «Από το θεατρικό παιχνίδι στο κοινωνικό παιχνίδι των ρόλων» (σ. 273-304), με δύο κεφάλαια: «Αναζήτηση ταυτότητας μέσω της μεταμόρφωσης: *Commedia dell'arte*» και «Το θέατρο ως μοντέλο κοινωνικής πραγματικότητας» (Goldoni και η δημιουργία της κωμωδίας ηθών και χαρακτήρων).

Και ο τόμος κλείνει με την τρίτη μεγάλη ενότητα: «Το αστικό θέατρο της ψευδαίσθησης», που έχει τρία μέρη: τις αρχές του γερμανικού δράματος αναλύει «Η αστική οικογένεια» (III.7., σ. 307-351): «Από τους περιοδεύοντες θιάσους στο θεσμό της ηθικής: Το θέατρο ως συνιστώσα της αστικής ζωής» (μετατροπή των αυλικών θεάτρων και περιπλανώμενων θιάσων σε αστικά θέατρα, θεωρία του αστικού δράματος, εκπαίδευση των ηθοποιών), «Ο στοργικός πατέρας και η ενάρετη θυγατέρα» (*Miß Sara Sampson* του Lessing, *Λουίζα Μίλλερ* του Schiller), «Η Αυλή ως εκ διαμέτρου αντίθετος κόσμος: Ο εκμαιυλιστής και η ερωμένη» (τα ίδια έργα), «Το σώμα ως ‘φυσικό σημείο’ της ψυχής: Η πρόσληψη της αστικής τραγωδίας κι η εμφάνιση μιας νέας υποκριτικής τέχνης» (για παραστάσεις και υποκριτική της εποχής). Με το κίνημα της «Θύελλας και ορμής» ασχολείται η επόμενη ενότητα (III.8.): «Το ακρωτηριασμένο άτομο» (σ. 353-375), αναφερόμενο βέβαια στον *Götz von Berlichingen* του νεαρού Γκαίτε (1773). Η τελευταία ενότητα «Το σύμβολο του γένους των ανθρώπων» (III.9., σ. 377-413) αναφέρεται αρχικά στις θεωρίες του Schiller, μετά στην *Ιφιγένεια* του Γκαίτε (1787) και τη *Maria Stuart* του Schiller (1800), καθώς και στους «Κανόνες για ηθοποιούς» του Γκαίτε και τη θεατρική του διεύθυνση. Ο τόμος τελειώνει με την αναφερόμενη πολύ μικρή και απαρχαιωμένη βιβλιογραφία (σ. 415-421) και ένα ευρετήριο ονομάτων και έργων (σ. 423 εξ.).

Στο δεύτερο τόμο, μπαίνοντας στο 19ο και 20ό αιώνα, τα διλήμματα επιλογής και ιεράρχησης γίνονται ακόμα πιο βασανιστικά. Να δούμε τις επιλογές από κοντά: ο τόμος χωρίζεται σε δύο μεγάλες ενότητες: IV. «Το θέατρο της κρίσης ταυτότητας», που αφορά το 19ο αιώνα, και V. «Το θέατρο του “νέου” ανθρώπου» που υποτίθεται πως καλύπτει τον 20ό. Εδώ η πρωτοτυπία της ματιάς της συγγρ. είναι πιο φανερή: ιδίως στην πρώτη ενότητα: IV.10. «Το αίγισμα της μεγάλης προσωπικότητας» (σ. 13-66), που χαρακτηρίζει τον Ρομαντισμό: «Η προσωπικότητα ως κοινωνική κατηγορία κατά τον 19ο αιώνα» (οι μεγάλοι ηθοποιοί του Ρομαντισμού και η εξεζητημένη τους υποκριτική, ρομαντικό δράμα και «μελόδραμα» - μυθιστορηματικό και περιπετειώδες δράμα), «Η ανακάλυψη του ασυνείδητου» (Kleist, κυρίως *Prinz von Homburg*, η απομυθοποίηση του ήρωα), «Κατάρρευση των αξιών» (το γοτθικό ρομάντζο, gothic novel και domestic play, *The Castle of Otranto* και οι συνέπειες για το θέατρο, *Manfred* του Βύρωνα 1817, *The Cenci* του Shelley 1819), «Πρότυπα του περιθωριακού: ο ευγενής ληστής και ο καλλιτέχνης» (V. Hugo, κυρίως *Hernani*, *Chatterton* του de Vigny, *Kean* του Alex. Dumas père), «Η αποσύνθεση της “μεγάλης προσωπικότητας” στο λαϊκό θέατρο της Βιέννης» (*Βασιλέας των Άλπεων και μισάνθρωπος* του F. Raimund, *Ο διχασμένος* του F. Nestroy). Ακολουθεί η ενότητα: «Ταυτότητα και ιστορία» (IV.11., σ. 67-91) με την ανάλυση του *Τύχη και τέλος του βασιλιά Ότοκαρ* του F. Grillparzer (1825), *Lorenzaccio* του Musset (1834), *Ο θάνατος του Danton* του Büchner (1835). Και φτάσαμε ήδη στις σκηνοθεσίες του Δούκα του Meinigen: «Η κατάρρευση των αστικών μύθων» (IV.12., σ. 93-163): «Η σκηνή ως φόρουμ της αστικής δημοσιότητας» (η ίδρυση των «ελεύθερων» θεάτρων και των θεάτρων «τέχνης» και το νέο ρεπερτόριο), «Η οικογένεια» (Ίψεν *Αγριόπαπια*, Strindberg *Ο πατέρας*, Τσέχοφ *Οι τρεις αδελφές*, Ίψεν *Αρχιτέκτονας Σόλνες*, Strindberg *Προς την Δαμασκό*, Τσέχοφ *Ο γλάρος*, η υποκριτική του Στανισλάβσκι). Στον τόμο αυτό οι αναλύσεις είναι πιο πυκνές και οδηγούν αρκετές φορές σε βάθος, συνδέονται με τις κοινωνικές εξελίξεις, τις επιστημονικές θεωρίες, την πορεία της οικονομίας κτλ. Ωστόσο παρατηρείται κάποιος γερμανοκεντρισμός, που δεν είναι αφύσικος και ανεξήγητος σε εγχειρίδιο που απευθύνεται σε Γερμανούς φοιτητές, αλλά επηρεάζει την όλη οικονομία της σύνθεσης: κεφάλαια όπως το λαϊκό θέατρο της Βιέννης προέρχονται σαφώς από τις επιλογές της θεατρικής ιστορίας του Heinz Kindermann, αν και η συγγρ., ειδικά σ’ αυτήν την περίπτωση, παίρνει τις αποστάσεις της.

Στο θέατρο του 20ού αιώνα αφιερώνεται η τελευταία ενότητα «V. Το θέατρο του “νέου” ανθρώπου». Ξεκινάει με ένα κεφάλαιο «Επαναθεατροποίηση του θεάτρου ως άρνηση του ατόμου» (V.13., σ. 167-193) που συμπεριλαμβάνει τον Edward Gordon Craig και τη θεωρία της Υπερ-μαριονέτας, το Φουτουρισμό του Marinetti και το ρόλο της μηχανής, τη «βιο-μηχανική» υποκριτική του Meyerhold (βλ. στα ελληνικά επίσης Β. Πούχκερ, «Ο Vsevolod Meyerhold και η βιο-μηχανική υποκριτική», *Τέχνη και τεχνολογία*, Αθήνα 1988, σ. 125-128, και Β. Ε. Μέγερχολντ, *Κείμενα για το θέατρο*, Αθήνα 1982) και το «θέατρο σκληρότητας» του Antonin Artaud. Ένα άλλο κεφάλαιο έχει τον τίτλο «Πέραν του ατόμου» (V. 14., σ. 195-240) και πραγματεύεται την επίδραση του Νίτσε στον Eugen O'Neill, αναλύει το *Mourning becomes Electra*, το *Έξι πρόσωπα αναζητούν συγγραφέα* του Πιραντέλλο, το *Mann ist Mann* του Μπρεχτ, καθώς και τον *Καλό Άνθρωπο του Σετζονάν*. Η τελευταία ενότητα τιτλοφορείται: «Κατακερματισμός και αναγέννηση» (V. 15., σ. 241-289) και οδηγεί προς τη σύγχρονη εποχή: *Τέλος του παιχνιδιού* του Μπέκετ, οι παραστάσεις του Jerzy Grotowski, το *Dionysus in '69* του Richard Schechner, την *Hamletmaschine* του Heiner Müller, η συνεργασία του με τον Robert Wilson. Είναι χαρακτηριστικό πως στην τελευταία ενότητα, περισσότερα παραστάσεις περιγράφονται παρά «δραματικά έργα». Και ο δεύτερος τόμος κλείνει με μια σύντομη βιβλιογραφία (σ. 291-297), κάπως πιο σύγχρονη και ενημερωμένη απ' ό,τι στον πρώτο τόμο. Είναι φανερό πως η συγγρ. έχει ασχοληθεί περισσότερο με το 19ο και 20ό αιώνα. Ακολουθεί ακόμα ένα ευρετήριο ονομάτων και έργων (σ. 299 εξ.).

Σε ιδιωτικές συζητήσεις με τη συγγρ., μου έχει εξομολογηθεί, πως η Θεατρολογία θα έπρεπε, κατά την άποψή της, να ασχολείται αποκλειστικά με το παρόν, με το σύγχρονο θέατρο, ως ένα είδος επιστημονικής κριτικής για το πρακτικό θέατρο, ρόλο που αδυνατούν να παίξουν οι θεατρικοί κριτικοί. Και η δίτομη ιστορία του δράματος αντικαθρεφτίζει αυτές τις επιλογές της: όσο περισσότερο πλησιάζουμε το παρόν, τόσο πιο έγκυρο γίνεται το σύγγραμμα, τόσο πιο άνετα και χωρίς βασικές παραλείψεις κινείται η αφήγηση, τόσο πιο εύστοχες και τεκμηριωμένες γίνονται οι επιλογές ανάμεσα στην πληθώρα συγγραφέων και δραματικών έργων. Βέβαια, σ' ένα τέτοιο σύγγραμμα πάντα βρίσκει κανείς κάτι που λείπει και που θα έπρεπε, κατά τη γνώμη του, να συμπεριληφθεί: είπαμε για το ρωμαϊκό δράμα, αλλά λείπει και ολόκληρη η ιταλική Αναγέννηση (εκεί το θέατρο αρχίζει με την *commedia dell'arte*), λείπει η γαλλική φάρσα του Μεσαίωνα, το ουμανιστικό δράμα στα λατινικά, ολόκληρο το ιησουιτικό θέατρο κτλ. Η επιλογή έργων με γνώμονα την αισθητική τους στάθμη και την απήχηση που είχαν στις ιστορίες της λογοτεχνίας δεν δίνει την εικόνα της ιστορίας του θεάτρου, αλλά αφήνει μεγάλα κενά. Αλλά και σχετικά με αυτό το κριτήριο, το σύνθεμα δεν διέπεται από απόλυτη συνέπεια: ενώ το βιεννέζικο λαϊκό θέατρο θα έπρεπε να αποκλειστεί –ο Raimund και ο Nestroy δεν έπαιξαν ποτέ ουσιαστικό ρόλο στις ευρωπαϊκές σκηνές– ο καθένας μπορεί να κατονομάσει αμέσως δεκάδες ονόματα σημαντικών θεατρικών συγγραφέων (αναφέρω στην τύχη: T. Tasso, Chr. Marlowe, Marivaux, Fr. Hebbel, B. Shaw, O. Wilde, M. Maeterlinck, G. d'Annunzio, F. G. Lorca, E. Ionesco, T. S. Eliot, Anouilh, Giraudoux κτλ. κτλ.), από τους οποίους δεν αναλύεται ούτε ένα έργο τους. Αυτό όμως είναι κατανοητό και ως ένα βαθμό αναπόφευκτο, γιατί αλλιώς το σύγγραμμα θα έπρεπε να έχει πολλούς τόμους. Και υπάρχουν τέτοια ερμηνευτικά βοηθήματα αρκετά, από τις επιμέρους φιλολογίες. Άλλωστε η δόμηση του δίτομου έργου ακολουθεί το θέμα της ταυτότητας του ανθρώπου και της κοινωνίας στο θέατρο, ζήτημα που ακολουθείται με αρκετή συνέπεια κυρίως στο δεύτερο τόμο. Δεν μπορεί να συγκριθεί δηλαδή με το βιβλίο της Margaret Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart 1974, το οποίο μπορεί να περηφανευθεί, πως για την εποχή του είχε μια παγκόσμια κάλυψη της δραματογραφίας του 20ού αιώνα, όπου αναφέρονται, κατατάσσονται και αναλύονται εν συντομία εκατοντάδες έργα και συγ-

γραφείς και από τους μικρούς λαούς και τις λεγόμενες μικρές γλώσσες της Ευρώπης. Αυτή η σύγκριση όμως αδικεί τη συγγο., που θέτει άλλους στόχους, και παρουσιάζει μια βαθύτερη σύνδεση του κάθε έργου με την εποχή και την κοινωνία, με τη θεωρία και τη φιλοσοφική σκέψη, με την οικονομία και την πολιτική, γιατί το θέμα της ταυτότητας είναι ένα πεδίο αντιπαράθεσων, που συμπεριλαμβάνει όλους τους τομείς της ζωής και της κοινωνίας.

Στο σημείο που θα μπορούσε να ασκήσει κανείς κάποια κριτική είναι η πολύ χαλαρή τεκμηρίωση, που δεν δίνει καλό παράδειγμα στους φοιτητές, οι οποίοι συνηθίζουν έτσι στην ευκολία και δεν εξοικειώνονται με τις διαδικασίες της αποδεικτικής. Θα μου πείτε: πανεπιστημιακό σύγγραμμα είναι, ένα είδος σημειώσεων· σύμφωνοι. Αλλά όταν εμφανίζεται σε μορφή βιβλίου θα έπρεπε να γίνεται με περισσότερη προσοχή, να μην παραλείπονται επιμέρους παραπομπές (πού θα βρει τώρα κάποιος, ποιος από τους μελετητές που αναφέρονται στη βιβλιογραφία, υποστήριξε τι απ' αυτά που αναπτύσσονται στο κείμενο), να ανανεώνεται η βιβλιογραφία σε μια τρίτη έκδοση, να δίνεται ένας πλουραλισμός απόψεων, να ακουστούν και οι φωνές της παλαιότερης έρευνας, η οποία σε ορισμένα σημεία προσπερνάτα τελείως σαν να μην υπήρχε, να διαχωριστεί η προσωπική άποψη της συγγο. από απόψεις άλλων ερευνητών κτλ. Πατί έτσι η όλη εντύπωση είναι αυτή ενός κάπως «ανώτερου» δοκιμίου, με προσωπική αφήγηση και ατομική προσέγγιση, χωρίς το βάρος της αποδεικτικής και της τεκμηρίωσης, κι όχι αυτό που είναι το ζητούμενο για την πανεπιστημιακή διδασκαλία: το επιστημονικό σύγγραμμα. Και κάτι άλλο: θα έπρεπε να φανεί εναργέστερα, πως η συγγο. επαναφηγείται σε πολλά σημεία τα αποτελέσματα άλλων ερευνών, γιατί για τα περισσότερα κεφάλαια του πρώτου τόμου δεν έχει να δείξει σχετικό ερευνητικό έργο. Αλλιώς καταλήγουμε πάλι στο «ένα» σύγγραμμα και τη «μία» άποψη, που δεν οξύνει ιδιαίτερα την κριτική σκέψη στους νέους ανθρώπους. Και υπάρχουν πολλά επιμέρους ζητήματα που απαιτούν κάποιον έλεγχο, κάποια συζήτηση, κάποια διευκρίνιση κτλ. Ακόμα και για την επιλογή του «δείγματος» απαιτείται κάποια αιτιολόγηση: γιατί αυτά τα έργα κι όχι άλλα. Εν τέλει, και παρά τις αρχικές συζητήσεις, η επιλογή των έργων γίνεται προφανώς με προσωπικά κριτήρια, προσωπικές εκτιμήσεις και προτιμήσεις, πράγμα μάλλον αναπόφευκτο σε μια τέτοια ερμηνευτική ανθολόγηση.

Παρά τις μεμψιμοιρίες αυτές του ειδικού πρέπει να ομολογηθεί, πως πρόκειται για μια μεγάλη προσφορά: όχι τόσο για τους Γερμανούς, που έχουν αρκετές ιστορίες του ευρωπαϊκού θεάτρου και του δράματος, να ακούσουν και να διαβάσουν άλλη μια σύνθεση μιας ενδιαφέρουσας προσωπικής master narrative, αλλά για τους Έλληνες, γιατί α) η μετάφραση διαβάζεται άνετα και ευχάριστα, και αν κάποια διατύπωση δεν αποδίδει με ακρίβεια το νόημα του προτύπου η ζημιά είναι μικρή, γιατί μέσα στη μεγάλη εικόνα της συνολικής αφήγησης τα πράγματα διορθώνονται από μόνα τους, και β) γιατί για πρώτη φορά από την εποχή του Allardyce Nicol και την τρίτομη (πεντάτομη) θεατρική ιστορία του (ώσπου να βγει κάποτε αυτή του Brockett, που όμως έχει τελείως άλλη δομή και παγκόσμια οπτική γωνία) έχουμε μια συνολική εικόνα της πορείας του ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου, ενταγμένης φυσιολογικά στην εκάστοτε εποχή του, στη φιλοσοφία, θρησκεία, κοινωνία, πολιτική, οικονομία, νοοτροπία, τρόπο ζωής κτλ., πράγμα ανεκτίμητο· γιατί ονόματα και τίτλους μπορώ να βρω και αλλού, περιεχόμενα και βιογραφίες, χρονολογίες και πρώτες εκδόσεις, παραστάσεις και ηθοποιούς, αλλά αυτό που δεν βρίσκει ο Έλληνας αναγνώστης και φοιτητής της Θεατρολογίας είναι η σύνθεση της εποχής, όπου το θέατρο ως νευραλγικός κόμβος πολλών εξελίξεων και τάσεων βρίσκει τη θέση του ως ευρύτερος καθρέφτης ενός κόσμου ολόκληρου.

Νομίζω, πως η ιστορία αυτή, παρά τις ελλείψεις και προσωπικές επιλογές της, τις εν μέρει μονομερείς εκτιμήσεις και ερμηνευτικές αδυναμίες της κυρίως στα παλαιότερα κε-

φάλαια, θα είναι μεγάλο βοήθημα για την πανεπιστημιακή διδασκαλία και ένα γοητευτικό ανάγνωσμα για τον κόσμο που ενδιαφέρεται για το θέατρο και την ιστορία του, ακόμα και για σκηνοθέτες και ηθοποιούς και άλλους σημερινούς τεχνίτες του Διονύσου. Ήταν μεγάλο το τόλμημα για τη Fischer-Lichte στη Γερμανία, αλλά μεγαλύτερο ήταν ακόμα το τόλμημα του εκδοτικού οίκου Πλέθρον και του Λουκά Ρινόπουλου, με την επιμέλεια του οποίου πραγματοποιήθηκε ένα τόσο μεγάλο εκδοτικό εγχείρημα σε τόσο ζοφερές εποχές για την αγορά του βιβλίου. Η γερμανική θεατρολογία μπορεί να είχε ανάγκη μια νέα και φρέσκια αντιμετώπιση της ιστορίας του ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου, μετά τη α-ιστορικές δεκαετίες του στρουκτουραλισμού και της σημειολογίας, αλλά η ελληνική θεατρολογία είχε ακόμα πολύ μεγαλύτερη. Έτσι το δίτομο αυτό εγχείρημα στην ελληνική του μετάφραση θα βρει σταθερή θέση στη θεατρολογική βιβλιογραφία στη χώρα που γέννησε το θέατρο, αλλά σήμερα είναι κάπως «ανάδελφο», όπως η θεατρική του ιστοριογραφία.

ΒΑΣΙΛΕΥ ΠΟΥΧΝΕΡ

Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture 58 (2013) σελ. 320, εικ., νότες.

Το παραδοσιακό *Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* (Επετηρίδα του Αρχείου του Γερμανικού Δημοτικού Τραγουδιού στο Freiburg) έχει αλλάξει, εδώ και χρόνια, και τον τίτλο του και τον προσανατολισμό: από ένα λαογραφικό περιοδικό, που άντλησε υλικό από το μεγαλύτερο αρχείο δημοτικών τραγουδιών που υπήρχε στην Ευρώπη (και δεν περιοριζόταν μόνο στο γερμανικό δημοτικό τραγούδι, αλλά περιείχε και πολύ υλικό για τις βαλκανικές χώρες), ασχολείται τώρα, υπό τον τίτλο *Song and Popular Culture* με το δημοφιλές τραγούδι της μαζικής κουλτούρας του 20ού και 21ου αιώνα, τείνοντας περισσότερο προς τη μουσικολογία πλέον, αποβάλλοντας το κάπως «φιλολογικό» της παρελθόν. Και επειδή είναι Γερμανοί που το κάνουν, κάνοντας ό,τι κάνουν 150%, επαναστατώντας ενάντια στο δικό τους παρελθόν, η στροφή αυτή είναι τόσο αποκλειστική που ακόμα και στις βιβλιοκρισίες των ετήσιων τόμων δε θα βρει κανείς εύκολα κάποια μελέτη που να αφορά το παραδοσιακό δημοτικό τραγούδι. Και αυτό το τμήμα των βιβλιοκρισιών έδινε μια σφαιρική εικόνα για τα τεκταινόμενα στον τομέα της τραγουδισμένης προφορικής λογοτεχνίας για όλες τις χώρες της Ευρώπης, ενώ τώρα κυριαρχεί απόλυτα η δυτικοκεντρική αντίληψη και θεματολογία, με επίκεντρο τη σύγχρονη μουσική «σκηνή» στην Αμερική και τη Γερμανία.

Η δικαιολογία της συμπεριληψης ενός τόμου από ένα τέτοιο περιοδικό στις βιβλιοπαραουσιάσεις ενός ελληνικού θεατρολογικού περιοδικού βρίσκεται στην αφέρωση του τόμου 50 του 2013: *Song und populäres Musiktheater: Symbiosen und Korrespondenzen / Song and Popular Musical Theatre: Symbioses and Correspondences*. Το δημοφιλές τραγούδι στο σύγχρονο μουσικό θέατρο είναι ασφαλώς ένα θέμα που ενδιαφέρει τη Θεατρολογία. Το αφέρωμα αυτό συμπεριλαμβάνει συνολικά επτά μελετήματα. Την αρχή κάνει ο Tobias Becker με ένα εκτενές άρθρο για τις αρχές της βιομηχανίας των popular hits (Schlager) πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο στη Γερμανία (σ. 11 εξ.), όπου τα δημοφιλή τραγούδια προέρχονται από τις ετήσιες επιθεωρήσεις (revues) και μεταδίδονταν από μουσικούς εκδοτικούς οίκους και ειδικές ορχήστρες χορού (Tanzkapellen), σε άλλη φάση και από τη βιομηχανική παραγωγή των μουσικών δίσκων, και τελικά και από τον κινηματογράφο. Παρατηρείται δηλαδή μια διαδικασία πολλαπλασιασμού της επιτυχίας: από το θέατρο στους εκδοτικούς οίκους, στη δισκογραφία, τις χοροεπερίδες και disco, και από εκεί στον κινηματογράφο, ένα δικτυωμένο marketing με καθαρά οικονομικά κρι-

τήρια. Με την αξιοποίηση μιας μουσικής επιτυχίας ασχολείται και το δεύτερο άρθρο, της Agnieszka Zagonzdzon, που παρακολουθεί την τύχη δύο δημοφιλών τραγουδιών από το musical *Girls Crazy* (1930) του George Gershwin: «Embraceable You» και «I got Rhythm» (σ. 41 εξ.), τραγούδια που πέρασαν από διάφορες φάσεις αξιοποίησης αλλού (το δεύτερο συμπεριέλαβε και ο Louis Armstrong στο ρεπερτόριό του), με πολλές διασκευές και παραλλαγές που αύξησαν πάλι το ενδιαφέρον για την original version, πέρασαν από κινηματογράφο και τηλεόραση, για να καταλήξουν στο τέλος πάλι στο Broadway, στο musical *Crazy for you* (1992). Στο show business η επιτυχία, τουτέστιν το οικονομικό κέρδος, λειτουργεί σαν μαγνήτης.

Παρόμοιο είναι και το μελέτημα του Frédéric Döhl για τα book musicals στην τζαζ γύρω στα 1960, αναλύοντας δύο διασκευές στη σειρά του André Previn «Modern Jazz Performances», συγκεκριμένα το *My Fair Lady* (1956) και *Porgy and Bess* (1959) (σ. 73 εξ.). Η τύχη των διάφορων γνωστών τραγουδιών είναι εντυπωσιακή και επιβεβαιώνει την ισχύ του γνωστού φαινομένου, που παρατηρείται άλλωστε και στη λογοτεχνία και αλλού: μόλις ένας συγγραφέας πάρει το Νόμπελ λογοτεχνίας, αμέσως πολλαπλασιάζονται οι μελέτες και μονογραφίες γι' αυτόν. Στο χώρο της popular music το φαινόμενο είναι βέβαια πολύ πιο έντονο λόγω της εμπορευματοποίησης των προϊόντων τους (songs): αλλά και στον χώρο των Καλών Τεχνών, η αξία και επιτυχία ενός ζωγράφου μετριέται αμέσως στις τιμές, με τις οποίες πωλούνται οι πίνακες και οι πάσης φύσεως δημιουργίες του. Στη συνέχεια οι μελέτες ασχολούνται με τη Γερμανία, παραμένουν όμως στις διασυνδέσεις των musicals με τη δισκογραφία: ο Wolfgang Jansen παρακολουθεί την τύχη των original-cast-recordings γερμανικών musicals στη δεκατία του 1960 στη δισκογραφία (σ. 107 εξ., με εκτενείς καταλόγους των εγγραφών). Την αξιοποίηση γνωστών popsongs σε άλλα musicals ενδιαφέρει και τον Ingbert Edenhofer: «Money, Money, Money is the Champion» στα musical *Mamma Mia!* και *We Will Rock You* (σ. 137 εξ.). Στη συνέχεια ο Nico Thom ασχολείται με μια εμβληματική μορφή στη γερμανική pop και rock scene, τον Udo Lindenberg, που έγινε γνωστός με τα σατιρικά chansons του, από τα μέσα του 1970 έχει όμως παρουσιάσει και μια σειρά από musicals. Στο τέλος η Barbara Hornerberg αναλύει ένα άλλο φαινόμενο, το οποίο λίγο πριν από το millennium και έκτοτε έχει τεράστια επιτυχία στα επιχορηγούμενα από το δημόσιο γερμανικό θέατρο: οι βραδιές του Franz Wittenbrink, που ξεκίνησαν ως Late-Night-Programm στο Hamburger Schauspielhaus το 1995 με μια «μεταδραματική» παραγωγή *Sekretärinnen* (Γραμματείς), όπου κυριάρχησαν τραγούδια της pop music με έξυπνα και σατιρικά κείμενα, ενταγμένα σε μια χαλαρή υπόθεση που παρουσιάζεται σχεδόν αυτοσχέδια και χωρίς μεγάλη προσπάθεια υποκριτικής κτλ. επί σκηνής. Η τεράστια επιτυχία αυτού του νέου είδους μεταδόθηκε τα επόμενα χρόνια και σε άλλα δημοτικά θέατρα της Γερμανίας.

Ένα αφιέρωμα, λοιπόν, που έχει ενδιαφέρον. Ακολουθούν ακόμα δύο κείμενα εκτός αφιερώματος, που δεν σχετίζονται με τη Θεατρολογία, καθώς και περ. 30 βιβλιοκρισίες, από τις οποίες ξεχωρίζω μια μονογραφία του Pierre Hecker, *Turkish Metal Music. Music, Meaning, and Morality in a Muslim Society*, London 2012· τα σχετικά τουρκικά συγκροτήματα αποτελούνται αποκλειστικά από γυναίκες.

Shakespeare Made French. Four Plays by Jean-François Ducis, Translated by Marvin Carlson, New York, Martin E. Segal Theatre Center Publications 2012, σελ. XXIII+248, ISBN 978-0-9846160-3-9.

Ο Marvin Carlson αποτελεί μια σημαντική εξαίρεση ανάμεσα στους Αμερικανούς θεατρολόγους και ιστορικούς του θεάτρου: κατέχει και όλες τις κύριες γλώσσες της Γηραιάς Ηπείρου, ενδιαφέρεται και για τα θεατρικά τεκταινόμενα της Γαλλίας, της Γερμανίας και της Ιταλίας, πέρα από εκείνη τη γλωσσική συμμαχία, που κάνει τη Μάγχη πιο φαρδιά από τον Ατλαντικό, εννών την Αγγλία. Έχει κάνει και μεταφράσεις από αυτές τις γλώσσες να θυμίσω μόνο τις μεταφράσεις του από τα γαλλικά στα αγγλικά, στον τόμο *The Heirs of Molière. Four French Comedies of the 17th and 18th Century*, New York 2003 (βλ. *Παράβασις* 6, 2005, σ. 424-425) και τον τόμο *Voltaire and the Theater of the Eighteenth Century*, Westport, Connecticut/London 1998 (*Παράβασις* 5, 2004, σ. 377-379), που αντλεί υλικό από τους περ. 200 τόμους της αλληλογραφίας του Βολταίρου. Και αυτός ο τόμος μας οδηγεί στην εποχή του θεατρομανή Βολταίρου, το 18ο αιώνα, την εποχή του Διαφωτισμού και του Νεοκλασικισμού. Είναι καταπληκτική και η μεταφραστική του ικανότητα: βέβαια, γράφει γενικά πολύ γοητευτικά αγγλικά, αλλά είναι και ικανός στιχουργός που αποδίδει στίχο με στίχο, τον αλεξανδρινό στίχο της γαλλικής παράδοσης με έναν στρωτό αγγλικό δεκασύλλαβο, κρατώντας τις κυρίως ζευγαρωτές ομοιοκαταληξίες, δίδοντας έτσι μια αισθητική ενύπωση αρκετά κοντά στο πρότυπο.

Και εδώ το ενδιαφέρον του στρέφεται σε μια διάδοχη και επιγονική κατάσταση στη Γαλλία του 18ου αιώνα: όχι στους συνεχιστές του Μολιέρου την εποχή των εγκυκλοπαιδιστών, αλλά σε κάτι συναρπαστικότερο: πώς πολιτογραφείται σιγά σιγά ο Σαίξπηρ στην κλασικιστική Γαλλία, της οποίας τον στιχουργικό στόμφο και το πεντάπρακτο σχήμα της ολιγοπρόσωπης κλασικίζουσας τραγωδίας θα σπάσει μόλις ο Hugo με τον *Hernani*, πλέον στο τέλος του πρώτου τρίτου του 19ου αιώνα. Ο Βολταίρος, που αρχικά παραδέχτηκε τη μεγαλοφυΐα του Στρατφορδιανού, τον κατηγορούσε ύστερα διά βίου ως βάρβαρο και απολίτιστο· στην πολιτισμένη Γαλλία των Εγκυκλοπαιδιστών, ο άξεστος νησιώτης δε θα είχε ποτέ θέση.

Όμως τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά, και αυτό μας το εξηγεί η σύντομη αλλά μεστή εισαγωγή του Carlson: «Introduction: Ducis, Shakespeare, and the French» (σ. XII-I-XXIII). Ο Βολταίρος αναφέρει τον Σαίξπηρ επαινετικά πρώτα στις γνωστές «Lettres philosophiques», αποκύημα της παραμονής του στο Λονδίνο το 1726-28, ενώ το 1778, λίγο πριν το θάνατό του, κατηγορεί τον εαυτό του πως συνέβαλε κατ' αυτόν τον τρόπο, «δείχνοντας στους Γάλλους ορισμένα διαμάντια σ' ένα σωρό από κοπριά», εννοώντας το έργο του Σαίξπηρ, στην φθορά του καλού γούστου στη Γαλλία και την επέλαση του βαρβαρισμού. Τότε το ενδιαφέρον για τον Σαίξπηρ στη Γαλλία ήταν πλέον μεγάλο. Αυτό το ενδιαφέρον είχε καλλιεργήσει την ίδια εποχή με τον Βολταίρο στον Λονδίνο και ο Abbé Prévost, και αυτός επισκεπτόμενος το Λονδίνο, που σε αντίθεση με τον πρώτο, έμεινε θαυμαστής του Ελισαβετιανού και τον υπερασπιζόταν ενάντια στις βιτριολικές επιθέσεις του Βολταίρου (J. Pemple, *Shakespeare goes to Paris*, London 2005). Απο το 1745 εμφανίζονται οι πρώτες μεταφράσεις αποσπασμάτων του δραματικού έργου του Σαίξπηρ και συνοπτικές περιγραφικές αποδόσεις περιεχομένων των θεατρικών κειμένων του από τον Pierre-Antoine de La Place σ' ένα τετράτομο έργο, που είχε μεγάλη και θετική απήχηση. Ωστόσο οι Εγκυκλοπαιδιστές (1751-1772) δεν έχουν καν λήμμα Σαίξπηρ. Ο Garrick κατά τις παραμονές του στο Παρίσι 1751 και 1763 μεταφέρει επίσης τη γνώση του Άγγλου στην πρωτεύουσα των Φώτων. Ενδιαφέρον υπήρχε στη δεκαετία του 1760 και από την Comédie

Française, κι έτσι ο έως τότε άγνωστος νέος Jean-François Ducis μεταφράζει τον *Άμλετ*, ο οποίος το 1769 ανεβάζεται με πολύ μεγάλη επιτυχία. Το «μεταφράζει» είναι σίγουρα λάθος, γιατί σ' αυτό που έκανε δεν φτάνει ούτε ο όρος «διασκευάζει»: συρρικνώνει το cast σε οκτώ ρόλους, αφήνει έξω τον Λαέρτη και τη δευτερεύουσά του πλοκή, καταργεί τον Fortinbras, το φάντασμα, το επεισόδιο με τους Rosencrantz και Guildenstern, τους νεκροθάφτες· τώρα υπάρχουν μόνο οι πρωταγωνιστές και οι έμπιστοί τους, για να αποφευχθούν οι πολλοί μονόλογοι: ο Hamlet, που είναι εδώ βασιλιάς, έχει τον Norceste («a pale shadow of Horatio»), η Gertrude μια Elvire, και ο Polonius είναι υπηρέτης του Claudius, ο οποίος έχει δολοφονήσει με τη βοήθεια της Gertrude τον πατέρα του Άμλετ και τώρα απεργάζεται την ανατροπή του νέου βασιλιά· η Ophelia δεν είναι η κόρη του Πολώνιου αλλά του Claudius, και το όλο conflict διαδραματίζεται στη διχασμένη ψυχή του Άμλετ ανάμεσα στο μίσος του για τον Claudius και την αγάπη του προς την κόρη του. Το έργο έχει φυσικά αίσιο τέλος (ο συνωμότης Claudius σκοτώνεται και ο Άμλετ αρχίζει ανεμπόδιστα τη βασιλεία του), ακολουθεί τις τρεις ενότητες (το plot ξετυλίγεται την ημέρα της στέψης του Άμλετ, που θέλουν να την εμποδίσουν οι συνωμότες), δεν υπάρχουν μονομαχίες και άλλες βίαιες πράξεις επί σκηνής, οι θάνατοι γίνονται off-stage και αναγγέλλονται με αγγελικές ρήσεις. Η διασκευή του Ducis παιζόταν στην Ισπανία (πριν από το original), στην Ιταλία, την Ολλανδία, την Πολωνία και τη Ρωσία.

Ο Carlson έχει μια ενδιαφέρουσα παράγραφο για την ιστορική σημασία αυτή της διασκευής: «Thus came about one of the most odd and yet most successful cultural adaptations in the history of the theatre. The Ducis Shakespearian plays were not translations, and indeed could hardly even be called adaptations. They are complete reworkings of the dramas, to make them compatible with contemporary French practice, a process affecting every element in them, language, metaphor, and verse form, characters and character relationships, themes and action. Nothing perhaps could more illustrate the vast gulf that existed in pre-romantic dramatic practice in France and England than comparing the Ducis Shakespeares with their originals and seeing what has been altered and why in this enormously successful if apparently somewhat perverse project of making a major English dramatist into a French one» (σ. XV). Ήταν ευρέως γνωστό ότι ο Ducis δεν ήξερε σχεδόν καθόλου αγγλικά.

Μετά από την τεράστια επιτυχία αυτή ο Ducis διασκευάζει με τον ίδιο τρόπο και το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1772)· υπήρχε ήδη μια διασκευή του Chevalier de Chastellux, φυσικά με αίσιο τέλος, ενώ ο Ducis κρατάει το τραγικό τέλος με τη διπλή αυτοκτονία επί σκηνής. Αυτή προκάλεσε τόση αντίδραση, που ο διασκευαστής αναγκάστηκε να δημιουργήσει και μια versions με happy end. Δεν ήταν επιτυχία. Ένδεκα χρόνια αργότερα, το 1783, δοκιμάζει τις δυνάμεις του στον *Βασιλιά Αηρ*. Στο μεταξύ έχει κυκλοφορήσει η εικοστόμη έκδοση θεατρικών έργων Άγγλων δραματουργών του Pierre Le Tourneur (1776-1782), που είχε μεγάλη απήχηση και υπαστηρίχθηκε ακόμα και από τον βασιλιά. Ο Βολταίρος έφριξε κι άρχισε ως το θάνατό του το 1778 ανένδοτο αγώνα ενάντια στη Σαιξπηρολατρία που εξαπλώθηκε ραγδαία στην προεπαναστατική Γαλλία. Μετά το θάνατό του τη θέση του στη Γαλλική Ακαδημία πήρε μάλιστα ο Ducis. Αυτή τη φορά, ο Ducis δεν χρειαζόταν να δουλεύει με τις περιλήψεις και τα αποσπάσματα του La Place, αλλά είχε στα χέρια του μια έτοιμη ήδη μετάφραση, αλλά σε πεζό λόγο, αδύνατο να ανεβαστεί σε γαλλική σκηνή το 18ο αιώνα. Η διασκευή του Ducis ακολουθεί τις ίδιες προδιαγραφές: συρρίκνωση του αριθμού των προσώπων (φυσικά ο fool εξοβελίζεται όπως πολλοί άλλοι), η κόρη είναι μία και στο τέλος αποκαθίσταται η οικογενειακή ειρήνη.

Ο Ducis «μετέφρασε» τελικά έξι σαιξπηρικά έργα. Το επόμενο είναι ο *Macheth*, που θα παίξει ο François Talma το 1785 και έως το 1804. Το έργο *Jean Sans-Terre* (*King John*)

1791 ήταν μια αποτυχία, αλλά στο μεταξύ είχε ξεσπάσει και η Γαλλική Επανάσταση, σε αντίθεση με τον *Οθέλλο* 1792 που μέσα στα σκοτεινά χρόνια της τρομοκρατίας αριθμήσε με τον Talma στον κεντρικό ρόλο 54 παραστάσεις. Εδώ τα πρόσωπα είναι επίσης οκτώ, ο μαύρος λευκός, ο Ιάγος μόνο στο τέλος φαίνεται κακός· ο φόνος επί σκηνής δημιούργησε τέτοιο σκάνδαλο, που ο Ducis δημιούργησε αμέσως άλλη εκδοχή, όπου η σκηνή στην κρεβατοκάμαρα τελειώνει αλλιώς: κόσμος μπαίνει μέσα, δίνονται πληροφορίες και οι παρεξηγήσεις διαλύονται. Στη συνέχεια ο Ducis αποσύρεται από το δημόσιο βίο, βλέποντας ότι ο κόσμος δεν χρειάζεται άλλες τραγωδίες, τις ζει ήδη. Οι διασκευές του Ducis επιβιώνουν ως το γαλλικό Ρομαντισμό και την άκρατη Σαίξπηρολατρία, η οποία δεν αρέσκεται πλέον στις αλλοιώσεις του τραγικού.

Σε μια τελική παράγραφο ο Carlson δικαιολογεί το πείραμά του, δίνοντας ένα μεγάλο μάθημα: ποιος ιστορικός θεάτρου θα έκανε τον κόπο να μεταφράσει στη μητρική του γλώσσα μέτριες διασκευές, μόνο και μόνο για να δείξει πόσο διαφορετική ήταν η τύχη του Σαίξπηρ πριν τον ανακαλύψει ο ευρωπαϊκός Ρομαντισμός και να δείξει ακόμα, πόσο διαφορετικές είναι οι εποχές της ιστορίας του ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου στην αντιμετώπιση και το χειρισμό του τραγικού. «Without attempting to see Ducis as a major dramatic poet, which he clearly was not, we can today, I think, view his work in more positive terms, as a particularly interesting and on the whole successful example of the sort of intercultural mixing that today, as our consciousness becomes more global, is an increasingly important part of our study of how theatre changes in moving among cultures. Within the European tradition in the late eighteenth century it would have been difficult to find dramatic approaches more antithetical than the English, primarily represented by Shakespeare, and the French, primarily represented by Racine. The project of attempting to reconceive one in the style of the other seems almost unimaginable, and yet Ducis managed to accomplish this, with considerable success. His works are unlikely to re-establish themselves on the stage, but they endure as fascinating studies of the dynamics of intercultural theatre» (σ. XXII).

Οι αγγλικές μεταφράσεις διαβάζονται ευχάριστα, με τον ρέοντα στίχο και τη ρίμα, που δεν την εγκαταλείπει η γλωσσική φαντασία του μεταφραστή ούτε μία στιγμή, είτε ζευγαρωτή είναι είτε πλεκτική.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

KAHLID AMINDE – MARVIN CARLSON, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2012 (Studies in International Performance), σελ. IX+262, 20 εικ., ISBN 978-0-230-27874-5.

Ο Marvin Carlson είναι Sidney E. Cohn Distinguished Professor for Theatre, Comparative Literature, and Middle Eastern Studies στο Graduate Center of the City University of New York και εκτός από τις ανησυχίες του για το ευρωπαϊκό θέατρο έχει αναπτύξει και σημαντική δραστηριότητα για την προώθηση και διερεύνηση του θεάτρου στον αραβικό χώρο. Θυμίζω μόνο τους τόμους του *Four Plays from North Africa*, New York 2008 (βλ. *Παράβασις* 9, 2009, σ. 778-779), *The Arab Oedipus. Four Plays*, New York 2005 (*Παράβασις* 8, 2008, σ. 660-661) και τον τόμο που θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια *Theatre from Medieval Cairo. The Ibn Dānyīāl Trilogy*, New York 2013. Η ώθηση προς αυτήν την κατεύθυνση πη-

γάξει από την άδικη προκατάληψη που διακρίνει τη δυτική θεατρική ιστορία απέναντι στο Ισλάμ, πως ως μονολιθική θρησκεία είναι εν γένει εχθρικά διατιθέμενη προς το θέατρο και τα θεάματα (σαν την παραδοσιακή ορθοδοξία), πράγμα που στην πραγματικότητα μόνο εν μέρει ισχύει και εμφανίζει πολλές τοπικές διαφοροποιήσεις. Ένα δεύτερο στοιχείο, που σχετίζεται με την ανά χείρας ιστορία του θεάτρου στο Maghreb, «τη χώρα που δύνει ο ήλιος», με τις τρεις βασικές χώρες γύρω από την οροσειρά του Άτλαντα, το Μαρόκκο, την Αλγερία και την Τυνησία, και οι τρεις τέως γαλλικές κτήσεις και ακόμα με ισχυρές πολιτισμικές και άλλες εξαρτήσεις από αυτήν, είναι το γεγονός πως οι ιστορίες του αραβικού θεάτρου επικεντρώνονται σχεδόν αποκλειστικά στην Αίγυπτο και τη Συρία (M. M. Badawi, *Modern Arabic Drama in Egypt*, Cambridge 1987, του ίδιου, *Early Arabic Drama*, Cambridge 1988, Ph. Sadgrove, *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, Durham n.d.), χώρες που έπαιξαν ασφαλώς σημαντικότερο ρόλο για το αραβικό θέατρο, αλλά κυρίως για το λόγο γιατί άνηκαν στην αγγλική αποικιοκρατία και το Commonwealth και ως προς την ακαδημαϊκή έρευνα, στις σπουδές της Μέσης Ανατολής, ενώ το Maghreb δεν είναι ακριβώς oriental. Έτσι στις αραβικές ανθολογίες του δράματος υποεκπροσωπούνται οι χώρες αυτές μονίμως: S. Jayyusi – R. Allen (eds), *Arabic Writing Today: The Drama*, Cairo 1977· οι ίδιοι, *Modern Arabic Drama*, Bloomington 1995, S. Jayyusi (ed.), *Short Arabic Plays*, London 2003, βλ. και M. M. Badawi, «Arabic Drama Since the Thirties», *Modern Arabic Literature*, Cambridge 2006.

Αλλά το πρόβλημα του αποκλεισμού των χωρών αυτών από τη διεθνή εκπροσώπηση του αραβικού θεάτρου είναι και γλωσσικό, και μάλιστα με πολλαπλό τρόπο: η επίσημη γλώσσα τους είναι βέβαια τα αραβικά, αλλά με βερβερικές διαλέκτους σε αμέσως δεύτερη θέση· και τρίτη γλώσσα είναι τα γαλλικά. Αυτό έχει ως συνέπεια ότι τα γραμμένα στα αραβικά δραματικά έργα, που ως έργα προφορικού λόγου δεν μπορούν να χρησιμοποιήσουν την «επίσημη» αραβική αλλά λίγο πολύ τοπικά ιδιώματα, ότι η βερβερική γλώσσα, που είναι και η αρχαιότερη της περιοχής, δυσκολεύεται ακόμα περισσότερο σε μια ευρύτερη πρόσληψη, και ότι διεθνής προβολή υπάρχει μόνο μέσω της διεθνούς φραγγοφωνίας, της οποίας όμως οι κάτοικοι της περιοχής δεν είναι native speakers, αλλά για αυτούς η γαλλική είναι η κυρίαρχη γλώσσα της ευρωπαϊκής παιδείας (γαλλικό προτεκτοράτο ήταν η Αλγερία από το 1830 ως το 1962, η Τυνησία από το 1881 ως το 1956 και το Μαρόκκο από το 1912 ως το 1956)· ως εκ τούτου τα γαλλικά παραμένουν η γλώσσα «του άλλου» (βλ. για το «Ecrire en française au Maghreb» στον T. Bekri, *De la littérature tunisienne et maghrébin*, Paris 1999, σ. 5-13). Οι ρίζες αυτής της λογοτεχνίας και αυτού του θεάτρου είναι, όπως όλες οι αφρικανικές, βασικά προφορικές. Έτσι δημιουργείται μια υβριδική κατάσταση ως προς την γλωσσική έκφραση και τη διασταύρωση αφρικανικών και ευρωπαϊκών παραδόσεων. Η κατάσταση περιπλέκεται ακόμα περισσότερο σήμερα με τις πολιτικές επεμβάσεις και τους θρησκευτικούς περιορισμούς εκ μέρους των φανατικών ισλαμιστών, ώστε πιο τολμηρά έργα πρέπει να δημοσιεύονται κατ' ευθείαν στα γαλλικά και στη Γαλλία. Στο Παρίσι λοιπόν συναντιώνται και οι λογοτεχνίες του ίδιου του Maghrib. Οπότε πολλοί συγγραφείς δημιουργούν εξαρχής και μια γαλλική εκδοχή των έργων τους, πράγμα που δεν συμβαίνει στην Αίγυπτο με τα αγγλικά. Όμως και στο σύγχρονο ρεύμα της ενίσχυσης και προβολής της φραγγοφωνίας ανά τον κόσμο, ακόμα και σε καθαρά αφρικανικά συμφραζόμενα, η βορειοδυτική Αφρική στις όχθες του Μεσογείου και του Ατλαντικού πάλι δεν εκπροσωπείται επαρκώς (L. Ch. Box, *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women Dramatists*, London 2004, M. F. R. Koffi, *Le Théâtre Africain Francophone*, Paris 2002).

Ακριβώς αυτή την κατάσταση σχολοπεί να αλλάξει το βιβλίο τούτο, μια συνεργασία του Carlson με τον Khalid Amine, ο οποίος είναι καθηγητής των performance studies

στο Tetouan του Μαρόκκου, ήταν Senior Research Fellow στον Ινστιτούτο Διαπολιτισμικών Πολιτισμών της Τελεστικότητας (Interweaving Performance Cultures) στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου, και έχει δουλέψει βασικά για το θέατρο του Μαρόκκου: «Crossing Borders: Al-halqa Performance in Morocco from the Open Space to the Theatre Building», *The Drama Review* 45/2 (2001), σ. 55-69· «Theatre in the Arab World: A Difficult Birth», *Theatre Research International* 31/2 (2007), σ. 145-162· «Performing Gender on the Moroccan Tremulous Body», *The Drama Review* 51/4 (2007), σ. 167-173· «Performing Postcoloniality in the Moroccan Scene: Emerging Sites of Hybridity», J. Mackenzie et al. (eds), *Contesting Performance: Global Sites of Research*, Basingstoke 2010, σ. 191-206· βλ. και το βιβλίο *Fields of Silence in Moroccan Theatre and Dramatic Art and the Myth of Origins*). Έτσι το βιβλίο αυτό τέμνει δύο χώρους ενδιαφέροντος του Carlson: τον αραβικό κόσμο και το γαλλόφωνο θέατρο.

Ο Carlson είναι ένας εξαιρετικός αφηγητής της θεατρικής ιστορίας, και αυτό το βιβλίο, με το τόσο «απόμακρο» γνωστικό αντικείμενο, διαβάζεται με πολύ ενδιαφέρον. Όσα αναφέραμε παραπάνω, τα διαβάζει κανείς στη λιτή Introduction (σ. 1 εξ.). Το πρώτο μέρος αφιερώνεται στο προ-αποικιοκρατικό Maghreb, το δεύτερο στο αποικιοκρατικό θέατρό του και το τρίτο στο μετα-αποικιοκρατικό. Το πρώτο μέρος ξεκινά με το ρωμαϊκό Maghreb (σ. 9 εξ.), τα ρωμαϊκά θέατρα, τον Τερέντιο, την μαρτυρία του Aruleius, πως στο θέατρο της Καρχηδόνας το δεύτερο αιώνα μ. Χ. μπορούσε να δει κανείς τον αστείο μίμο, τον κωμωδοποιό και τον τραγωδό να απαγγέλλουν στίχους, σχοινοβάτες, ταχυδακτυλοουργούς και τον παντόμμο (*Florida* XVIII, 3-5), και κατά τον Αυγουστίνο (εκρωμαϊσμένος βέρβερος, που ήρθε το 371 στην Καρθαγένη), ακόμα μετά την πτώση της Ρώμης εκεί συνεχίζονταν οι παραστάσεις, ως την κατάληψη από τους Βανδάλους το 429, ύστερα τους Βυζαντινούς και το 648 από τους Άραβες. Στα ερείπια του τεράστιου ρωμαϊκού θεάτρου οργανώνονται από το 1964 θεατρικά φεστιβάλ. Το δεύτερο κεφάλαιο, «Orature» (σ. 16 εξ.), καταπιάνεται με τις προφορικές θεατρικές παραδόσεις της περιοχής: όπως δηλώνει ο Kamal Salhi, το Maghreb έχει «long traditions of performing arts», που έχουν όμως εγκαταλειφθεί γιατί δεν ανταποκρίνονται στις δυτικές νόρμες περί θεάτρου (*A History of Theatre in Africa*, Cambridge 2004, σ. 39). Αυτό είναι ίσως και το πιο ενδιαφέρον τμήμα του βιβλίου, γιατί περιγράφει μορφές του θεατρικού, που δεν έχουν καμιά σχέση με τη δυτική έννοια του θεάτρου. Πρώτα ο παραμυθάς, *gouwāl*, *meddah* ή *hakawati*, που αφηγείται το *hikaya*, μια ιστορία. «The storyteller makes use of improvisation, voice, body, posture, flows, tensions, and release of energy to create and intricate rhythmic relationships between movement and text so as to explore beyond her/his everyday self without fully disappearing. Performance space is genuinely shaped and characters are erected through voice and body movement, intuition and imagination» (σ. 19). Αυτές οι ιστορίες, παραμύθια, θρησκευτικές παραδόσεις, ανέκδοτα κτλ. αφηγούνται και σε συνέχειες· υπήρχε ένας παραμυθάς στο Fez του Μαρόκκου, που είχε μόνο τρεις, όλες κι όλες, ιστορίες στο ρεπερτόριό του: η μία κράτησε ένα χρόνο, η άλλη έξι μήνες και η τρίτη τέσσερεις. Υπάρχουν δημόσιες «παραστάσεις» των ανδρών αφηγητών και σπιτικές συγκεντρώσεις των γυναικών, που έχουν πιο τελετουργικό χαρακτήρα. «Given traditional storytelling's magical capacity to implicate "Others", it negotiates the differing relationships among its participants, and in the process it reformulates social legitimation and cultural values. The role of the spectators in the fulfillment of such performance is mandatory, as they are active participants and co-subjects rather than passive recipients» (σ. 22 εξ.). Ο Carlson δεν διστάζει, στο σημείο αυτό να επιστρατεύσει και το *autopoietic feedback-loop* της Fischer-Lichte (για τις διάφορες μορφές του *hikaya* και την performativity της αφήγησης βλ. Sh. Moreh, *Live Theatre and Dramatic Literature in the*

Medieval Arab World, New York 1992, σ. 85-122, M. El Houssi, *Pour une histoire du théâtre tunisien*, Tunis 1982, σ. 160-164). Στον τομέα της δραματοποιημένης αφήγησης δείχνεται ανάγλυφα ο υβριδικός χαρακτήρας του πολιτισμού της περιοχής: προ-ισλαμικοί Amazight πολιτισμοί, Άραβες της Μέσης Ανατολής, Εβραίοι της Ανδαλουσίας και Μουσουλμάνοι πρόσφυγες από την ισπανική reconquista, μαζί με επιδράσεις από τους υποσαχάριους (Sub-Saharan) πολιτισμούς, στο σταυροδρόμι Αφρικής και Ευρώπης.

Ολόκληρο κεφάλαιο αφιερώνεται στο *halqa* (σ. 28 εξ.), που σημαίνει τον κύκλο, τον οποίο σχηματίζει το κοινό των θεατών, αλλά και την παράσταση που δίνεται μέσα σε αυτόν, συνήθως στην αγορά, σε πανηγύρια κι αλλού. Το θέαμα συμπεριλαμβάνει τα πάντα: «from storytelling to acrobatic dancing, snake charming, fortunetelling, boxing, herbal vending, healing, and singing in different languages» (σ. 29). Εκεί όμως μεταδίδονται και νέα, ειδήσεις, εμφανίζονται μετακινούμενοι κήρυκες, εξηγείται το κοράνι, κωμωδοποιεί σατιρίζουν την επικαιρότητα, αφηγητές εξηγούν την ιστορία, οργανοπαίχτες κάνουν μουσική. Ο Carlson επισημαίνει με πολλά παραθέματα την υβριδικότητα του θεάματος, όπου μπορεί να παρασταθεί το οτιδήποτε. Ο «κύκλος» αυτός μπορεί να δημιουργηθεί οπουδήποτε και οποτεδήποτε. Ο θεωρητικός του σύγχρονου θεάτρου είναι ενθουσιασμένος. Υπάρχουν και φωτογραφίες που δίνουν μια ιδέα, για το πώς γίνεται (ακόμα και το εξώφυλλο του βιβλίου). Υπάρχει και μια περιφημη περιγραφή: ο Elias Canetti στο *Stimmen aus Marrakesch (The Voices of Marrakesh: A Record of a Visit*, New York 1978, σ. 77) παρατηρεί πως την περισσότερη ώρα στέκονται οι θεατές στον παραμυθά, ο οποίος μαγεύει τον κόσμο με τη φωνή αλλά και τη θεατρικότητα της αφήγησης του. Ο Carlson έχει εντοπίσει και άλλο χωρίο στον Walter Benjamin για τη λειτουργία του παραμυθά, και γενικότερα παραθέτει δυσέυρετο υλικό και το συνδέει με θεωρητικούς αναστοχασμούς από τη σύγχρονη θεατρολογική βιβλιογραφία. Επανερχεται και η *autopoietische feedback-Schleife*: «In Fischer-Lichte's terms, *al halqa* is an ideal self-generating performance paradigm with an interminably operating feedback loop. The concentration of audiences in a circular way around the performer, who in turn is facing them from all sides, allows the circulation of energy between themselves and the *hlayqi* and vice versa. This incessant flow of energy is partly what makes *al-halqa* a heightened esthetic experience and a moment when all simulacra are temporarily interrupted and no everyday spectacle is taking place» (σ. 34). Έχει παρατηρηθεί και μια άλλη τεχνική των παραμυθιάδων αυτών, η αλλαγή πλαισίου: αφηγούνται μια ιστορία ως την κλίμακα της έντασης, διακόπτουν και κάνουν τον γύρο για τον οβολό, αλλά αντί να τη συνεχίσουν, αρχίζουν μια άλλη ιστορία, και το παιχνίδι επαναλαμβάνεται (L. Benaziza, *Romancing Scheherazade: John Bart and the One Thousand an One Nights*, Agadir 2001, σ. 1 εξ.). Ακριβώς αυτή είναι και η αφηγηματολογική τεχνική της Χαλιμάς: 167 αρχικές ιστορίες, που διακόπτονται 19 φορές, για να αφηγηθούν συνολικά 87 ιστορίες-μέσα-στις-ιστορίες, και σε αυτές τέσσερεις φορές εγκιβωτίζονται και άλλες ένδεκα ιστορίες στο τρίτο αφηγηματικό επίπεδο: συνολικά 267 ιστορίες (J. Barth, *The Friday Book: Essay and Other Nonfiction*, New York 1984, σ. 268). «*Al-halqa* demonstrates the same process of framing; its stories remain unfinished, and yet framed within other stories. Like the storytelling which it utilizes, *al-halqa* serves both as a source of artistic delight and entertainment, and as a means of reinforcing cultural identity» (σ. 35).

Ένα άλλο κεφάλαιο ασχολείται με «Shadow Plays and Costumed Performers» (σ. 38 εξ.). Για το θέατρο σκιών όμως οι πληροφορίες είναι λίγες, λίγο παραπάνω από μία σελίδα: το *khayal al-zill* μπορεί να τεκμηριωθεί στην Αίγυπτο από το 10ο αιώνα, εκεί το 13ο αιώνα ο Ibn Daniel (Dāniyāl) γράφει τρεις κωμωδίες (D. Hopwood – M. Badawi, *Three Shadow Plays by Mohammed Ibn Daniyal*, Cambridge 1992, για τον Georg Jacob που τα εντόπισε

πρώτα δεν γίνεται λόγος, το βασικό μελέτημα του W. Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz 1959 δεν έχει χρησιμοποιηθεί και αναφέρονται μόνο όσα παραθέτουν οι προηγούμενοι συγγραφείς στην εισαγωγή τους για το θέμα), με την εξάπλωση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας έρχεται και ο *Al-Quaraaqoz* (Καρααγκιόζης) στην περιοχή, αναφέρεται ένα χωριό από τον Fürst Rüdiger-Muskau που βλέπει στο Αλγέρι το 1835 μια παράσταση και είναι σοκαρισμένος, οι Γάλλοι κατακτητές απαγορεύουν το θέαμα (A. Roth, *Le théâtre algérien de langue dialectale 1926-1954*, Paris 1967, σ. 15), αλλά, όπως βεβαιώνουν οι αυτοψίες του Hoenerbach, επιβιώνουν ως τον 20ό αιώνα. Εδώ όμως παραλείπονται πολλές μαρτυρίες και ένα ολόκληρο κάρο βιβλιογραφία. Πολύ γρήγορα ο Carlson στρέφεται στο ζωντανό θέατρο και τη μεταμφίεση *Bujlud* (A. Hammoudi, *The Victim and Its Masks: An Essay on Sacrifice and Masquerade in the Maghreb*, Chicago 1993), που συνδέεται με μια αιματηρή θυσία προς τους νεκρούς. Αυτό είναι ευκαιρία να αναφερθεί το πρώτο στάδιο στην εξελικτική θεωρία του Richard Southern, *The Seven Ages of Theatre*, ο Richard Schechner και ο Eugenio Barba για τις αρχές του θεάτρου στην τελετουργία, καθώς και οι Rolling Stones, που είδαν την τελετή στο χωριό Jajouka στο βόριο Μαρόκκο και ήταν εντυπωσιασμένοι από την επιβλητική μουσική των πνευστών και των τυμπάνων (St. Davies, *Jajouka Rolling Stone: A Fable of God and Heroes*, New York 1993). Οι μασκαρεμένοι τύποι είναι ο Bujlud, η «γυναίκα» του, ένας σκλάβος, ο Εβραίος, ο Μουσουλμάνος κτλ. Ο ίδιος ο Bujlud είναι θηριομορφικά μεταμφιεσμένος, φοράει δέρμα ζώου και θεωρείται «γονιμοποιητικός».

Το τελευταίο κεφάλαιο του προαποικιοκρατικού θεάτρου, «Carnival and Ritual Performance» (σ. 44 εξ.), ασχολείται με το καρναβάλι στο Rif του Μαρόκκου μεταξύ 1872 και 1893 (A. Mouléras, *Le Maroc inconnu*, Paris 1899, τόμ. Β', σ. 106-111), όπου τρεις φορές το χρόνο πέντε μεταμφιεσμένοι παίζουν μικρές φάρσες (ο σοφός Ba-Bheikh, η γυναίκα του, ο Καδής, μια μαϊμού και ένας Εβραίος), κυρίως το δικαστήριο, όπως και στο Kagyliε της Αλγερίας, όπου ο Καδής είναι μεταμφιεσμένος με δέρμα ζώου και τεράστιο μούσι, συνοδεύεται από μια ομάδα σκλάβων, τη μαϊμού, έναν meddah που αφηγείται ιστορίες, και «χωριάτες» που τραγουδούν (H. Marchand, *Masques carnavalesque et carnival en Kabylie*, Algiers s. a.). Τέτοιες σκηνές παριστάνονται και στους τάφους της *marabout*, των ιερών προσώπων (σαν τους μάρτυρες ή αγίους) (E. Doutté, *Magie et Religion dans L'Afrique du Nord*, Paris 1994, σ. 535). Αλλά πιο «καρναβαλικό» είναι «ο Σουλτάνος των φοιτητών» (*Sultan tulba*) στο Fez του Μαρόκκου, το οποίο έθιμο το περιγράφει ήδη ο Frazer στο κεφάλαιο για τους «βασιλείς της χροιάς», βασιζόμενος σε περιγραφές Γάλλων ιστορικών της αποικιοκρατίας: «The Mohammedan students of Fez, in Morocco, are allowed to appoint a sultan of their own, who reigns for a few weeks, and is known as Sultan t-tulba, “the Sultan of the Scribes”... The temporary sultan is surrounded with the pomp of a real court, and parades the streets in state with music and shouting, while a royal umbrella is held over his head ... for the first seven days the mock sultan remains in the college; then he goes about a mile out of town and encamps on the bank of the river, attended by the students and not a few of the citizens. On the seventh day of his stay outside the town he is visited by the real sultan, who grants him his request and gives him seven more days to reign» (J. Frazer, *The Golden Bough: A Study of Magic and Religion*, τόμ. 4, London 1911, σ. 152 εξ.). Κατά την περίοδο αυτή οι φοιτητές ήταν ελεύθεροι να σατιρίζουν τους πάντες (για λεπτομέρειες βλ. A. Kenfaoui, *Sulta Tulba*, Casablanca 2004)· αυτό το πρόσκαιρο βασίλειο των φοιτητών (της ισλαμικής θεολογίας) ήταν πράγματι ο «ανάποδος κόσμος» του καρναβαλιού, ενώ υπήρχαν στο Μαρόκκο και αυλικές φάρσες (*L'bsat*, *Sid-Iketfi*), αλλά θεατρικό χαρακτήρια έχουν και τα γαμήλια έθιμα των Tuareg στο νότο της Αλγερίας, όπου (δήθεν) εμποδίζεται

η πομπή του γαμπρού προς την τέντα της νύφης, με ψευτομάχες αγοριών και κοριτσιών που συνοδεύουν τον γαμπρό και τη νύφη αντίστοιχα κτλ. (K.-G. Prasse, *The Tuaregs: The Blue People*, Copenhagen 1995, σ. 41).

Ο Carlson παρατηρεί πως ακόμα και οι ανθρωπολόγοι, ως το επιστημονικό σκέλος της αποικιοκρατίας, δεν συνειδητοποίησαν πως αυτές οι «πρωτόγονες» μορφές προ-θεάτρου αποτελούν αξιόλογο υλικό και κάποτε θα λειτουργήσουν ως παραδείγματα και υποδείγματα για το «μεταδραματικό» θέατρο των ημερών μας. Από αυτήν την άποψη, της θεωρίας του θεάτρου, το δεύτερο μέρος του βιβλίου, το αποικιοκρατικό θέατρο (σ. 57 εξ.), δεν παρουσιάζει το ίδιο μεθοδολογικό ενδιαφέρον, απλώς δια φωτίζει μια περιοχή, που συνήθως δεν βρίσκεται στο επίκεντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος της θεατρικής ιστοριογραφίας. Το τρίτο μέρος, «Post-Colonial Theater in the Magreb» (σ. 131 εξ.) εξετάζει το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και την πρώτη δεκαετία του 21ου. Ακολουθεί ακόμα μια Conclusion (σ. 217 εξ.), όπου ο Carlson σχολιάζει τις υβριδικές μορφές που δημιούργησε η συνάντηση των ιθαγενών αυτόχθονων μορφών του θεατρικού με την εξαγωγή του ευρωπαϊκού παραδείγματος οργανωμένου θεάτρου, οι οποίες όμως μετά το τέλος της αποικιοκρατίας δεν βρήκαν μια αρμονική σύνθεση, αλλά διάφορες αντιδράσεις σε μια οδυνηρή διαδικασία αποξένωσης και αποστασιοποίησης των κατοίκων από τη δική τους χώρα: ο δρόμος προς τα πίσω σε μια κατάσταση πριν την αποικιοκρατία δεν είναι εφικτός, που δημιουργεί στο *le non-retour* μόνο μια φανταστική πατρίδα, και τα ουσιοκρατικά ιδεολογήματα όπως ο Παναραβισμός, ο Ισλαμισμός, ο Βερβερισμός κτλ., όπως και ο νέος ευρωκεντρισμός της εγχώριας διανόησης, δεν αποτελούν μια λύση για μια κατάσταση, η οποία, κατά τον Carlson είναι liminal, οριακή με την έννοια, ότι είναι ανοιχτή στο να δημιουργήσει κάτι τελείως καινούργιο. Ακολουθούν ακόμα οι υποσημειώσεις (σ. 222 εξ.), η βιβλιογραφία (σ. 240 εξ.) και ένα ευρετήριο (σ. 247 εξ.).

ΒΑΣΙΛΕΥ ΠΟΥΧΝΕΡ

Theatre from Medieval Cairo. The Ibn Dāniyāl Trilogy. Translated and edited by Safi Mahfouz and Marvin Carlson. *The Shadow Spirit, The Amazing Preacher and the Stranger, The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, New York, Martin E. Segal Theatre Center 2013, σελ. XLIII+197, ISBN 978-0-9846169-4-6.

Ο Marvin Carlson εξέδωσε και ένα τρίτο βιβλίο, και το δεύτερο που αφορά τον αραβικό κόσμο. Το βιβλίο είναι αφιερωμένο το enthusiasts of arabic drama, στον Georg Jacob, που ως ιστορικός του θεάτρου σκιάων και orientalist πρώτα επισήμανε τη σημασία των τριών κειμένων αυτών του Ibn Dāniyāl (1249/50-1310/11), γραμμένων πιθανώς λίγο πριν το 1300, στον Paul Kahle και τον Taqieddīn al-Hilālī, που ετοίμασαν την έκδοση του χειρογράφου στα αραβικά, και στον Derek Hopwood, που τελικά την πραγματοποίησε: Paul Kahle (ed.), *Three Shadow Plays by Muhammad Ibn Dāniyāl*, Cambridge 1992. Οι γλωσσικές δυσκολίες των κειμένων αυτών σε μεσαιωνικά αραβικά δικαιολογούν από μόνες τους την καθυστέρηση αυτή. Ήδη πριν από την αναφερόμενη έκδοση, η Francesca Corrao, καθηγήτρια στο Istituto Universitario Orientale της Νεάπολης, είχε μεταφράσει, από το ίδιο χειρόγραφο όπως ο Kahle, και τα τρία έργα στα ιταλικά στη διδακτορική της διατριβή *La fantasmagoria delle ombre di Ibn Dāniyāl*, Diss. Università degli Studi di Roma 1990

και δημοσίευσε στη συνέχεια αποσπάσματα στο βιβλίο της *Il Riso, il Comico e la Festa al Cairo nel XIII Secolo*, Roma 1996. Τα έργα αυτά μεταφράστηκαν και στα γαλλικά από τον René R. Khawam με τους τίτλους *Le mariage de l'Emir conjonctif*, *Les comédiens de la rue* και *L'Amoureux et l'orphelin*, Paris 1997. Στα αγγλικά είχε μεταφραστεί πρώτα το πρώτο έργο, ως επίμετρο του βιβλίου του Li Guo, *The Performing Arts in Medieval Islam: Shadow Play and Popular Poetry in Ibn Dāniyāl's Mamluk Cairo*, Leiden/Boston 2012, βιβλίο που ενέχει και τα βιογραφικά στοιχεία του Ibn Dāniyāl, από τα οποία πολλά προέρχονται από το ίδιο το πρώτο έργο. Ειδικά το τρίτο έργο μεταφράζεται για πρώτη φορά στα αγγλικά στην έκδοση που παρουσιάζουμε εδώ· το τονίζω αυτό, γιατί σ' αυτό το έργο ο Carlson βλέπει άμεσες επιδράσεις του Αριστοφάνη (και πιο συγκεκριμένα *Όρνιθες*) και εκπόνησε παράλληλα και σχετικό μελέτημα, όπου εξετάζει τις ιστορικές πιθανότητες στο Κάιρο του 1300 ο Ibn Dāniyāl να έχει γνωρίσει χειρόγραφο της κωμωδίας μέσω βυζαντινών επαφών –M. Carlson, «The Arab Aristophanes», *Comparative Drama* 47/2 (Summer 2013), σ. 151-166, που εν μέρει συμπίπτει και με τη σχετικά σύντομη εισαγωγή στη μετάφραση των έργων σ. XIII-XXVI–. Η εξέταση των πιθανοτήτων μιας τέτοιας συσχέτισης πρέπει ωστόσο να αναβληθεί για ξεχωριστό μελέτημα, γιατί έχει πολλές παραμέτρους· βλ. προσωρινά στον τόμο *Parabasis* 13/1 (2015) W. Puchner, «Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dāniyāl in Kairo (kurz vor 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater»).

Ο Carlson καλωσορίζει την έκδοση των αγγλικών μεταφράσεων, γιατί παρουσιάζει στη διεθνή κοινότητα έναν δραματοουργό της Weltliteratur και τον σημαντικότερο δραματογράφο του αραβικού κόσμου. Βέβαια, πρόκειται για δραματικά έργα ιδιότυπα, όπως θα δούμε ακόμα, τα οποία μάλιστα γράφτηκαν για κουκλοθέατρο, και μάλιστα για το θέατρο σκιών, του οποίου στη Μεσόγειο είναι και τα αρχαιότερα, χρονολογικά, έργα. Ωστόσο, κατά πόσο αυτά είναι έργα χαρακτηριστικά για την παράδοση του αραβικού θεάτρου σκιών, που μαρτυρείται από τον 11ο αιώνα στην Αίγυπτο – Shmuel Moreh, «The Shadow Play (“Khayal al-Zill”) in the Light of Arabic Literature», *Journal of Arabic Literature* 18 (1987), σ. 46-61, και πιθανώς κράτησε ως την κατάκτηση της χώρας από την Οθωμανική Αυτοκρατορία το 1517, η οποία έγινε κληρονόμος του είδους, ενώ στην ίδια την Αίγυπτο υποχώρησε και εξαφανίστηκε στη συνέχεια (Dror Ze'evi, *Producing Desire: Changing Sexual Discourse in the Ottoman Middle East 1500-1900*, Berkeley 2006, σ. 128· Αιγύπτιος ιστορικός της εποχής, ο Ibn Iyas, αναφέρει, πως ο ίδιος ο Σουλτάνος Selim είδε θέατρο σκιών στο Κάιρο, του άρεσε και το μετέφερε στην Kostantiniyye στο Βόσπορο, N. M. Martinovich, *The Turkish Theatre*, New York 1933, σ. 31 εξ.), είναι ένα άλλο ζήτημα, που απαιτεί ξεχωριστή εξέταση, γιατί ο Ibn Dāniyāl σαφώς «ανεβάζει» το είδος σ' ένα λογοτεχνικό επίπεδο εξεζητημένο. Οι φιγούρες που σώζονται, παραπέμπουν πάντως προς αυτή την κατεύθυνση. Τα τρία έργα είναι αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους, αλλά ο συγγραφέας τους τα θεωρεί ρητά τριλογία.

Ο Carlson, ως ιστορικός του θεάτρου που απευθύνεται σ' ένα ευρύτερο κοινό, κάνει πρώτα μια αναφορά στη μεσαιωνική Ευρώπη, τι υπήρχε εκείνη την εποχή από θεατρικές μορφές· το κάνει αυτό γιατί πιστεύει πως τα έργα του Ibn Dāniyāl είναι ανώτερα απ' ό,τιδήποτε δραματικό που έχει γραφεί γύρω στα 1300 και παλαιότερα. Ύστερα περνάει τον αναγνώστη του στη Μέση Ανατολή, στις Σταυροφορίες, τη Λατινοκρατία στο Βυζάντιο, την τελευταία Σταυροφορία το 1254, που στράφηκε όπως και αυτή του 1221 ενάντια στο Κάιρο, τελείωσε όμως με την αιχμαλωσία του Louis IX της Γαλλίας χάρη στη στρατιωτική ικανότητα των Μαμλούκων (Mamluks, a warrior caste made up of Kipchak, Circassian and Georgian slaves), οι οποίοι θα αναλάβουν στη συνέχεια της νίκης και τη διακυβέρνηση της

χώρας έως το 1517. Ο Ibn Dāniyāl όμως γεννήθηκε στη Μοσούλη (Mosul) στο βόρειο Ιράκ, η οποία το 1662 έπεσε στα χέρια των Μογγόλων μετά την πτώση της Βαγδάτης το 1258, που ήταν και το πολιτισμικό κέντρο του αραβικού κόσμου· μετά από αυτό, η ηγεμονική θέση του Καΐρου στα γράμματα και στο εμπόριο ήταν αδιαφισηγήτη· ο νέος Μαμλούκος σουλτάνος Baybar κατορθώνει να κατατροπώσει και τους Μογγόλους που ήθελαν να κατακτήσουν μετά τη Συρία και την Αίγυπτο. Πριν την πολιορκία της Μοσούλης πολύς κόσμος έφυγε για την Αίγυπτο, ανάμεσά τους και ο νεαρός Ibn Dāniyāl, ο οποίος μαρτυρείται στο Κάρο από το 1267. Εκεί κατοικεί σε μία από τις κεντρικές αγορές, που αναφέρεται ονομαστικά στο τρίτο έργο, με έντονη «μποεμική» ζωή. Τα πρώτα χρόνια έκανε τον «οφθαλμίατρο», από το 1267 και πέρα γίνεται γνωστός για τις ποιητικές του επιδόσεις· μάλιστα συνέγραψε ένα στιχουργικό εγχειρίδιο της γιατρικής με 2.100 δίστιχα. Τα περισσότερα ποιήματά του αναφέρονται με σατιρικό τρόπο στη ζωή της πόλης το 13ο αιώνα· αλλά με τους συντηρητικούς Σουννίτες εξηγητές του Κορανίου, που έφερε ο νέος Σουλτάνος στην πόλη, η ανέμελη ζωή των γλεντζέδων, του κρασιού και των οίκων ανοχής, περιορίζεται· οι πρόσφυγες από τη Μοσούλη, που ήταν γνωστή για τα χειρόγρατά της με τις σπουδαίες μικρογραφίες, την αρχιτεκτονική της και της καλλιέργεια των τεχνών, βρίσκονταν προ δυσάρεστων εκπλήξεων: μέσα σ' ένα αυστηρό πνευματικό κλίμα που απαγορεύει την απεικόνιση ανθρώπων, ο πρόλογος του πρώτου έργου νοσταλγεί τη ζωή της πόλης πριν από τη νέα διοίκηση, μιας ανοιχτής και ανεκτικής πόλης. Αυτό εξηγεί λεπτομερειακά και ο καμπούρης αφηγητής από τη Μοσούλη στην αρχή του έργου, alter ego του συγγραφέα. Αυτός ο τόνος της χαμένης καλής ζωής διαπνέει όλο το έργο, κυρίως τα ποιητικά τμήματά του όπως η «Ελεγεία προς τον Σατανά», πιθανώς ποίημα που απλώς ενσωματώθηκε στο έργο. Ο Ibn Dāniyāl έγινε γνωστός για την ποίησή του, στην οποία αφοσιώθηκε ολοκληρωτικά, αναζητώντας προστασία από τη σουλτανική οικογένεια· αλλά μόλις το 1279 ένας φιλότεχνος σουλτάνος ήρθε στο θρόνο, για να γίνει ο Ibn Dāniyāl αυλικός ποιητής και γελωτοποιός, που γράφει πανηγυρικά ποιήματα για τον προστάτη του. Γύρω στα 1290 φτάνει στο ζενίθ της αναγνώρισής του, όταν οι Μαμλούκοι καταλαμβάνουν και τα τελευταία οχυρά των Σταυροφόρων στην Παλαιστίνη, και ο Σουλτάνος χτίζει μια μεγάλη ζωγραφισμένη αίθουσα υποδοχής στο παλάτι του με αναπαραστάσεις της νικηφόρας μάχης (παρά τις απαγορεύσεις του Ισλάμ), την οποία περιγράφει πανηγυρικά ο ποιητής. Αλλά ο Σουλτάνος που τον εννόησε δολοφονείται και ακολουθούν αήνευχα χρόνια με διαμάχες για το θρόνο. Έτσι μετά το 1290 ο Ibn Dāniyāl αναγκάζεται να στραφεί σε χαμηλότερους σπόνσορες και προστάτες· αυτή την ατμόσφαιρα αποπνεύνουν, ακριβώς, οι δύο «Ελεγείες προς τον Σατανά», που στιγματίζουν σατιρικά την προσπάθεια της διοίκησης να εξολοθρεύσει την ανηθικότητα στην πόλη. Λίγο πριν από τη στροφή του αιώνα του 1300 πρέπει να έχει συγγράψει τα σημαντικότερα έργα του, την τριλογία για το θέατρο σκιών. Δεν γνωρίζουμε τους ακριβείς λόγους, γιατί ο γνωστός ποιητής στρέφεται σ' ένα είδος σαφώς χαμηλότερο στην εκτίμηση όλου του αραβικού κόσμου, που θέτει την ποίηση πάνω από όλες της εκφάνσεις της λογοτεχνίας.

Και τα τρία έργα ενέχουν σαφώς αυτοβιογραφικά στοιχεία, αλλά κυρίως το πρώτο που είναι και με απόσταση το μεγαλύτερο. Ίσως κάποια νύξη να δίνει η αρχή του έργου, όπου ο ποιητής απευθύνει το λόγο του σ' έναν κουκλοπαίχτη («creative master», μάλλον άρχοντα που διοργάνωνε τέτοιες παραστάσεις στον οίκο του), ο οποίος του ζήτησε να γράψει έργα γι' αυτόν, όχι στο συνηθισμένο και συμβατικό τρόπο αλλά σε ύφος λογοτεχνικό, «“different from the commun run”, in containing “well-portrayed characters showing a mean and despicable diversity” and composed “not in the low or inferior literature style” [...], but rather in the refined poetic and dramatic form [...], works that would be “of high

quality, appealing to those of refined literary taste”» (σ. XXI). Σ’αυτή τη διατύπωση του συγγραφέα μετρoάει κάθε λέξη, γιατί αυτοί οι αρνητικοί χαρακτηρισμοί είναι η μόνη πηγή που έχουμε για το αραβικό θέατρο σκιών πριν το 1290. Θέατρο σκιών αναφέρεται ήδη λίγα χρόνια μετά την ίδρυση του Καΐρου αργά το 10ο αιώνα. Ο Ibn Dāniyāl αναφέρει το θέατρο σκιών και μερικές φορές στα ποιήματά του. Μολοντούτο δεν μπορεί να αποκλείσει κανείς και την πιθανότητα, πως πρόκειται απλώς για ένα λογοτεχνικό δραματολογικό τέχνασμα, για να δικαιολογήσει τη στροφή του από την αναγνωρισμένη ποίηση σ’ ένα είδος, το οποίο λόγω της σωματικότητας των φιγούρων και του γεγονότος της εικαστικής παράστασης και ενσάρκωσης ανθρώπινων όντων δεν χαιρόταν ίσως εκτίμησης, βρισκόμενο στα όρια της ανοχής της ισλαμικής θρησκείας. Ο Carlson διεξάγει από το χωρίο το εξής συμπέρασμα: «As the prologue to *The Shadow Spirit* suggests, these entertainments, though popular for generations, made little claim to literary merit, relying more upon spectacular effects, popular myth, splendid battle scenes, and so forth» (σ. XXI). Αυτό βέβαια ήδη μια συγκεκριμένη ερμηνεία είναι. Η νέα θεματολογία είναι «the everyday life of Cairo, particularly its colorful, bohemian, street life, among which Ibns Dāniyāl had lived for many years, und upon which much of his poetic work was based». Και ως προς την λογοτεχνικότητα: και στα τρία έργα του είναι ενταγμένα ολόκληρα ποιήματα, προφανώς από το δικό του ποιητικό έργο. «He wove these together with new material, both in prose and poetry, to create dramatic actions that were not simply collections of poetic material with prose connections, but were complex dramatic creations in their own right» (σ. XXI). Ασφαλώς δεν είναι δραματικά έργα *lege artis*, αλλά υβριδικά συνθέματα «μεταμοντέρνας» υφής και ανοιχτότητας· σε ποιο βαθμό ανταποκρίνονται στις ειδικές τεχνικές, που απαιτεί η σκηνική πλευρά του θεάτρου σκιών, είναι ένα θέμα που απαιτεί ειδικές αναλύσεις. Το επισημαίνει ο Carlson αμέσως μετά, διαπιστώνοντας εν πρώτοις πως και τα τρία έργα συνδυάζουν κάπως «αριστοφανικά» «the most elevated poetic expression with colloquial passages containing the most ribald and shocking sexual and scatological material» (σ. XXI εξ.), αλλά σε ποιο βαθμό αυτές οι δομές και επιλογές είναι δικόι του νεωτερισμοί ή βασίζονται σε ήδη υπάρχουσες θεατρικές παραδόσεις, παραμένει άγνωστο, μιας που δεν έχει σωθεί κανένα έργο των προηγούμενων αιώνων για το θέατρο σκιών· υποθέτει ωστόσο ότι «it seems likely that his innovations in narrative structure were somewhat less radical than those in subject matter or poetic style, these being the innovations seemingly called for by his patron» (σ. XXII). Οπότε θα μείνει ως *tertio comparationis* μόνο το Οθωμανικό θέατρο σκιών και τα έργα του, που σώζονται όμως κυρίως από τον 19ο αιώνα. Και αυτό απαιτεί ειδική μελέτη, αλλά εκ πρώτης όψεως υπάρχουν τέτοιες συγγένειες (πρόλογος, γραμμικές σειρές επεισοδίων, το θρησκευτικό πλαίσιο, σεξουαλικά και σκατολογικά υπονούμενα κτλ.), πράγμα όχι περιεργό εφόσον τα έργα αυτά του Ibn Dāniyāl είχαν ευρύτερη απήχηση στην εποχή του και μετά, και εφόσον το οθωμανικό θέατρο σκιών συνέχισε, όπως φαίνεται, την αραβική παράδοση· αλλά υπάρχουν και σημαντικές και οφθαλμοφανείς διαφορές (π.χ. έλλειψη στερεότυπων χαρακτήρων).

Το πρώτο έργο, *Το πνεύμα των σκιών*, έχει και την πιο σύνθετη υπόθεση: ο πρίγκηπας Wīāl (Ζευγάρωμα), τύπος του *miles gloriosus* και στα σεξουαλικά, μετά από ταραχώδη ζωή σε ταβέρνες και οίκους ανοχής θέλει να παντρευτεί συμβατικά, προσφεύγει σε μια γριά ρουφιάνα να του βρει νεαρή και όμορφη νύφη· στην τελετή του γάμου όμως αποκαλύπτεται πως αυτή είναι τέρας ασχήμιας σε προχωρημένη ηλικία με έναν ηλίθιο και αισχρό εγγονό· η συμφωνία διαλύεται και ο «πρίγκηπας» καλεί τη μεσήτρια για εξηγήσεις, αλλά εμφανίζεται ο γέρος άντρας της, που κλαίει τα (σεξουαλικά) νιάτα του και φέρνει την είδηση πως η γυναίκα του πέθανε· το βεβαιώνει και ο μοιραίος γιατρός. Ο πρίγκηπας

Ξεκινά για θρησκευτικό προσκύνημα. Όλα τα πρόσωπα έχουν ονόματα με σεξουαλικά υπονοούμενα. Οι περισσότεροι χαρακτήρες και τα μοτίβα και θέματα του έργου μοιάζουν παρμένα από την προφορική παράδοση του λαού. Το δεύτερο έργο, *Ο περιέργος κήρυκας και ο ξένος* έχει γραμμική δομή και παρουσιάζει το show business στους δρόμους του μεσαιωνικού Καΐρου. Όπως ο καμπούρης από τη Μοσούλη στο πρώτο έργο, και εδώ ο «Ξένος» είναι μια persona του ποιητή, περιπλανώμενος τσαρλατάνος κομπογιαννίτης («οφθαλμίατρος»), που έγινε ποιητής (όταν είναι μεθυσμένος απαγγέλλει καταπληκτικούς στίχους και παριστάνει και θέατρο σκιών), επιβιώνει όμως και με κηρύγματα στα νεκροταφεία και απαγγέλλει σούρες από το Κοράνι. Τον δεύτερο πρόλογο κάνει ο κήρυκας, που κι αυτός απαιτεί από τους ακροατές τον οβολό του και παρουσιάζει 22 street performers, που δίνουν μια ζωηρή εικόνα για τα λαϊκά θεάματα (ο Carlson συγκρίνει εδώ με παρόμοια θεάματα στη μεσαιωνική Ευρώπη). Ανάμεσά τους είναι ένας που υπνωτίζει φίδια, ο τσαρλατάνος γιατρός, ο βοτανολόγος, ο χειρουργός οφθαλμίατρος, ένας ακροβάτης, ένας ταχυδακτυλουργός, ένα μάντης αστρολόγος, ένα πωλητής φυλακτών, δαμαστές λεονταριών, ελεφάντων, κατοίκας, γάτων και ποντικών, σκύλων, αρκούδων, μαϊμούδων κτλ. Αυτός ο κατάλογος θέλει βέβαια περαιτέρω ανάλυση και σύγκριση, τόσο με την κεντρική και δυτική Ευρώπη του Μεσαίωνα, όσο και με τα Βαλκάνια στα νεότερα χρόνια. Και το τρίτο έργο, *Ο ερωτόπληκτος και ο ποθητός του* («αυτός που εμπνέει τον πόθο»), το προλογίζει ο θεατρώνης του θεάτρου σκιών, ένα δράμα παιδεραστίας, όπου ο ερωτευμένος αναζητά μάταια τον ποθητό, που τον γνώρισε στα δημόσια λουτρά, ενώ εκείνος τον περιπαίζει. Και εδώ οι σκηνές είναι γραμμικά επεισόδια: συνάντηση με τον προηγούμενο εραστή που τον αποπαίρνει, συνάντηση με τον υπηρέτη του ποθούμενου, συνάντηση με τον ίδιο και συμφωνία για στοιχήματα σε αγώνες: κοκορομαχίες, αγώνας με κριάρια και τελικά ταυρομαχίες· αν κερδίσει ο ερωτόπληκτος, ο ποθούμενος θα ενδώσει στις ορέξεις του. Ο ερωτόπληκτος κερδίζει τις δύο πρώτες μάχες και χάνει την τρίτη, κι έτσι η σεξουαλική του επιθυμία παραμένει ανεκπλήρωτη. Ελπίζει ότι με ένα γλέντι, για το οποίο ο σκοτωμένος ταύρος του γίνεται εκλεκτός μεξές, να κερδίσει τελικά τον όμορφο νέο, αλλά στον ομοφυλοφιλικό οίκο ανοχής εμφανίζονται διαδοχικά μόνο εκπρόσωποι όλων των ερωτικών διαστροφών που υπάρχουν και δεν υπάρχουν, για να μεθύσουν και αποκοιμηθούν, και στο τέλος, αντί του ποθούμενου, εμφανίζεται ο άγγελος του θανάτου· μετά από μετάνοια για την άσωτη ζωή του, εκείνος του παίρνει την ψυχή. Κυρίως αυτό το τέλος με τα αλλεπάλληλα επεισόδια των ακάλεστων επισκεπτών στο γλέντι θυμίζει στον Carlson δομές της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας.

Στο έργο αυτό εμφανίζεται και η «σκηνική οδηγία» πως ο αγώνας των δύο ταύρων πρέπει να οργανωθεί «in the manner of all the anecdotes of shadow plays», παραπέμοντας, δυστυχώς με μια «σκοτεινή» έκφραση που αφήνει πολλές δυνατότητες ερμηνείας, στην παράδοση του θεάτρου σκιών στην Αίγυπτο. Αλλά αυτές οι «σκηνικές οδηγίες», ο βαθμός της πραγματικής τους λειτουργικότητας, σε σχέση με το θέατρο σκιών (ή πρόκειται για λογοτεχνικά τεχνάσματα που απλώς προσποιούνται τον προορισμό των έργων αυτών για το κουκλοθέατρο) αποτελεί θέμα άλλων αναζητήσεων. Σχετικά με την «αριστοφανικότητα» ειδικά του έργου αυτού ο Carlson αποφαίνεται στο τέλος της εισαγωγής του, πως στο κάτω κάτω η μορφή του Ibn Dāniyāl δεν έχει ανάγκη αναζήτηση «προγόνων» του. «By any standards, he is clearly one of the important figures in world drama in general and in the drama of the Middle Ages in particular» (σ. XXVI). Και η έκδοση των μεταφράσεων αυτών είναι ένα πρώτο βήμα για την αναγνώρισή του.

Δυστυχώς αυτό δεν μπορεί να το κρίνει ο αναγνώστης αλλά μόνο οι ειδικοί, γιατί πρόκειται ίσως για τον πιο δύσκολο και περιπαικτικό Άραβα συγγραφέα γενικότερα. Για το

θέμα αυτό πληροφορεί η πολύ ενδιαφέρουσα εισαγωγή του μεταφραστή (σ. XXIX-XLIII). Ήδη ο Georg Jacob αποκάλυψε τον Ibn Dāniyāl «the most witty and amusing poet in the Arabic language. No Arab poet can compare with Ibn Dāniyāl for his originality, sharpness and humor» (P. Kahle, «The Arabic Shadow Play in Egypt», *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 1, 1940, σ. 23). Έτσι το έργο του δεν είναι μόνο σημαντικό για την ιστορία του θεάτρου και την πολιτισμική ιστορία της μεσαιωνικής Αιγύπτου αλλά και για την ιστορική γλωσσολογία, γιατί αναμειγνύει τα κλασικά αραβικά της υψηλής ποίησης με την αργκό των τουγγάνων από τη Μοσούλη και το jargon διαφόρων συνοικιών του Κάιρου. Μερικοί χαρακτήρες μιλούν και ακαταλαβίστικα. Ο Mahfouz κάνει και ενδιαφέρουσες συγκρίσεις με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία «των τρελών» και οι δυο «depict stock characters from the lowest strata of society like con men, tricksters, mountebanks, and vagabunds who live by their wit and eloquence. [...] the final act of repentance which characters in Ibn Dāniyāl's trilogy go through after a life of buffoonery, revelry, degeneracy, and riotous existence devoted to fulfilling the sinful pleasures of the body, characterizes much of the fool literature in Europe» (σ. XXX). Ένα άλλο δύσκολο μεταφραστικό πρόβλημα, πέρα από το μεικτό ιδίωμα, είναι η απόδοση των διακειμενικών αναφορών, π.χ. η κατά λέξιν ή έμμεσες αναφορές στο Κοράνι ή σε προφητείες του Μωάμεθ, ακόμα και σε ποιήματα Αράβων ποιητών. Σίγουρα δεν είναι δυνατόν να εντοπιστούν όλες οι διακειμενικές αναφορές, ακόμα και ορισμένες λέξεις μένουν δυσεξηγήτες.

Από τα πιο κρίσιμα θέματα είναι βέβαια οι «σκηνικές οδηγίες» σε ένα πρωτο και δεύτερο επίπεδο και στάδιο ερμηνείας. Το πρώτο το περιγράφει ο μεταφραστής ως εξής: «Another difficulty the works of Ibn Dāniyāl pose to any translator is that stage directions, often given by the shadow play presenter, are intergrated with the main text to the point that they may appear to a casual reader as part of the text proper. What makes the problem worse is that even the speaker changes and dialogues are sometimes not clearly set out from the main text. Each play looks on the page more like a *maqāma* or an assembly narrative in rhythmic prose passages broken up into long speeches, mixed with sporadic passages of verse than drama proper. To make the texts readable for modern readers, I have, without tarnishing the original texts, added some minimal stage directions in square brackets and set them apart from the text. I have also made dialogue exchanges distinct from the poetic and prose passages by setting them out from the main text in compliance with modern dramaturgy» (σ. XXXIII). Αυτό είναι ένα γνωστό πρόβλημα των αντιγραφέων, που δεν κατανόησαν πλέον το δραματικό χαρακτήρα του κειμένου που αντιγράφουν. Αλλά σ' ένα δεύτερο επίπεδο, που δεν το θίγει ο μεταφραστής, τίθεται το ερώτημα της λειτουργικότητας των σκηνικών οδηγιών σχετικά με τη σκηνική δράση, και ειδικότερα για τις τεχνικές και δραματουργικές ανάγκες και δυνατότητες του θεάτρου σκιών. Αυτό όμως θα το δείξει μόνο μια μικροανάλυση των έργων αυτών υπό το πρίσμα, πώς πρέπει να φανταστούμε το κείμενο παρουσιαζόμενο στην οθόνη, με την περιορισμένη κινησιολογία των δευμάτων φιγούρων και τις ειδικές απαιτήσεις που έχει το έργο για την παράσταση (π.χ. οι 22 εκπρόσωποι του λαϊκού show business στους δρόμους).

Από τις μεγαλύτερες δυσκολίες είναι η απόδοση των «puns, double entendres, and sometimes triple entendres. These ambiguities have obliged me to explain the meanings of these puns in footnotes to make the reader understand the wit and humor behind such rhetorical and metaphorical devices» (σ. XXXIV). Με τις επεμβάσεις των αντιγραφέων έχουν δημιουργηθεί και *loci desperati*, που προσπάθησε να αντικαταστήσει ο μεταφραστής κατά το δοκούν. Η χρήση των διπλών σημασιών των λέξεων, των υπονοουμένων ή της δυνατότητας διαφορούμενων ερμηνειών ακόμα με ομόηχες λέξεις δημιουργούν ένα περιπαι-

πικρό ύφος γεμάτο χιουμοριστικά, σατιρικά και ρητορικά εφέ. «A reader who is unfamiliar with the hidden meanings of Ibn Dāniyāl's puns and double or even triple entendres will certainly fail to detect their innuendos and humorous indelicacies» (σ. XXXV). Γι' αυτό χρειάστηκαν εξηγήσεις σε αγκυλωτές παρενθέσεις ή υπομνηματισμός σε υποσημειώσεις. Αλλά ακόμα και μ' αυτό το σύστημα, μια δόση από το χιούμορ του συγγραφέα πάει χαμένο στη μετάφραση. «Ibn Dāniyāl engulfs his double and triple entendres with absurdly humorous satire. A large section of the Egyptian society is mercilessly lampooned and satirized. His puns constitute in-jokes or idiomatic constructions entirely local to the Arabic language and its culture, but can be fairly translated into English though further explanation of such puns is needed in footnotes» (σ. XXXVI). Σχεδόν όλα τα ονόματα είναι δηλωτικά. «Speaking names in Ibn Dāniyāl's trilogy are complex, humorous, satirical, erotic, scatological, phallic, and abusive» (σ. XXXVII). Άλλες φορές είναι ενδεικτικά για το επάγγελμα, τις σεξουαλικές προτιμήσεις ή την ταυτότητα του φορέα. Αποκλείεται, ακόμα και το κοινό της εποχής, να έχει κατανοήσει όλα τα λεκτικά αστεία που χρησιμοποιεί, ή τα πραγματολογικά στοιχεία (αναφέρονται π.χ. εκατοντάδες ονόματα από βότανα). Επίσης χρησιμοποιεί γκροτέσκες μεταφορές που παραξενεύουν τον σημερινό αναγνώστη.

Αλλά η παραγνώριση της τριλογίας του Ibn Dāniyāl από την έρευνα δεν είχε μόνο γλωσσικές παραμέτρους, όπως την ανάμειξη της κλασικής αραβικής με το προφορικό τοπικό ιδίωμα της εποχής. Είναι και η απίστευτη αισχρολογία, που έκανε τους orientalists να αποφύγουν το έργο. «I have tried to use euphemistic words for the playwright's original obscene words where possible, but in many cases, a translator cannot ignore such obscenity as it is an integral part of the literary text. This frank obscenity, along with the syntactic and lexical intricacies in the text and the orthographic and phonetic alterations for achieving rhyming and rhythmic prose, leaps between prose and verse; the textual irregularities, lacunae, incongruities and incoherence have all resulted in a long-standing, non-canonical textual and contextual marginalization of Ibn Dāniyāl's exotic trilogy» (σ. XXXIX). Έτσι η μετάφραση είναι εν μέρει και αποκατάσταση του κειμένου με μια δόση διασκευής και συνοδεύεται αναγκαστικά από σχόλια. Ο μεταφραστής προχωρά και σε αισθητικές αποτιμήσεις σχετικά με την πρόσληψη: μετά το διάβασμα ο αναγνώστης θα έχει καταλάβει πως δεν πρόκειται για «cheap and vulgar writing» αλλά «avant-garde literature». Το κοινό πρέπει να ήταν άνδρες με καλλιιεργημένο λογοτεχνικό γούστο· το έντονο σεξουαλικό στοιχείο με τις γκροτέσκες υπερβολές του είναι ενταγμένο σε ένα θρησκευτικό και ηθικοδιδασκτικό πλαίσιο, άλλωστε ο παραλογισμός της ακατάπανστης ερωτικής δραστηριότητας γελοιοποιεί και σατιρίζει τις καθαρά σωματικές επιδιώξεις και ικανοποιήσεις του ανθρώπου. Δεν είμαστε μακριά από τον κόσμο του Rabelais (και αναγκαστικά τον Bachtin και τη θεωρία του καρναβιού), αλλά και, ως μου επιτραπεί η παρατήρηση, και από τα ελληνικά σατιρικά «γαμοτράγουδα» όπου γελοιοποιείται επίσης η αποκτήνωση του ανθρώπου που συρρικνώνει την ύπαρξή του στην πλήρωση των πιο βασικών ενστίκτων της αναπαραγωγής πέρα από κάθε κοινωνικούς φραγμούς ή σκοπιμότητες τεκνοποιίας (Β. Πούχνερ, «Σάτιρα και “πορνογραφία” στο αποκριάτικο τραγούδι», *Μελέτες για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα 2013 [Λαογραφία 8], σ. 210-229).

Στο τέλος ο μεταφραστής καθορίζει τις επεμβάσεις που έκανε, για να διευκολύνει τον σημερινό αναγνώστη: τυπογραφικά διαχωρίζει τους στίχους από το πεζό λόγο, προσθέτει σε κάθε έργο έναν πολύ χρήσιμο κατάλογο των dramatis personae, χωρίζει το κείμενο σε πρόλογο, σκηνές και επίλογο (οι σκηνές με κριτήριο την αλλαγή θέματος ή σκηνικού τόπου)· για να γίνει κατανοητή η δράση προσέθεσε και δικές του σκηνικές οδηγίες σε αγκυλωτές παρενθέσεις· στα σκηνικά πρόσωπα δίνονται και οι αραβικές σημασίες σε πα-

νένθεση, γιατί κρύβουν συχνά λογοπαίγνια· προστέθηκαν υποσημειώσεις ή εξηγήσεις σε αγκυλωτές παρενθέσεις μέσα στο κείμενο· υποσημειώσεις χρησιμοποιούνται και στην περίπτωση παράθεσης του υponoούμενου· μεγάλες ρήσεις διαρθρώνονται με την εισαγωγή παραγράφων. Στο τέλος ο μεταφραστής εξηγεί ακόμα, γιατί τα τρία έργα, αν και πολύ διαφορετικά, σχηματίζουν μια τριλογία· έχουν τα ίδια λογοτεχνικά και παραστατικά στοιχεία («the three plays include lyrics, dancing, music, humor, and obscenity in varying degrees. They are written in a mixture of classical Arabic verse and rhyming prose with sporadic use of the Cairene vernacular») και την ίδια, εν τέλει, θεματική («the need for the purification of the body from its sinful pleasures, repentance, and death»). «The global themes tackled in the plays along with their dramatic vitality and high literary quality clearly qualify this trilogy to be placed among world literary classics» (σ. XLIII).

Η ανάγνωση των έργων με τη βοήθεια του apparatus exegeticus, τις διευκρινίσεις του μεταφραστή και τις επισημάνσεις των κρυφών σημασιών και λογοπαίγνιων προχωρά αρχικά κάπως διστακτικά, ώσπου να συνηθίσει κανείς τα ονόματα (εδώ βοηθάει ο κατάλογος των ομιλούντων προσώπων), μετά κανονικά, αν ξεπεραστούν οι πρώτες αντιδράσεις για την απροκάλυπτη αισχρολογία, αλλά βοηθά η γνώση του Αριστοφάνη, του Rabelais και των γαμοτράγουδων, συνειδητοποιεί κανείς την υβριδική μορφή του συνθέματος κτλ. Αν το έργο ανήκει στη Weltliteratur δεν μπορεί να το κρίνει ο αναγνώστης από τη μετάφραση. Περιμένει επίσης κανείς να «καθίσουν» οι εντυπώσεις, να γίνει η εσωτερική σύνδεση με τη μεσαιωνική λογοτεχνία των «τρελών» και η πιθανή «εφαρμογή» και χρήση των έργων αυτών στο μεταμοντέρνο λογοτεχνικό τοπίο του σήμερα, όπου θα μπορούσαμε να εκτιμήσουμε το «πορνογραφικό» στοιχείο αλλά όχι το θρησκευτικό.

Σε μια δεύτερη ανάγνωση όμως, μετά από κάποιο χρονικό διάστημα, ο θεατρολόγος που έχει ασχοληθεί με το θέατρο σκιών, θα αναρωτηθεί, πώς τα κείμενα αυτά παριστάνονται τώρα στην οθόνη, και εδώ ανακαλύπτει άλλου είδους προβλήματα, για τα οποία εκδότης και μεταφραστής δεν δίνουν απαντήσεις· ξεκινά κανείς με την εξέταση της λειτουργικότητας των σκηνικών οδηγιών του συγγραφέα και προχωρά ύστερα στην ίδια τη δράση. Τα αποτελέσματα μιας τέτοιας εξέτασης δεν μπορούμε να τα παραθέσουμε εδώ, θα γίνει σε παράλληλο μελέτημα μαζί με την υπόθεση του Carlson, πως ο Ibn Dāniyāl αποτελεί πιθανώς ένα κεφάλαιο της πρόσληψης του Αριστοφάνη. Προφανώς η λογοτεχνικοποίηση του θεατρικού είδους που προβάλλει χωρίς άλλο ο τώως οφθαλμίατρος από τη Μοσούλη και έπειτα αυλικός ποιητής στο Κάιρο, είναι τέτοια, που παραμένει δυσδιάκριτο, ποιες είναι οι παραδοσιακές συμβάσεις του αραβικού θεάτρου σκιών και ποια είναι η προσωπική αναγνωστική συμβολή του ποιητή. Για τη λογοτεχνικοποίηση των έργων του θεάτρου σκιών μια παράλληλη περίπτωση θα ήταν οι *Μιμίμβοι* του Ηρώνδα σε σχέση με τα έργα του θεατρικού μίμου· κι εκεί έχουμε μια μεταφορά της υπόθεσης σε ένα ανώτερο (αρχαιότερο με εξεζητημένο λεξιλόγιο) αιθιακό επίπεδο γλωσσικής έκφρασης με γραφικές genre-σκηνές από τον αστικό βίο (και εδώ σεξουαλικά υponoούμενα και έναν δευτερεύοντα φαλλό), έργα που δεν προορίζονταν για θεατρική παράσταση αλλά για μιμική απαγγελία (W. Puchner, «Die spätantiken *Mimiamben* des Herodas: mimischer Solovortrag oder theatralische Aufführung?», *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien/Köln/Weimar 2012, σ. 15-40). Και τίθεται το ερώτημα, για το οποίο δεν υπάρχει απάντηση: μήπως κι εδώ το «θέατρο σκιών» είναι απλώς ένα λογοτεχνικό τέχνασμα, μια δήθεν «λαϊκότροπη» πλαίσιωση για ένα περιπαικτικό λογοτέχνημα, το οποίο δεν απεικονίζει τόσο την αστική πραγματικότητα της μεσαιωνικής πόλης αλλά πρόκειται, μέσα στη λεκτική υπερβολή του ποιητικού και ερωτικού στοιχείου, για φαντασιώσεις μιας κοινωνίας η οποία στερείται αυτά τα πράγματα σε μεγάλο βαθμό; Η ερώτηση μπορεί να

είναι ρητορική αλλά μπορεί να έχει και κάποια δόση αλήθειας. Και μήπως τα έργα αυτά είναι κατ' επίφασιν θεατρικά και προοριζόμενα για το θέατρο σκιών, αλλά ουσιαστικά πρόκειται για ένα ποιητικό παιχνίδι με μια άλλη φόρμα και ένα άλλο medium, γιατί οι άμεσες αναφορές στις τεχνικές ανάγκες του θεάτρου σκιών είναι συζητήσιμες (π.χ. το duetto στο τρίτο έργο, πώς αποδίδεται από έναν κουκλοπαίχτη, εκτός αν υποθέσουμε ειδικούς τραγουδιστές, πράγμα που δεν αποκλείεται καθόλου);

Τα έργα αυτά προκαλούν ερωτήσεις σε πολλά επίπεδα. Σε μερικά από αυτές θα προσπαθήσουμε, σέ ένα ή και περισσότερα μελετήματα (γιατί μένει και η σύνδεση με το οθωμανικό έργο του θεάτρου σκιών, όπου παρατηρείται εξίσου μια συσσώρευση βωμολογιών, ύβρεων, σεξουαλικών και σκατολογικών στοιχείων, που εμφανίζονται ύστερα στον ελληνικό Καραγκιόζη), όχι τόσο για να δώσουμε απαντήσεις, έστω υποθετικές, αλλά να διατυπώσουμε ακριβέστερα εκείνες τις ερωτήσεις που αφορούν τη Θεατρολογία και τη θεατρική πρακτική, αρχίζοντας από το ερώτημα: πόσο «κατάλληλη» είναι η τριλογία για μια παράσταση με την τεχνική του θεάτρου σκιών; Όταν θέτεις μια ερώτηση σωστά, καμιά φορά η απάντηση έρχεται από μόνη της.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΙΛΙΑΣ, ΜΑΡΙΑ ΒΕΛΙΩΤΗ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΒΛΑΒΙΑΝΟΥ, ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ (επιμ.), *Πολύχρωμες ψηφίδες. Γαλλοφωνία & Πολυπολιτισμικότητα*, Αθήνα, εκδόσεις Γρηγόρη 2013, σελ. 314, εικ., ISBN 978-960-333-819-2.

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου πήρε μια πολύ συμπαθητική πρωτοβουλία, που ξεπερνά τα στενά όρια της θεατρολογικής θεματολογίας, βρίσκεται όμως στο επίκεντρο των προβληματισμών για τις επιθυμητές πολιτισμικές επιδιώξεις σε διεθνή κλίμακα: στις 4-5 Απριλίου 2013 διοργάνωσε στο Ναύπλιο ένα συνέδριο, με πρωτοβουλία της Χρ. Οικονομοπούλου, με θέμα «Γαλλοφωνία και Πολυπολιτισμικότητα», με απώτερο στόχο «την ανάδειξη της αλληλεγγύης μεταξύ των λαών, της διαπολιτισμικότητας και του δημιουργικού διαλόγου μεταξύ εθνικοτήτων και πολιτισμών, την προσέγγιση και την ερμηνεία έργων δραματουργών, καλλιτεχνών και λογοτεχνών από όλα τα γαλλόφωνα γεωγραφικά πεδία». Και αυτά είναι, τα πεδία, λόγω της ιστορικής αποικιοκρατίας, ουσίως λίγα, κάποτε ίσως και εφάμιλλα των αγγλόφωνων περιοχών. Συμπαθητική είναι η προσπάθεια, γιατί δείχνει τους ανοιχτούς ορίζοντες που ανοίγουν οι θεατρικές σπουδές σ' όλους όσους ασχολούνται με μια τέχνη που στη σκηνική της έκφραση είναι κατ' αρχήν διεθνής και μόνο στο λεκτικό μέρος συνδέεται με κάποια συγκεκριμένη γλώσσα, προσπάθεια στην οποία συνέδραμαν και άλλα τμήματα πανεπιστημιακά, των γαλλικών σπουδών και μη, και συμπαθητική επίσης, γιατί σε μια εποχή της απόλυτης «αποικιοκρατικής» κυριαρχίας των αγγλικών στη διεθνή βιβλιογραφία (στις φυσικές επιστήμες και την ιατρική και με αποκλειστικότητα) δημιουργείται κάτι σαν γόνιμη αντίσταση στην απώλεια της πολυδιάστασης και ευέλικτης σκέψης που φέρνει αυτή η μονοδιάστατη παντοκρατορία, γιατί κάθε γλώσσα είναι μια κοσμοθεωρία ολόκληρη και ένα ειδικό αίσθημα ζωής, οπότε η γλωσσομάθεια είναι από μόνη της ένα μάθημα διαφορετικής σκέψης, συνάντηση με το(ν) άλλο, διάλογος και διαλογισμός, και παράγει τελικά μια σοφία και μια εμπειρία, την οποία ο μονογλωσσικός δε θα αποκτήσει ποτέ. Κάτι ξέρουν

οι Έλληνες από αυτά. Η αναγκαιότητα της πολυγλωσσίας, που είναι πλούτος και όχι έλλειψη συστηματοποίησης, ήταν και ο λόγος, γιατί τα ξενόγλωσσα τεύχη της *Παραβάσεως*, από τον 12ο τόμο και πέρα, δεν είναι μόνο στα αγγλικά αλλά και στις τέσσερις βασικές ευρωπαϊκές γλώσσες· δεν τολμήσαμε και τα ισπανικά, αν και σε έκταση της χρήσης της παγκοσμίως, ισοδυναμεί με τα αγγλικά, γιατί η γνώση της, τουλάχιστον στην Ευρώπη, δεν είναι και τόσο διαδεδομένη.

Ένας από τους στόχους του συνεδρίου και του βιβλίου, το οποίο, σημειωτέον, βγήκε και την ίδια χρονιά ακόμα, είναι και η ελληνική γαλλοφωνία: με francophonie δεν εννοείται βέβαια η μεταπρατική εξαγωγή κουλτούρας από τη Γαλλία σε άλλες χώρες, αν και αυτή η πτυχή συμπεριλαμβάνεται σαφώς στην πολιτισμική πολιτική της τώως υπερδύναμης, αλλά η χρήση της γαλλικής ως δουλεμένου, ιστορικά, φιλοσοφικά και ποιητικά, εκφραστικού μέσου, σε λογοτεχνία και τέχνες, σε εκπαίδευση και επικοινωνία ως πρώτη γλώσσα σε διάφορους πολιτισμούς και χώρες της υφηλίου. Αυτό το εξηγεί ο Γ. Φρέρης σε μια γλαφυρή εισαγωγή (σ. 9 εξ.). Τα πρακτικά είναι διαχωρισμένα σε θεματικές ενότητες, από τις οποίες δεν ασχολούνται όλες και με το θέατρο. Έτσι π.χ. η πρώτη θεματική ενότητα, «Η παρουσία της Γαλλοφωνίας στην Ελλάδα» συμπεριλαμβάνει άρθρα σαν «Εκφάνσεις της γαλλοφωνίας στο Ναύπλιο του 19ου αιώνα» της Δέσποινας Προβατά (σ. 19 εξ.), για εφημερίδες και βιβλία καθώς και τη γαλλική παρουσία στην πρώτη πρωτεύουσα της Ελλάδας, «Ζαν Μορεάς και Γ. Σεφέρης: Μια “αντίρροπη” σχέση μέσω της ποίησης» του Πύργου Φρέρη (σ. 31 εξ.), «Η Εκδοτική Σειρά “Γαλλόφωνη Λογοτεχνία”, Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα» του Δημήτρη Φίλια (σ. 42 εξ.) – λειτουργεί από το 2011 και πέρα. Η εκδοτική φροντίδα του τόμου είναι εξαιρετική: κάθε άρθρο συνοδεύεται από υποσημειώσεις, βιβλιογραφία (μερικώς φορές και εκτενή), ένα γαλλικό résumé, μια λίστα από λέξεις-κλειδιά καθώς και ένα βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα.

Η επόμενη θεματική ενότητα, «Η Γαλλοφωνία στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια», με τρεις ανακοινώσεις, περιέχει πλέον μια δόση θέατρο: όχι ακόμα σ’ αυτήν της Ιφιγένειας Μποτοπούλου, «Η διάλεξη του Πύργου Σεφέρη (Κάιρο, 1944) “Deux aspects du commerce spirituel entre la France et la Grèce” ως ο κατ’ εξοχήν έπαινος της γαλλοφωνίας» (σ. 55 εξ.), αλλά της Αντιγόνης Βλαβιανού, «Δημήτρης Τ. Άναλις – Γαλλοφωνία στον πληθυντικό (Δοκίμιο, Ποίηση, Πεζογραφία, Θέατρο, Μετάφραση)» (σ. 63 εξ.) και της Αικατερίνης Στυροπούλου, «Η Γαλλοφωνία στα Βαλκάνια: Λογοτεχνική ποικιλομορφία» (σ. 74 εξ.), όπου αναφέρονται ο Panait Istrati, ο Ismaël Kadaré, η Σλοβένα Brina Svit και ο Βασίλης Αλεξιάκης, οι οποίοι γράφουν στα γαλλικά· σ’ αυτούς θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και την Σέρβα Sonia Ristic με το δράμα της *Sniper Avenue* από την πολιορκία του Σεράγιεβου στο γιουγκοσλαβικό πόλεμο, για το οποίο η Χριστίνα Οικονομοπούλου έχει γράψει ένα εμπνευσμένο άρθρο (*Παράβασις* 12/1, 2014, σ. 63-78).

Η επόμενη ενότητα μας μεταφέρει στη γαλλόφωνη βόρεια Αφρική: «Γαλλοφωνία και Μαγκρέμπ». Εδώ η Λίνα Ρόζη μας ενημερώνει πρώτα για το cinéma Beur («Από τα οριακά σημεία του αστικού τοπίου στον συμβολικό χάρτη της εθνικής ιστορίας: Οι διαδρομές του Cinéma Beur», σ. 89 εξ.), που δημιουργήθηκε από τους μετανάστες στη Γαλλία, στο ίδιο μήκος κύματος και η Βασιλική Λαλαγιάννη για τη λογοτεχνία («Maghreb sur Seine: Η μεταναστευτική λογοτεχνία του Μαγκρέμπ στη Γαλλία», σ. 103 εξ.), ενώ η Χριστίνα Οικονομοπούλου ασχολείται σ’ ένα καλά τεκμηριωμένο άρθρο με «Το Γαλλόφωνο Θέατρο της Αλγερίας. Ένα παράδειγμα πολυπολιτισμικότητας» (σ. 113 εξ.) και παρουσιάζει μια σειρά από θεατρικούς συγγραφείς που γράφουν στα γαλλικά· κατά σύμπτωση σχεδόν ταυτόχρονα έχει δημοσιευτεί και ένα βιβλίο για το θέατρο στο Maghreb, των Khalid Amine και Marvin Carlson, *The theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the*

Maghreb, Palgrave Macmillan 2012, που παρουσιάσαμε παραπάνω. Η Μαρία Σπυριδοπούλου αναλύει το μυθιστόρημα *Σουλτάνα Σκιά* (1987) της Assia Djebar (βλ. J. Déjou, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris 1994), η Amel Maafa παρουσιάζει στα γαλλικά ένα θεατρικό έργο στην ανακοίνωση «Vers un discours de la dénonciation historique dans *Mille hourras pour une gueuse* de Mohammed Dib» (σ. 136 εξ.) και η Κωστούλα Καλούδη γυρίζει πάλι στον κινηματογράφο: «*Κους κους με φρέσκο ψάρι*: Η “άλλη” Γαλλία μέσα από την κάμερα του Αμπντελατίφ Κεσίς» (σ. 145 εξ.).

Μετά από αυτήν την μεγάλη θεματική ενότητα ακολουθούν πιο μικρές: «Γαλλόφωνο και γαλλικό ρεπερτόριο στην Ελλάδα» με την Άννα Ταμπάκη, που δίνει μια εικόνα για την καλλιέργεια των Γάλλων κλασικών δραματοποιών στην Ελλάδα στο τέλος του 20ού αιώνα, με βάση αφηγήσεις σκηνοθετών που έχει προσκαλέσει η ίδια στο μάθημά της για τη θεατρική μετάφραση («Η συμβολή της μετάφρασης στην επανάκτηση του γαλλικού κλασικού ρεπερτορίου στην Ελλάδα του τέλους του 20ού αιώνα. Σκέψεις και αισθητικές αποτιμήσεις. Μια πρώτη προσέγγιση», σ. 157 εξ.), όπου μίλησαν ο Δημήτρης Μαυρίκιος, ο Στρατής Πασχάλης, η Χρύσα Προκοπάκη, η Ζωή Σαμαρά και ο Ανδρέας Στάικος, και αφορά την τριανδρία του Κορνήλιου, του Ρακίνα και του Μολιέρου, αλλά και τον Marinaux, την Ρέα Γρηγορίου, που μιλάει για τις γαλλικές κωμωδίες του Δημήτριου Κορομηλά («“Γραφέν το πρώτον γαλλιστί”: Οι γαλλόφωνες κωμωδίες του 19ου αιώνα», σ. 171 εξ.), και με την Αλεξία Αλτουβά, που ασχολείται με τις ειδήσεις του ελληνικού τύπου για τη Sarah Bernhardt και την επίσκεψή της στην Αθήνα («Η υποδοχή της Sarah Bernhardt από τον ελληνικό ημερήσιο και περιοδικό τύπο της εποχής της» σ. 181 εξ.), ενώ ο Δημήτρης Τσατσούλης παρουσιάζει μια θεατρική παράσταση, της Λιβανέζας Ετέλ Άνταν για την επίθεση του ισραηλινού στρατού το 2002 στη παλαιστινιακή πόλη Jennine· το ποίημα μετατράπηκε σε μια performance από τον Θεόδωρο Τερζόπουλο και παρουσιάστηκε τον Μάρτιο του 2006 στο θέατρο Άττις («Τόποι του βλέμματος – θρήνος στη σιωπή. Το ποίημα *Jennine* της Etel Adnan – Η Performance του θεάτρου Άττις», σ. 192 εξ. με φωτογραφίες από την παράσταση).

Ακολουθεί μια ενότητα «Γαλλοφωνία και θέατρο». Για την ενότητα αυτή προσφέρεται βέβαια το έργο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, που έγραψε τα περισσότερα δράματα και δράσμενά της πρώτα στα γαλλικά (βλ. Β. Πούνχερ, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Ανθρωπολογικός και θεατρικός εξπρεσιονισμός στη γαλλική και ελληνική δραματολογία της. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2003). Με το θέμα αυτό καταλιάνεται η Βαρβάρα Γεωργοπούλου, «*Ηχος και ηχώ του σώματος στον Σπαραγμό της Μαργαρίτας Λυμπεράκη*» (σ. 211 εξ.). Η Ιωάννα Καραμάνου παρουσιάζει ένα άλλο πρωτότυπο θέμα: «*Τάσεις της γαλλόφωνης έρευνας για το αρχαίο δράμα*» (σ. 224 εξ.), πολύ καλά τεκμηριωμένο, ενώ η Μαρίνα Κοτζαμάνη, αναλύει εν συντομία το έργο της Η. Cixous και την παράσταση «*Η Επίορκη Πόλη ή το ξύπνημα των Ερινυών*» (1994) στο «*Théâtre du Soleil*», βασισμένο στις *Ενμενίδες* του Αισχύλου (σ. 237 εξ., βλ. και τη γαλλική έκδοση Paris 2010, και μια αγγλική στο E. Prenowitz, *Selected Plays of Hélène Cixous*, London/New York 2004, σ. 89-190).

Ο τόμος τελειώνει με μια ενότητα «Πολυδιάστατες όψεις της Γαλλοφωνίας» με την Γκρατσιέλλα-Φωτεινή Καστελλάνου, «*Αλήθεια, ποίηση και ιατρική στο “Εκτυφλωτικό σκοτάδι” του Pierre Mertens*» (σ. 253 εξ.), της Δηώς Καγγελάρη, «*Όψεις της σύγχρονης σκηνικής πράξης στον γαλλόφωνο Καναδά*» (σ. 264 εξ.), της Μαρίας Βελιώτη-Γεωργοπούλου, «*Ο δρόμος της μάσκας του Claude Lévi-Strauss και οι δρόμοι της Τέχνης*» (σ. 276 εξ. με φωτογραφίες) και του Στέλιου Κρασσανάκη, «*“Ξένος”. Ο άλλος μου εαυτός*» (σ. 289 εξ.). Και υπάρχουν ακόμα δύο ανακοινώσεις στη θεματική ενότητα «Αφρική και

γαλλόφωνο μυθιστόρημα»: της Joséphine Mulumba, «La passion de Marie Gertrude» (σ. 297 εξ.) και της Ελένης Τσατσοπούλου, «Διακυβεύσεις/διλήμματα και αποαποικιοποίηση στο αφρικανικό μυθιστόρημα» (σ. 307 εξ.). Η σύλληψη της ιδέας, η οργανωτική πρωτοβουλία και η εκτέλεση, τόσο του συνεδρίου όσο και της γρήγορης και κομψής εκτύπωσης και φροντισμένης έκδοσης των πρακτικών, αξίζουν έπαινο. Έτσι η γαλλοφωνία γίνεται από την μεταπρατική επιβολή μιας «ανώτερης» κουλτούρας σε μια περιφερειακή πολιτισμική ζώνη ένα χρήσιμο εργαλείο στη διαχείριση και κατανόηση της πολυπολιτισμικότητας, η οποία, παρά τις ασφυκτικά ενοποιητικές τάσεις της παγκοσμιοποίησης, αποτελεί σήμερα την πιο διαδομένη πολιτισμική πραγματικότητα στον κόσμο. Αυτές οι «κυρίαρχες» γλώσσες μπορεί να γίνουν, από απλά μέσα συνεννόησης και οργάνωσης μιας μεταναστευτικής ζωής, και media βαθύτερης εσωτερικής έκφρασης ανθρώπων διαφορετικής νοστορίας, παράδοσης και κουλτούρας, και κατ' αυτόν τον τρόπο εμπλουτίζονται και οι γλώσσες αυτές με νέο εκφραστικό λεξιλόγιο, με διαφορετικές εμπειρίες και τροπικότητες, πώς να δεις τον κόσμο, και τροποποιούνται οι αξίες και νόρμες, απόψεις και προκαταλήψεις που είναι εγγεγραμμένες ιστορικά σε κάθε γλώσσα και λειτουργούν υποσυνείδητα ως φράγματα, όχι μόνο γλωσσικά, αλλά της κατανόηση του «άλλου». Και αυτό δίνει και ένα άλλο διαφορετικό ρόλο στο ξενόγλωσσα τμήματα στα ελληνικά ΑΕΙ, από το να είναι απλώς μεταπρατικά υποκαταστήματα του μεγάλου δυτικού προτύπου, τα οποία μμούνται σε πιο περιορισμένη κλίμακα και διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον το main stream του ακαδημαϊκού discourse στις αίθουσες διδασκαλίας των πανεπιστημίων στις Εσπερίες. Συγχαρητήρια!

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

SUMMARIES

DIMITRA ANASTASIADI

What happens in ancient tragedy when mothers represent the earth

The subject of this project has been repeatedly illustrated by Nicole Loraux at her works *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes* (Seuil, 1996), *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division de sexes* (Seuil, 1990), *Les Mères en deuil* (Seuil 1990), *L'Invention d'Athènes*, (Payot, 1993). While studying the myth of autochthony in Ancient Greece, from rituals to tragedy, she has discovered that the feminine maternal world is connected with the land, the ground, the homeland – while she identifies the citizens of the city in an insidious way.

Other researchers –such as Stella Georgoudi– work in the same way, attempting readings on mythical Gaia, the archaic mother, from Hesiod's Theogony to the chorus of Oresteia of Aeschylus. The first mother earth- Gaia of the world or pedestal of everything (Hesiod) or holder or home (Plato, Timaeus 49d) is reappeared in the same way in the tragedies Ion, Medea, Hecuba, Andromache, Seven against Thebes as well as in philosophy texts. Mothers represent earth in tragedies. This representation refers to a) the eternal mother –Gaia, a figure appeared in Hesiod's works and myths that constantly buries and gives birth b) the mother-earth, as the natural element of reproduction and destruction of animals and humans and c) finally mother as an element of homeland /country who grieves politically, educates and identifies the citizens /heroes of the town.

When mothers represent earth in ancient tragedies, they constantly bury or give birth to children, they become threatening and murderous and they eternally grieve protecting the town's memory, the history of heroes- their children and their town.

ANTHI CHOTZAKOGLOU

Introducing Spyros Moschogiannes, international Greek Hand /
Shadow Puppet performer and actor, from Egypt

Sp. Moschogiannes proves to be a Greek artist from Egypt, probably born in the late 1890s-early 1900s. He used to entertain (ca. 1926-1960) Greek population of Diaspora by Acting and performing Shadow Theatre (Karaghiozis) but mainly by performing traditional Hand Puppet Theatre (Fasoulis). Thanks to part of S. Kouimtzis' Archive (E.L.I.A.-M.I.E.T.), consisted of theatre brochures, professional correspondence and Press reports, additionally to bibliography and scarce Press articles, a lot of information is being revealed. In this frame titles, length and price of his performances come to light, as well as names of his partners (actors, singers, coffee/theatre owners, etc.), cities and places where he performed, terms of his associations, professional tactics and tours (Egypt, Cyprus, Sudan, Greece), what his protagonist puppet and himself looked like, etc. Moschogiannes' activi-

ty mirrors not only amusement channels of Greek Diaspora but unexplored paths of Greek Puppet / Shadow Theatre as well.

MARIA DIMAKI-ZORA

Zoe Karelli's *Maria*: an inedited theatrical play

Zoe Karelli (pen-name of Chryssoula Argiriadou, 1901-1998) is known primarily as a poet, but has also been a playwright, with plays as: *The Devil and the seventh commandment* (1959), *The Suppliants* (1962), *Simonis, the prince of Byzantium* (1965) and *Orestes* (1971). Here is published an inedited play, entitled *Maria*, written by Zoe Karelli, probably in the decade of 1960. The play is written in prose, with many, however, poetic expressive ways, divided into three acts. The action unfolds in the «modern era». Maria is a young educated woman from a bourgeois family who decides to come into conflict with her husband and family seeking for an uncompromising life, but results in a personal tragedy. The play focuses on the theme of the family and the issues of the woman's social status and the development of personality. Karelli dealt with the position of women in both, family and society, but also with the struggle against entrenched social stereotypes like women without access to education and spiritual fulfillment. *Maria* is also a link in the chain of Greek plays dealing with women's emancipation, starting from the beginning of the 20th century till today.

ANTHOULLIS DIMOSTHENOUS

The significance of nature's sounds in Tennessee Williams's play
Orpheus Descending

Orpheus Descending is a highly atmospheric play. This is achieved through the use of sounds and through absolute silence which triggers the spectators' imagination and extends action far beyond the stage area. The nightmarish barks of dogs-monsters interchange with old stretches of silence creating thus a sense of eminent threat. The undefined danger of extinction is promoted through the use of the absolute yet controlled power of primitive natural impetus that lead to an escalation of events. Nature, as the rival fear of the metaphysical, crushes heroes amidst horror and violence.

KONSTANTINA GEORGIADI

The comedies of Shakespeare at the Royal Theatre of Greece (1901-1908) as an effort to renew the Greek repertoire with fairytale-plays and symbolism

This paper examines the presence of Shakespeare in Modern Greek Theatre and focuses on the specific reception of his comedies at the Royal Theatre of Greece during the years 1901-1908. One of the most significant aspects of Shakespeare in Greece is the almost entire absence of his comedies during 19th century. The Royal Theatre of Greece introduced most of Shakespeare's comedies related to fairytales or dreams, such as *A Midsummer Night's Dream*, *The Winter's Tale*, *The Taming of the Shrew*, *Twelfth Night* and *The Merchant of Venice*. Here it is dis-

cussed in what way the Shakespearean model coincides with the quests of Modern Greek Theatre about a new form of drama, based on oral folk tradition of the contemporary state, taking into consideration the simultaneous development of the European aesthetic current of Symbolism in the turn of the century.

BARBARA GEORGOPOULOU

The key of happiness, Cefalonian ethnography by Paulina Petrovatos

The key of happiness, an unknown play by the Cefalonian writer Paulina Petrovatos, captures the atmosphere and the particular types of the playwright's native town. Focusing on a female character, which differs significantly from the other villagers, the author, attempting to surpass the limits of describing local customs, sets as the central theme of the play the pursuit of happiness, which, however, all during the dramatic action seems to possess a madman. The play was staged in 1942 by one of the leading theater companies in occupied Athens, Katerina Andreadi's. The parts were played by a group of renowned actors, including Aimilios Veakis. It was received enthusiastically by the critics and the intellectual circles. The play was shot on film under the same title in 1953, in Cephalonia, just before the big earthquake. Besides this play, the author has a rich satirical literary production, continuing the Ionian satirical tradition, claiming worthily the title of the first Greek woman satirical writer.

GRIGORIOS IOANNIDIS

Marietta Rialdi's *The Children*; the first «documentary theatre»
in the Greek Stage

The essay focuses on the critical edition of an unknown till today theatrical text, presented in 1969 under the title *The Children (Ta Paidia)* by Marietta Rialdi. It includes an extensive introduction, in which the inclusion of the text in the artistic and dramaturgical context of dictatorship, as well as the overall understanding of the pioneering Greek scene, is also considered.

It is clear that Rialdi aims to write *The Children* under the influence of modern stage expressions together with radical renewals of the stage that are developed in the '60s. One of the main purposes of Rialdi is to cause fear and shudder through an environment of ambiguity, uncertainty and dystopia; in this respect we should acknowledge that *The Children* follow the latest perceptions of the avant-garde theater of that era, along with many of the requirements of theatrical innovators as the «Living theatre» or the investigations of Jerzy Grotowski.

FANIS I. KAKRIDIS

Frankorhomäisch oder der ungrische Herodes

Sprachliche Indizien führen zu der Annahme, dass das von Walter Puchner unter dem konventionellen Titel *Ἡρώδης ἢ Ἡ σφαγή τῶν νηπίων* edierte re-

ligiöse Drama, kein originelles Werk ist. Es handelt sich eher um die von einem italienischen (?) Jesuiten flüchtig angefertigte Übersetzung eines lateinischen Originals. Diese Übersetzung war dazu bestimmt, von einem Griechen sprachlich bearbeitet und versifiziert, zu Weihnachten von Schülern des Jesuitenkollegiums aufgeführt zu werden.

KOSTAS KARASAVVIDIS

Alekos Sakellarios – Christos Giannakopoulos *Life goes on (I zoi sinechizete)*:
A revue performed during the German occupation in Greece (1941).

The article presents the so far lost revue *Life goes on (I zoi sinechizete)* by Alekos Sakellarios and Christos Giannakopoulos, produced in Athens and Thessaloniki during the first summer of the German occupation in Greece. The troupes to produce the play were directed by Kostas Moussouris and Paraskevas Ikononou, respectively. It is actually the first time ever the revue is thoroughly presented. The presentation includes a physical description of the only manuscript, to which we owe the joy of having the play at all, as well as an overview of the acts comprising it. The acts are set against useful background information, which has been excerpted from the press of the period and relevant bibliography. As a genre, revues are always about what hits the headlines, and this is what makes them at once ephemeral and authentic. It is due to this unique character of the genre that we are able to see this first scenic impression of Athenian life a little after the German troops occupied the city in April 1941. The facts and atmosphere we have only known as history are now coming to life through the text of the play, performed again on an imaginary stage. The article also includes the manuscript version of the play, with comments.

IOANNIS M. KONSTANTAKOS

When Kronos met Gaia: Ancient cosmological myth
in Pavlos Matesis' *Biochemistry*

Pavlos Matesis' *Biochemistry* stages a bleak future dystopia, inspired by contemporary science fiction and dramatized in the manner of absurdist theatre. Within this avant-garde frame, the author reworks the ancient cosmological myth of Kronos and Gē (known from Hesiod's *Theogony* and other sources), echoed at the beginning and the end of the play in ring composition. The protagonist's father plans to slaughter and devour his son, in a parodic re-enactment of Kronos, the primordial child-eater. This parody is staged in Aristophanic manner through the scenic materialization of a common speech metaphor («the son must nourish his father»). The use of a butcher's block recalls especially Aristophanes' *Acharnians*. Gē, the earth-goddess and mythical companion of Kronos, appears as the planet Earth, a living creature mistaken for a dwelling place by humanity. In the

end the monster Gē wakes up, breaks loose from the solar system and drifts in space void. Ancient myth is here combined with a popular folktale (the huge sea-beast mistaken for an island by mariners). The reversal of the traditional mythical outcome marks the destruction of the human world: Kronos succeeds in eliminating his progeny; the rebelling Gē terminates the age of men. This is the way the world ends, both with a bang and a whimper: the whimper of the slain son, the bang of the unleashed planet.

KOSTAS KOURMOULAKIS

The set designer Theodoros Armenopoulos and the painted front curtain of the Piraeus Municipal Theatre, entitled *The Nymphs Listening to Orpheus*

The painted front curtain of the Piraeus Municipal Theatre, entitled *Αι Νύμφαι Ακούουσαι τον Ορφέα* (*The Nymphs Listening to Orpheus*), is a 1926 work of the set designer Theodoros Armenopoulos. It provides particularly important evidence for the theatre history of the interwar period, being one of the very few surviving front curtains in Greece, and probably the only remaining piece of set design from that time. The title refers to the central scene depicting the Nymphs in a glade, under the spell of Orpheus' music, who is located at the background.

In addition to this particular work and its creator, this paper examines the role of stage curtains and looks into representative ones surviving in Europe, in the U.S.A. and in Greece. The research results presented here include personal data about Theodoros Armenopoulos and his artistic work, as well as information on his collaboration with the Municipality of Piraeus and the restoration history of the curtain. A comparative study of the main subject of the curtain with its prototype (Charles François Jalabert's *The Nymphs Listening to the Songs of Orpheus*) is also attempted.

TANIA NEOFYTOU

Golfo by Peresiadis and the theatrical approaches of Simos Kakalas and of Nikos Karathanos: nature, light and dark.

The famous bucolic Greek drama *Golfo*, written by Spyros Peresiadis, narrates Tasos' and Golfo's love story, which takes place in nature. In the play, there are references to trees, flowers, birds, animals and weather conditions; descriptions that reflect the characters' mood in total accordance with the plot of the drama. Two performances of the play, which took place in 2012 and 2013, and were directed by Simos Kakalas and Nikos Karathanos, suggested new ways of narrating the old-fashioned melodrama. The first performance called *Golfo! director's cut*, was a postmodern performance, which used gothic style, manga masks and anime. The second one was expressionistic and transferred the old culture in a modern way, with all actors dressed in traditional costumes but in black. These two different performances had something in common: they both presented *Golfo* through

a melancholic mood, with costumes and scenery or video images of nature “in black”, as if everything has been completely destroyed. This special character of the performances gave image to the directors’ sorrow concerning the total decline and the loss of Greek identity.

GEORGES P. PEFANIS

Philosophies de la scène. Scènes de la philosophie.
Esquisse d’une théâtrophilosophie.

Les scènes théâtrale et philosophiques peuvent être considérées, selon une notion centrale, comme des ateliers d’idées, de formes d’expression et d’attitudes de vie et, en plus, des ateliers tels que les résultats de l’un peuvent influencer sur les résultats de l’autre. Cet essai est une première tentative de décrire le lieu qui s’étend entre ce qu’on pourrait appeler la *théâtrophilosophie* (l’étude de la philosophie à travers le théâtre) et la philosophie du théâtre (l’étude du théâtre à travers la philosophie) et d’esquisser certains champs dans lesquels on pourra cultiver la recherche des intersections entre le théâtre et la philosophie : les études de l’esthétique, les notions philosophique sur le théâtre, le caractère événementiel de la représentation, les champs philosophique eux-mêmes comme scènes théâtrales, les philosophes et leurs idées dans le drame et la scène, ou la philosophie des auteurs quand elle passe de leur uvre philosophique à leur uvre dramatique (ou scénique).

KYRIAKI PETRAKOU

The unknown plays by Giorgos Theotokas

Giorgos Theotokas, besides being a renowned novelist and essayist, was also a playwright with a production of thirteen plays and director of the two state theatres for some periods during his life (1905-1966). He started writing plays quite early in his literary career, but he managed to produce his first one only ten years later, ready to be published and staged. There are some mentions of their titles, but no one seems to have ever seen them, as they are unfinished. They lie in his archive, and there are several versions of each of them. As Theotokas is an important writer and thinker in the Greek history of letters, his works very well sold, played and studied to this day, it was considered useful to publish these plays in an academic journal of theatre research, for the scholars to study. The titles and some dates (not all can be dated) are: *Eva* (1929), *Violence* (1930), *The water of immortality*, *Daemon*, *William the conqueror*, *Achilles (The last war)*, two untitled plays, one of which concerning the Greek resistance in world war II, and the story for a movie script entitled *The enchanted city*.

WALTER PUCHNER

The idea of naturalness in the theories of theatrical acting
during Enlightenment and Romanticism

The study, «The idea of naturalness in the theories of theatrical acting during Enlightenment and Romanticism», gives a short overview of about the related essays in Europe of the 18th and 19th century and the ideological framework of these esthetic tasks. The imitation of real behaviour in social reality on stage is based on the esthetical conception of scenic illusion and is supported by scientific studies of human body movement in different situations in this time. The acting style of the Baroque era, as conventional and artificial, was entirely different. Romanticism implemented also elements of nature, as open-air landscape in scenery and set, as parts of the performance. The idea of naturalness of acting is also the basis for many acting schools in the 20th century.

WALTER PUCHNER

The stage population of modern Greek drama and the function
of “speaking” names

This study, «The stage population of modern Greek drama and the function of “speaking” names», examines a great number of Greek theatre plays, beginning with Cretan and Heptanesian drama in the 16th and 17th century and finishing with contemporary Greek drama, from the viewpoint of the use of «speaking» names and their function in dramaturgy. The onomastic material of stage characters many times provides hints and puns for characteristic marks of behaviour, caprices, opinions, ideologies, social status or specific role in the plot. The use of «speaking» names is an accurate strategy of additional information for the audience, which realizes its function outside the illusional world of stage business.

CHRYSOTHEMIS STAMATOPOULOU-VASILAKOU

The school theatrical activity in Smyrna from 19th century until 1922

The present paper examines the presence of the theatre in the Greek School education in Smyrna from the 19th century until 1922, concerning both scenic activity and related dramaturgic production.

In the framework of the broad social, political and economic activities of the Greek Community of Smyrna, the theatre in the Greek Education is connected with distinguished personalities of scholars who served the educational system and, additionally, contributed with their work and their activity to the theatre promotion and expansion (Konstantinos Economos, Konstantinos Xanthopoulos, Saphfo Leontias, Nicolaos Kontopoulos e.t.c.).

In this domain, dominant role plays the revival of the ancient drama, concerning both scenic presentation as well as original and translated dramaturgic production,

targeting to the connection of the young Greeks with the civilization of ancient Greece for educational purposes as well as for the formation of moral characters.

Particular emphasis is paid to the contribution of the Cypriot scholar Sapho Leontias who served as Director of the Female School of Agia Fotini of Smyrna. Her contribution to dramatic art in the educational system is important as a writer herself of theatrical plays for students and for establishing the organization of theatrical performances at the end of each school year.

In the present paper, with the assistance of press information, all the school performances of Smyrna's schools are also presented, showing progressively reduced activity between 1914 and 1922.

NASOS VAYENAS

Theatre and National Perspective.
A latent text of criticism by Kalvos

Through the comparative study of texts by Kalvos, the author claims that the unsigned criticism of *Commedie* by Alberto Nota published in the second issue of *Ape italiana* is written by Kalvos. The texts examined in comparison with the unsigned text on Nota specify the elements leading to the identification of the writer, as defined by the following criteria: 1. "linguistic purity", 2. "true depiction of manners", 3. "interest", 4. "right temperature", 5. "proper relation to the norms". However, the most powerful of the author's arguments is the similarity of the style and tone in the text compared.

ELENI VELEGRAKI

Aspects of theatre and nature in the plays of V. Ziogas: from *The Matchmaking of Antigone* to *Colored Women*

The relationship between the concepts of «theater» and «nature» is not easily visible and detectable. In a first approach, it seems impossible for any natural creation to be a theatrical construct. However, relations between the two concepts (sometimes simple, sometimes more complex) may be reflected in the dramatic and scenic atmosphere of a play. The purpose of this article is to show the way in which the main theme of five dramatic texts by V. Ziogas is developed on the gradual insertion of the natural element into the theater universe and vice versa. In this short article we have indicatively selected the plays: *The matchmaking of Antigone*, *the Kaffirs*, *the Comedy of a Fly*, *the Weddings* and *Colored Women*. In fact, this project supports the opinion that, in the particular plays, these two concepts become integrated and intertwined to such an extent, that the texts can actually articulate a skeptical approach to the real world, which leads to a denial of any truth claims, while, at the same time, also reflects the properties of the art of theater itself.

ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

Δήμητρα Αναστασιάδη Κοινωνιολόγος Παντείου Πανεπιστημίου, με διδακτορικό από το τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, του Παντείου Πανεπιστημίου (1999) και τίτλο: *Η διαχρονική πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη* (<http://phdtheses.ekt.gr>). Ολοκλήρωσα τις μεταπτυχιακές μου σπουδές ως Έμμισθη Μεταπτυχιακή Υπότροφος και εξειδικεύτηκα για ένα χρόνο με υποτροφία της Γαλλικής Πρεσβείας στο Εθνικό Οπτικοακουστικό Κέντρο στο Παρίσι. Δίδαξα επί σειρά εξαμήνων ως διδάσκουσα στη Βαθίδα του Λέκτορα (407) στο Πάντειο Πανεπιστήμιο το μάθημα «Δημιουργική γραφή και ανάγνωση» καθώς και στο Πανεπιστήμιο Πατρών το μάθημα «Το θεατρικό γεγονός στον έντυπο και τον ηλεκτρονικό τύπο». Έχω συμμετοχές σε επιστημονικά περιοδικά, διεθνή συνέδρια και έχω αρθρογραφήσει ως μέλος της συντακτικής επιτροπής στους καταλόγους θεατρικών παραστάσεων στο Φεστιβάλ Αθηνών στην Επίδαυρο (1993), στη Παράσταση των *Βακχών* (1995) με το Κέντρο Δράματος και Θεάματος Παντείου. Έχω συντονίσει θεατρικά εργαστήρια και θεατρικές ομάδες δημιουργικής ανάγνωσης σε πανεπιστημιακά μαθήματα, ανοιχτά μαθήματα και ημερίδες πάνω στις θεματικές: Αρχαίο θέατρο, Πολιτική, Πολιτισμός. Σήμερα διδάσκω στα προγράμματα για Ενήλικες του Πανεπιστημίου Αθηνών, Ακαδημία Πλάτωνος, το μάθημα: «Μύθος λογοτεχνία αισθητική» καθώς και στα αντίστοιχα προγράμματα για ενήλικες του Πανεπιστημίου Αθηνών, Κωστής Παλαμάς, το μάθημα: «Πολιτισμός και Αφήγηση». Η ερευνητική μου δραστηριότητα επικεντρώνεται στη διαχρονία του αρχαίου δράματος καθώς και στις συγγένειες που έχει η αρχαία ελληνική γραμματεία με το ελληνικό διήγημα ως στοιχείο της πολιτιστικής μας ταυτότητας, της μνήμης και του πολιτισμού. Το 2012 έλαβα το β' βραβείο δοκιμίου στον διαγωνισμό της Πανελλήνιας Ένωσης Λογοτεχνών.

Νάσος Βαγενάς Ο Νάσος Βαγενάς γεννήθηκε στη Δράμα, μια πόλη της βόρειας Ελλάδας, το 1945. Τελείωσε το δημοτικό σχολείο και τις τρεις πρώτες τάξεις του γυμνασίου εκεί, και το 1960 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε φιλολογία στα Πανεπιστήμια Αθηνών (1963-1968), Ρώμης (1970-1972), Έσσεξ (1972-1973) και Καίμπριτζ, όπου (1974-1978) εκπόνησε διδακτορική διατριβή με θέμα την ποίηση και την ποιητική του Πύργου Σεφέρη. Από το 1980 ως το 1991 διετέλεσε καθηγητής της Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, και από το 1992 είναι καθηγητής της Θεωρίας και Κριτικής της Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Εκτός από τα ποιητικά βιβλία του, ο Νάσος Βαγενάς έχει δημοσιεύσει πολλά βιβλία μελετών και δοκιμών πάνω σε θέματα της λογοτεχνίας και της λογοτεχνικής κριτικής που τον έχουν αναδείξει σε έναν από τους σημαντικότερους σήμερα Έλληνες κριτικούς. Ένα από αυτά *Η ειρωνική γλώσσα*, βραβεύτηκε με το Κρατικό Βραβείο Κριτικής το 1995. Το 2013 του απονεμήθηκε το βραβείο δοκιμίου του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη της Ακαδημίας Αθηνών, για το σύνολο του δοκιμιακού έργου του.

Ελένη Βελεγράκη Υποψήφια διδάκτωρ της Σχολής Επιστημών της Αγωγής του Παν/μίου Κρήτης με ερευνητικό αντικείμενο τη διδακτική προσέγγιση της λογοτεχνίας μέσα από τις παραστατικές τέχνες, κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης στη θεατρολογία του ίδιου Πανεπιστημίου (2009), απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Παν/μίου Πατρών (2002) και απόφοιτος του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Παν/μίου Κρήτης (2007). Τα επιστημονικά μου ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν το Νεοελληνικό θέατρο, επίσης τη διδασκαλία της θεατρικής αγωγής τόσο ως αυτόνομο μαθήματος όσο και την αξιοποίηση της στη διδασκαλία άλλων αντικειμένων. Εργάζομαι ως εκπαιδευτικός.

Κωνσταντίνα Γεωργιάδη Η Κωνσταντίνα Γεωργιάδη εργάζεται σαν ερευνήτρια στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας. Αποφοίτησε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και απέκτησε το διδακτορικό της δίπλωμα από τον Τομέα Θεατρολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Τα ενδιαφέροντά της εστιάζονται στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου του 19ου και του 20ού αιώνα. Έχει συμμετάσχει σε πανελλήνια και διεθνή επιστημονικά συνέδρια και οι εργασίες της έχουν δημοσιευτεί σε ελληνικά και ξένα περιοδικά και σε συλλογικούς τόμους.

Βαρθάρα Γεωργοπούλου Φιλολόγος-θεατρολόγος, επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Γεννήθηκε στην Κεφαλονιά. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών από όπου έλαβε πτυχίο του Τμήματος Ιστορικού-Αρχαιολογικού. Επίσης στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της ίδιας Σχολής από το οποίο έλαβε πτυχίο θεατρολογίας, μεταπτυχιακό δίπλωμα και εκπόνησε ο διδακτορική διατριβή με θέμα: «Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου». Εργάστηκε ως φιλόλογος στη Μέση Εκπαίδευση. Από το 2005 διδάσκει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, όπου και εκλέχθηκε μέλος ΔΕΠ. Έχει δημοσιεύσει μελέτες και άρθρα σε περιοδικά και συλλογικούς τόμους με θέματα από την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου και την θεατρική κριτική. Έχει επίσης λάβει μέρος σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ειδικότερα τα ερευνητικά της πεδία αφορούν την θεατρική κριτική, το επανησιακό θέατρο, την αναβίωση του αρχαίου δράματος, τη γυναικεία παρουσία στη δραματολογία και τη θεατρική πράξη. Έχουν εκδοθεί η δίτομη μελέτη της «Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου», τόμ. Α, Β, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2008, 2009, η αυτοτελής μελέτη της με θέμα: «*Το θέατρο στην Κεφαλονιά, 1900-1953*» από την «Εταιρεία Κεφαλληνιακών μελετών», Αθήνα 2010 και η μελέτη της *Γυναικείες διαδρομές. Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το θέατρο*, εκδ. Αιγόκερως 2010. Υπό έκδοση βρίσκεται η μελέτη της *Ιστορία και Ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου*, από τις εκδ. Παπαζήση.

Μαρία Δημάκη-Ζώρα Η Μαρία Δημάκη-Ζώρα είναι Λέκτορας του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών, με

γνωστικό αντικείμενο «Νεοελληνική Δραματολογία και Πολιτισμός». Γεννήθηκε στην Πάτρα όπου και ολοκλήρωσε τις εγκύκλιες σπουδές της. Φοίτησε, με υποτροφία του Ι.Κ.Υ. καθόλα τα έτη των σπουδών της, στο Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, από όπου αποφοίτησε με Άριστα το 1991. Έλαβε το διδακτορικό δίπλωμα με Άριστα από το ίδιο Τμήμα το 2000. Η διδακτορική της διατριβή εκδόθηκε από το Ίδρυμα Ουράνη της Ακαδημίας Αθηνών το 2002, με τίτλο *Σπυριδών Ν. Βασιλειάδης. Η ζωή και το έργο του*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2002. Έχει λάβει μέρος σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια και έχει συγγράψει μελέτες και άρθρα σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά, σχετικά με τη νεοελληνική δραματολογία του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, τη νεοελληνική λογοτεχνία, το θέατρο για παιδιά και νέους, καθώς και πτυχές του νεοελληνικού πολιτισμού. Είναι μέλος επιστημονικών Συλλόγων και έχει δώσει διαλέξεις στην Ελλάδα και την Κύπρο.

Ανθούλλης Δημοσθένους Ο Ανθούλλης Δημοσθένους είναι πτυχιούχος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου ειδίκευσης στη βυζαντινή ιστορία από το ίδιο Πανεπιστήμιο με άριστα. Είναι διδάκτορας της Σχολής Ανθρωπιστικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αιγαίου με υποτροφία του Ιδρύματος Α. Λεβέντη. Η διατριβή του, που έχει βαθμολογηθεί με άριστα από την επταμελή εξεταστική επιτροπή, έχει τίτλο «Η φανταστική κοινότητα του Νεοφύτου Εγκλείστου (1134-1214 περ.). Κοινωνική κριτική και ταξικός διαχωρισμός ενός εν ζωή βυζαντινού αγίου». Εκπόνησε, επίσης, μεταδιδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Αιγαίου με υποτροφία του ΙΚΥ Ελλάδος με τίτλο «Το κυπριακό ποίμνιο (4^{ος}-12^{ος} αιώνας). Η δράση των αγίων-ιεροκληρύκων και οι αντιδράσεις του ακροατηρίου τους». Εξέδωσε δέκα μονογραφίες και δημοσίευσε επιστημονικές μελέτες σε περιοδικά της Κύπρου, της Ελλάδας και του εξωτερικού στο αντικείμενο της βυζαντινής ιστορίας και πολιτισμού. Συμμετείχε σε διεθνή και τοπικά μεσαιωνολογικά συνέδρια. Έχει ασχοληθεί με τη συγγραφή εκδίδοντας δύο ποιητικές συλλογές και δημοσιεύοντας πεζογραφήματα σε λογοτεχνικά περιοδικά. Το 2012 ξεκίνησε μεταπτυχιακές σπουδές στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών υπό την εποπτεία του καθηγητή Πλάτωνα Μαυρομούστακου. Έχει ολοκληρώσει το μάστερ και συνεχίζει την έρευνά του ανιχνεύοντας τις βυζαντινές αναλογίες στο έργο του Τένεσι Ουίλιαμς υπό την καθοδήγηση του καθηγητή Ιωσήφ Βιβιλάκη. Έχει σκηνοθετήσει τις παραστάσεις «Della Robbia» (θεατρικός μονόλογος βασισμένος στο «Λεωφορείο ο Πόθος» του Τένεσι Ουίλιαμς στο πλαίσιο της διπλωματικής εργασίας για το μάστερ), «Ο Σεμπάστιαν και ο κανίβαλος» (θεατρικό ανέλγιο με αντιπαραβολή αποσπασμάτων έργων των Ουίλιαμς και Μίλλερ), «Ο άγγελος στην εσοχή» (δραματοποιημένο διήγημα του Τένεσι Ουίλιαμς) και «Cabeza de Lobo» (παράσταση βασισμένη στα έργα του Τένεσι Ουίλιαμς «Suddenly Last Summer» και «The Kingdom of Earth»). Παρουσίασε ανακοινώσεις σε θεατρολογικά συνέδρια. Εργάζεται στο Τμήμα Πολιτισμού του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού της Κύπρου ασχολούμενος με θέματα πολιτιστικής αποκέντρωσης.

Γρηγόρης Ιωαννίδης Διπλωματούχος του Τμήματος Ηλεκτρολόγων Μηχανικών και Μηχανικών Η/Υ του Ε.Μ.Π. και πτυχιούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου, με Μεταπτυχιακές σπουδές στη Φιλοσοφία των Επιστημών (History and Philosophy of Science and Mathematics, King's College, London) και στη Θεατρολογία. Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων τη νεότερη και σύγχρονη ελληνική δραματολογία, το ξένο ρεπερτόριο στο ελληνικό θέατρο, τη χρήση νέων τεχνολογιών στη θεατρολογία. Κρατά τη στήλη της θεατρικής κριτικής στην *Εφημερίδα των Συντακτών*.

Φάνης Ι. Κακριδής Ο ομότιμος καθηγητής κλασικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Θεοφάνης (Φάνης) Ι. Κακριδής γεννήθηκε στην Αθήνα το 1933, γιος του Ιωάννη Θ. Κακριδή και της φιλόλογου Όλγας Κομνηνού-Κακριδή. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές κλασικής φιλολογίας στα Πανεπιστήμια του Μάιντς και του Τύμπιγκεν, στη Γερμανία, όπου δίδαξε ως λέκτορας αρχαίων και νέων ελληνικών. Το 1964 εξελέγη καθηγητής κλασικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, θέση στην οποία υπηρέτησε έως το 1984, με μια σύντομη διακοπή κατά την περίοδο της δικτατορίας. Από το 1982 ως το 1984 διετέλεσε αντιπρόεδρος του Κέντρου Εκπαιδευτικών Μελετών και Επιμορφώσεως (ΚΕΜΕ) του Υπουργείου Παιδείας. Επίσης, μεταξύ 1981-82 διετέλεσε πρόεδρος του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών. Μεταξύ 1988-1990 δίδαξε στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, ως ειδικός επιστήμονας. Στο συγγραφικό του έργο ασχολείται με την ιστορία, την ερμηνεία, την κριτική και τη μετάφραση της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, καθώς και έργων ξένων πανεπιστημιακών που αναφέρονται σ' αυτή. Συμμετέχει σε επιμορφωτικά σεμινάρια και αρθρογραφεί τακτικά στην εφημερίδα *Το Βήμα*. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία για τον Φάνη Ι. Κακριδή βλ. *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1985· Βάλτερ Πούχνερ, «Κακριδής, Φάνης Ι.» στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2007, σελ. 981-2.

Κώστας Καρασαββίδης Έχει σπουδάσει Φιλολογία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης με ειδίκευση στη Μεσαιωνική και Νεότερη Ελληνική Φιλολογία (2003) και είναι κάτοχος Διπλώματος Ελληνικής Παλαιογραφίας από το Κέντρο Αγιολογικών Μελετών της Ιεράς Μητρόπολης Θεσσαλονίκης (2004). Ως μεταπτυχιακός φοιτητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, έχει μόλις ολοκληρώσει τη διπλωματική εργασία του με θέμα «Συμβολή στην ιστορία της επιθεώρησης: *Μελετήματα* (1941). Εισαγωγή – Κείμενο - Σχόλια». Παράλληλα, έχει εργαστεί ως βοηθός θεατρολογικής επιμέλειας στον τόμο *30 Χρόνια ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρούμελης 1984-2014* και έχει συμμετάσχει στο Ε' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο (Αθήνα, 5-8 Νοεμβρίου 2014) με τίτλο εισήγησης «Ένα “χαμένο” επιθεωρησιακό νούμερο από την Κατοχή για τη Δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου».

Κώστας Κουμουλάκης Απόφοιτος του τμήματος Σκηνογραφίας της Accademia di Belle Arti di Bari, τελειόφοιτος του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου της Αθήνας. Έχει εργαστεί στους τομείς, της οργάνωσης και προβολής εκδηλώσεων και φεστιβάλ, της μελέτης, σχεδιασμού και υλοποίησης πολιτιστικών παρεμβάσεων, της σύνταξης και καλλιτεχνικής επιμέλειας εντύπων ενώ έχει εργαστεί στο θέατρο ως σκηνογράφος και ενδυματολόγος. Διετέλεσε συνεργάτης του φεστιβάλ *Έκφραση* του ΥΠΠΟ, καλλιτεχνικός υπεύθυνος φεστιβάλ Πειραιά, επιστημονικός υπεύθυνος των ευρωπαϊκών προγραμμάτων πολιτισμού και αθλητισμού, στο Κέντρο Επαγγελματικής Κατάρτισης του Εθνικού Ιδρύματος Νεότητας. Εργάζεται στο Δήμο Πειραιά ως προϊστάμενος του Τμήματος Θεάτρων και Κινηματογράφων. Το ερευνητικό του ενδιαφέρον εστιάζεται αυτή την περίοδο στη σκηνογραφία στα χρόνια του μεσοπολέμου και στη σύγχρονη θεατρική δημιουργία.

Ιωάννης Μ. Κωνσταντάκος Ο Ιωάννης Μ. Κωνσταντάκος σπούδασε κλασική φιλολογία στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (πτυχίο 1995) και στο Πανεπιστήμιο του Cambridge (M.Phil. 1996, Ph.D. 2000). Από το 2003 διδάσκει αρχαία ελληνικά στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου είναι σήμερα αναπληρωτής καθηγητής. Στα επιστημονικά του ενδιαφέροντα συγκαταλέγονται η αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κωμωδία, η ιστορία του ευρωπαϊκού κωμικού θεάτρου, η αρχαία μυθοπλασία, τα παραμύθια και ο λαϊκός αφηγηματικός πλούτος, τα ανίγματα και οι γρίφοι στον αρχαίο κόσμο, οι ανατολικές φιλολογίες, η επίδραση της Εγγύς Ανατολής και της Αιγύπτου στον ελληνικό πολιτισμό, καθώς και η πρόσληψη των κλασικών κειμένων σε Δύση και Ανατολή. Για αυτά τα θέματα έχει δημοσιεύσει τέσσερα βιβλία και πληθώρα μελετημάτων σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά έντυπα. Γράφει επίσης βιβλιοκρισίες και άρθρα για τον ημερήσιο, περιοδικό και ηλεκτρονικό τύπο. Έχει δώσει πολλές διαλέξεις σε πανεπιστημιακά ιδρύματα, συνέδρια και επιστημονικές εταιρίες, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Έχει κερδίσει υποτροφίες από το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών και από το Κοινωνοφελές Ίδρυμα «Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης». Το δίτομο σύγγραμμά του *Αχίλαρος: Η Διήγηση του Αχιλλέα στην αρχαία Ελλάδα* (Αθήνα 2008) τιμήθηκε το 2009 με το βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών για την καλύτερη μονογραφία κλασικής φιλολογίας. Το βιβλίο του *Θρύλοι και παραμύθια για τη χώρα του χρυσού: Αρχαιολογία ενός παραμυθιακού μοτίβου* (Αθήνα 2011) εντάχθηκε το 2012 στη βραχεία λίστα των υποψηφίων για το κρατικό βραβείο δοκιμίου. Για πλήρες βιογραφικό και αναλυτική εργογραφία βλ. τις ακαδημαϊκές του ιστοσελίδες: <http://uoa.academia.edu/IoannisKonstantakos> και <http://scholar.uoa.gr/iokonstan>

Τάνια Νεοφύτου Διδάκτωρ Θεατρολογίας, κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος και πτυχιούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Η διδακτορική της διατριβή είχε θέμα *Το τερατώδες στην ευρωπαϊκή δραματολογία του*

20ού αιώνα. Έχει συμμετάσχει σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά συνέδρια και οι εισηγήσεις της έχουν δημοσιευθεί στα πρακτικά τους: *Ο θάνατος στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι* (2005), *The monster and the herd: a comment on Ionesco* (2009), *The disfiguring mirrors of power in the speculation of evil: despots and tyrants in 20th century theatre* (2010), *The semiotics of images in Romeo Castellucci's theatre* (2010), *Ο μόνος τόπος είναι ο δρόμος: Το τελευταίο Καραβανσαράι από το θέατρο του Ήλιου της Ariane Mnouchkine* (2012). Εργάζεται ως θεατρολόγος στην εκπαίδευση και σκηνοθετεί θεατρικές ερασιτεχνικές ομάδες τα τελευταία 12 χρόνια.

Κυριακή Πετράκου Η Κυριακή Πετράκου είναι καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αντικείμενο του ειδικού επιστημονικού της ενδιαφέροντος είναι το νεοελληνικό θέατρο, από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι σήμερα. Έχει διδάξει νεοελληνικό θέατρο στα πανεπιστήμια της Βιέννης και της Σιλεσίας. Έχει συμμετάσχει σε περίπου 80 συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Έχει εκδώσει 8 βιβλία και περίπου 130 άρθρα της δοκιμακού και (κυρίως) ερευνητικού χαρακτήρα έχουν δημοσιευτεί σε συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά της Ελλάδας και του εξωτερικού.

Τίτλοι βιβλίων: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί, 1870-1925*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999· *Θεατρολογικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004· *Η απήχηση του νεοελληνικού θεάτρου στο εξωτερικό. Μεταφράσεις-παραστάσεις, Παράβασεις-Μελετήματα* [4], Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Ergo, Αθήνα 2005· *Κυριακή Πετράκου-Άννα Καρακατσούλη: Research into Modern Greek Theatre (1995-2005). Summaries of the Academic Publications of the Department of Theatre Studies in the University of Athens*, Department of Theatre Studies - Ergo Publications, Athens 2005· *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα 2005· *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι θεατρολογικά μελετήματα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007· *Κυριακή Πετράκου - Διονύσης Ν. Μουσιούτης: Ο Σταθάτειος διαγωνισμός της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, Παράβασεις- Μελετήματα* [6], Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Ergo, Αθήνα 2008· *Σάββας Γώγος - Κυριακή Πετράκου: Λεξικό του αρχαίου θεάτρου. Όροι - έννοιες - πρόσωπα*, Μίλητος 2012.

Γιώργος Π. Πεφάνης Ο Γιώργος Π. Πεφάνης είναι επίκουρος καθηγητής θεωρίας και φιλοσοφίας του θεάτρου και του δράματος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και κριτικός θεάτρου. Διδάσκει ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (2008-2015), ενώ δίδαξε ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου στον μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (1998-2006) και θεωρία του θεάτρου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου (2011-2013). Έχει διατελέσει επιστημονικός συνεργάτης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στο Εθνικό Θέατρο και

στο Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, όπου είχε εκλεγεί ερευνητής. Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων το διεπιστημονικό πεδίο φιλοσοφίας και θεάτρου, τις θεωρίες του θεάτρου και του δράματος, τη σύγχρονη ελληνική και ευρωπαϊκή δραματουργία, τη φαινομενολογία, τον μεταδομισμό, τη θεωρία της ιστορίας και της κριτικής. Είναι συγγραφέας δεκαοκτώ βιβλίων γύρω από το θέατρο, τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία και δεκάδων επιστημονικών μελετημάτων σε ελληνικά και ξένα περιοδικά ή σε συλλογικούς τόμους.

Βάλτερ Πούχνερ Ο Βάλτερ Πούχνερ γεννήθηκε στη Βιέννη. Σπούδασε Επιστήμη του Θεάτρου (Θεατρολογία) στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και το 1972 απέκτησε τον τίτλο του διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, με μια εργασία για το νεοελληνικό θέατρο σκιών. Το 1977 ανακηρύχθηκε υφηγητής, στο ίδιο Πανεπιστήμιο, με μια διατριβή για την γέννηση το θεάτρου στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Από τότε έχει εγκατασταθεί μόνιμα στην Ελλάδα. Δίδαξε επί δώδεκα χρόνια ιστορία θεάτρου στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης. Από το 1989 διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στην αρχή στο Τμήμα Φιλολογίας και από το 1991 στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, του οποίου διατελούσε για δύο δεκαετίες (αντι)πρόεδρος. Παράλληλα εξακολούθησε να διδάσκει Θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και έχει μετακληθεί πολλές φορές ως επισκέπτης καθηγητής σε ευρωπαϊκά και αμερικανικά πανεπιστήμια. Το 1994 εξελέγη αντεπιστέλλον μέλος της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών και το 2001 παρασημοφορήθηκε για τις επιστημονικές του επιδόσεις με τον “Αυστριακό Σταυρό Τιμής για την Επιστήμη και την Τέχνη”. Έχει δημοσιεύσει περισσότερο από 100 βιβλία και 400 μελετήματα για θέματα του ελληνικού και βαλκανικού θεάτρου, της συγκριτικής λαογραφίας, των βυζαντινών και νεοελληνικών σπουδών εν γένει, καθώς και της θεωρίας του θεάτρου και του δράματος.

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου Η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου είναι Καθηγήτρια Θεατρολογίας-Ιστορίας του Θεάτρου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αντικείμενα του επιστημονικού της ενδιαφέροντος αποτελούν το ελληνικό θέατρο του 19ου και 20ού αιώνα, ιστορία και συγκριτική δραματολογία, με έμφαση στο θέατρο του μείζονος Ελληνισμού, οι Έλληνες ηθοποιοί και η ελληνική κωμωδιογραφία, καθώς και θέματα που άπτονται της θεατρικής βιβλιογραφίας και τεκμηρίωσης. Έχει εκδώσει και επιμεληθεί μόνη ή σε συνεργασία, δεκατρείς (13) αυτοτελείς τόμους, ενώ περισσότερες από εξήντα (60) επιστημονικές εργασίες της έχουν δημοσιευτεί σε συλλογικούς τόμους, επετηρίδες και περιοδικά στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Οι σημαντικότερες αυτοτελείς εκδόσεις της:

1. Γεδεών, Μανουήλ. *Αποσημειώματα χρονογράφου, Μνεία των προ εμού, Πατριαρχικά Εφημερίδες, Ιστορία των του Χριστού πενήτων: Ευρετήρια*. Αθήνα, ΕΙΕ, ΚΝΕ, 1979.
2. *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*. Αθήνα, Νέος

- Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, 1994-1996. 2 τόμ.
3. *Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα (1876-1900): Συμβολή στη βιβλιογράφηση θεατρικών μονόφυλλων του 19ου αιώνα*. Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1999.
 4. *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών: Ογδόντα χρόνια 1917-1997: Ιστορική αναδρομή*. Αθήνα, Σμπίλιας, 1999.
 5. *Δέκα χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών: 1900-2000*. Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, 2000.
 6. *Αρχείο Ραλλούς Μάνου: Η ζωή και το έργο της*. Αθήνα, Έφesus, 2005.
 7. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. *Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις ακαδημαϊκού έτους 2004-2005*. Ναύπλιο, 2006.
 8. *Το θέατρο στην "καθ' ημάς Ανατολή". Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη: Οκτώ μελετήματα*. Αθήνα, Πολύτροπον, 2006.
 9. *Βασίλης Μεσολογγίτης, ο λογοτέχνης, ο ηθοποιός, ο συνδικαλιστής: Η ζωή και το έργο του*. Αθήνα, Παπαζήσης, 2010.

Επίσης υπήρξε συντονίστρια πέντε (5) εκδόσεων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (2006 – 2009).

Έχει επίσης αναλάβει και ολοκληρώσει ως επικεφαλής επτά (7) ερευνητικά προγράμματα και άλλα δύο (2) ως μέλος τριμελών επιστημονικών επιτροπών. Από το 2012 μετέχει ως επικεφαλής υποέργου στο υπό εκπόνηση πρόγραμμα «Χρυσαλλίς» στα πλαίσια του ευρωπαϊκού προγράμματος «Θαλής» για την Αριστεία στην Έρευνα.

Ανθή Γ. Χοτζάκογλου Η Ανθή Γ. Χοτζάκογλου γεννήθηκε στον Πειραιά. Έλκει την καταγωγή της από τη Μ. Ασία. Είναι απόφοιτος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Πραγματοποίησε πρακτική άσκηση (πρόγραμμα ΕΠΕΑΕΚ), κατ' επιλογήν της στο Κέντρο Μελέτης & Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο. Ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές της σπουδές με υποτροφία, αριστεύοντας, στο ίδιο Τμήμα. Ασχολήθηκε με την έρευνα και την καταγραφή θεατρικών Αρχείων, καθώς και με τον σχεδιασμό και την εφαρμογή εκπαιδευτικών προγραμμάτων για μαθητές πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης. Δίδαξε επί σειρά ετών στην πρωτοβάθμια, δευτεροβάθμια και μεταδευτεροβάθμια εκπαίδευση καθώς και σε πιστοποιημένα προγράμματα συνεχιζόμενης επαγγελματικής κατάρτισης, ενώ διετέλεσε εξετάστρια στις αντίστοιχες κρατικές εξετάσεις πιστοποίησης. Εστιάζει το επιστημονικό της ενδιαφέρον στη μελέτη του Θεάτρου Σκιών και Ανδρικήλων. Σε αυτό το πλαίσιο, ταξιδεύοντας εντός κι εκτός ελλαδικών συνόρων, εντόπισε και κατέγραψε σχετικά αρχεία και συνεντεύξεις. Την τελευταία δεκαετία επικεντρώθηκε στην καταγραφή και μελέτη του Μικροθεάτρου στην Κύπρο και σε κοιτίδες του μείζονος Ελληνισμού. Πορίσματα των μελετών της φιλοξενούνται σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά συνέδρια και περιοδικά.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Οι σκηνοθεσίες των έργων του Luigi Pirandello στην ελληνική σκηνή από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως το τέλος του 20ού αιώνα

Το παρόν πόνημα αποτελεί μια συνθετική μελέτη ανάλυσης παράστασης, στην οποία εξετάζονται οι σκηνοθεσίες των έργων του Luigi Pirandello στην ελληνική σκηνή, από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 2000, καταγράφοντας την πορεία της σκηνοθετικής τέχνης στον τομέα της πρόσληψης και της εξέλιξης του πιραντελλικού θεάτρου στον τόπο μας. Η μελέτη αναπτύχθηκε ιστορικά, εξετάζοντας και αναλύοντας τα δεδομένα της εποχής κάθε παράστασης, αλλά και συγχρονικά, μεταφράζοντάς τα και εντάσσοντάς τα σε ένα γενικότερο πλαίσιο αισθητικών επιλογών, που διαμορφώνεται σύμφωνα με την εξέλιξη του θεάτρου κατά τον τελευταίο αιώνα και με τη διαφοροποίηση ως προς τη χρήση και τη σημασία των σημείων μιας παράστασης.

Η ανάλυση των παραστάσεων αναπτύχθηκε βάσει του αναμορφωμένου ερωτηματολογίου του Patrice Pavis, με τις προσθήκες των Herman Altena και Πλάτωνα Μαυρομούστακου, το οποίο αποτελεί ένα ουσιαστικό τρόπο προσέγγισης και ανάλυσης των σημειακών συστημάτων και μοναδικό βοήθημα τόσο για την κατανόηση των επιμέρους σημείων μιας παράστασης, όσο και του συνολικού αποτελέσματός της. Το αναλυτικό ερωτηματολόγιο αναδιαμορφώθηκε για την επίτευξη μιας σφαιρικότερης παρουσίας και χωρίστηκε στις κατηγορίες: Κείμενο, Δραματικός - Θεατρικός χώρος και Σκηνογραφία, Αντικείμενα φροντιστηρίου, Φωτισμός, Ρυθμοί και χρόνοι της παράστασης, Μουσική, Κοστούμια - Μακιγιάζ, Γενικά χαρακτηριστικά και αισθητικές και πολιτιστικές αρχές της παράστασης.

Η έρευνα και η ανάλυση βασίστηκαν σε ιστορικές πηγές: θεατρικά προγράμματα, τετράδια σκηνης, δημοσιεύματα, κριτικές συνεντεύξεις, άρθρα, κλπ. και κυρίως στα αρχεία οπτικοακουστικού υλικού: φωτογραφίες, video, ηχογραφήσεις, σκηνογραφικές μακέτες, αλλά και σε προσωπικές μαρτυρίες.

Στη μελέτη αναλύονται παραστάσεις αποκλειστικά του επαγγελματικού θεάτρου και επιλέγονται, από το σύνολο των παραστάσεων, οι 40 παραστάσεις των σκηνοθετών που σηματοδότησαν την καλλιτεχνική ζωή του τόπου, που εισήγαγαν νέα στοιχεία με τις σκηνοθεσίες τους ή που εισήγαγαν άπαιχτα έργα του Σικελού συγγραφέα στο δραματολόγιο του ελληνικού θεάτρου.

Οι σκηνοθέτες των οποίων οι παραστάσεις αναλύονται, αλφαβητικά είναι οι: Jane Howell, Μίνως Βολανάκης, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Σπύρος Ευαγγελάτος, Πάννης Ιορδανίδης, Μιχάλης Κακογιάννης, Σωκράτης Καραντινός, Κάρλος Κουν, Μηνάς Κωνσταντόπουλος, Γιώργος Λαζάνης, Δημήτρης Μαυρίκιος, Κωστής Μιχαηλίδης, Περικλής Μουστάκης, Κώστας Μπάκας, Δημήτρης Μυράτ, Βασίλης Παπαβασιλείου, Θανάσης Παπαγεωργίου, Μαριέττα Ριάλδη, Αλέξης Σολομός, Λεωνίδας Τριβιζάς, Τίτος Φαρμάκης, Νίκος Χαραλάμπους.

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ
Το θεατρικό έργο του Παύλου Νιρβάνα

Σκοπός της διατριβής αυτής είναι η ανάδειξη του θεατρικού έργου του Παύλου Νιρβάνα, ο οποίος στην πενήντάχρονη δημιουργική πορεία του υπήρξε σημαντικός δραματουργός, κριτικός–θεωρητικός, αλλά και λόγιος με θεατρική δράση.

Στα πέντε βασικά χρόνια της δραματουργίας του (1907–1911), έγραψε τέσσερα τρίπρακτα δράματα (*Αρχιτέκτων Μάρθας*, *Μαρία Πενταγιώτισσα*, *Χελιδόνι*, *Όταν σπάση τα δεσμά του*) επηρεασμένα από την ιψενική–νιτσεική φιλοσοφία αλλά και το κίνημα του συμβολισμού–αισθητισμού, διαμορφώνοντας ένα νέο τύπο δράματος που συνδυάζει ρεαλισμό και ποιητικότητα. Έγραψε ακόμα μια τρίπρακτη κωμωδία (*Ελιξίριον νεότητος*, 1911) και μετέγραψε το αστυνομικό, σατιρικό, μυθιστόρημά του, *Έγκλημα του Ψυχικού* (1936), σε κωμωδία. Όλα τα έργα του παίχθηκαν από τους πιο γνωστούς θιάσους της εποχής εκτός από το τελευταίο. Έγραψε ακόμα «θεατρόμορφους διαλόγους», οι οποίοι, αν και δεν είχαν καμιά παραστασιακή πρόθεση, διαθέτουν γνωρίσματα δράματος και επομένως μπορούν να θεωρηθούν δυνάμει θεατρικά κείμενα. Σημειώνουμε επίσης τη συγγραφή δύο σεναρίων ταινιών, τη βουκολική *Αστέρω* και την επικαιρική *Μπόρα*. Μετέφρασε τον *Τορκονεμάδα* του Βίκτορος Ουγκό, καθώς και περιορισμένα αποσπάσματα από τον *Ρονί Βλας* του ίδιου, την *Άμφισσα* του Ανδρέγιεφ και τον *Αετιδέα* του Ροστάν, που όλα δημοσιεύτηκαν στον τύπο της εποχής.

Με τη μετάφραση ασχολήθηκε όμως και σε θεωρητικό επίπεδο, προβάλλοντας την καλλιέργεια του κοινού, όταν αυτή αφορά κλασικά έργα, τον εμπλουτισμό της γλώσσας υποδοχής, και την προσπάθεια που πρέπει να κάνει ο μεταφραστής για να αποδώσει όχι μόνο το νόημα αλλά και το ύφος του πρωτοτύπου. Ως κριτικός–θεωρητικός του θεάτρου εξέφρασε απόψεις και θέσεις που ήταν σύμφωνες με το όραμα για τη δημιουργία «καλλιτεχνικού» θεάτρου, με πρώτο στόχο την «αισθητική απόλαυση» του κοινού και με απώτερο σκοπό την πνευματική του καλλιέργεια. Για την επίτευξη του σκοπού αυτού θεωρούσε απαραίτητη τη διάκριση των θεάτρων σε ελαφρά και σοβαρά και την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου.

Συμφασμένη με τη θεωρία του για το θέατρο παρουσιάζεται και η κριτική του θεωρία. Πίστευε ότι ο θεατρικός κριτικός πρέπει να είναι απόλυτα καταρτισμένος, με γνώσεις θεωρητικές και πρακτικές, και η κριτική του να αποσκοπεί όχι στη διόρθωση των ηθοποιών αλλά στην καλλιέργεια του κοινού, γιατί η κριτική δεν πρέπει να παρεμβαίνει στη δημιουργία της τέχνης οριοθετώντας τη σε κανόνες.

Η θεωρία του για το θέατρο και την κριτική ήταν εντελώς σύμφωνη με την πρακτική της κριτικής του, η οποία εστίασε στην ανάδειξη των σοβαρών δράμάτων και στην υποβάθμιση των ελαφρών θεαμάτων και επιθεωρήσεων, στην επιβράβευση της «φυσικότητας» των ηθοποιών, στην εξάσκηση των ηθοποιών με τις πρόβες, στο ταλέντο που συνοδεύεται από πρακτική άσκηση.

Όσον αφορά στις θέσεις του για ζητήματα εποχής, όπως ήταν «πολιτική–θέατρο», «γυναικείο ζήτημα –θέατρο», «δράμα–θέατρο», «μετάφραση και πα-

ράσταση αρχαίων δραμάτων» κ.ά. ακολούθησε τη «μέση οδό», δηλαδή νέες ιδέες που όμως δεν δημιουργούσαν ρήξεις.

Τέλος, ως λόγιος με θεατρική δράση, ανέλαβε ρόλο κριτή σε διάφορους δραματικούς διαγωνισμούς (Αβερώφειο, Λαμπίκειο, Χωρέμειο), αλλά, κυρίως, πρωτοστάτησε στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, αρχικά με άρθρα του στον τύπο και αργότερα, ως μέλος της Εκτελεστικής και Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού.

ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ

Η πρόσληψη του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα (Μεταφράσεις – παραστάσεις)

Η διδακτορική διατριβή επιχειρεί να εξερευνήσει και να ερμηνεύσει την πορεία της πρόσληψης στην Ελλάδα του Σουηδού συγγραφέα Αύγουστου Στρίντμπεργκ. Η έρευνα καλύπτει χρονικά έναν αιώνα, από τα τέλη του 19^{ου} έως τα τέλη του 20^{ου}, περίοδο κατά την οποία μελετώνται και παρουσιάζονται οι σημαντικότερες σκηνικές παραγωγές και μεταφραστικές προσεγγίσεις του έργου του.

Προκειμένου να φωτιστεί η πολυποίκιλη παραγωγή του Στρίντμπεργκ και το εύρος των ενδιαφερόντων των Ελλήνων δημιουργών που εστιάζουν στο έργο του, κρίθηκε σκόπιμο να συγκεντρωθούν, να ταυτιστούν ως προς το πρωτότυπο και να συμπεριληφθούν στην παρούσα εργασία όχι μονάχα οι μεταφράσεις των θεατρικών έργων του συγγραφέα, αλλά κάθε κείμενο από το πολύτομο *corpus* του πολυσχιδούς δημιουργού (π.χ. διηγήματα και αποσπάσματα ευρύτερων έργων). Η εξέταση και ανάλυση της σκηνικής και μεταφραστικής πορείας των έργων του βασίστηκε σε ποικίλες πηγές πληροφοριών (αρχεία, απομνημονεύματα, ελληνικός και ξένος ημερησίος και περιοδικός Τύπος, ελληνική, σουηδική, αγγλική και γαλλική βιβλιογραφία, φωτογραφικό και οπτικό υλικό κ.λπ.)

Τα οκτώ κεφάλαια της διατριβής παρακολουθούν χρονικά τις διαφορετικές πρώτες μεταφράσεις και τις διαδοχικές θεατρικές παραγωγές, που συμπληρώνουν το ψηφιδωτό της πορείας του Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα. Τα γεγονότα αυτά εξετάζονται σε συνάρτηση με τα ευρύτερα ευρωπαϊκά συμφραζόμενα, τα οποία συχνά επιδρούν καθοριστικά στη διαμόρφωση του ελληνικού πλαισίου της πρόσληψής του. Σε κάθε κείμενο που αναλύεται παρατίθενται στοιχεία για την περίοδο συγγραφής μέσα στην οποία εντάσσεται, για τον ίδιο τον συγγραφέα και τα πρότυπά του, καθώς και συγκριτικά στοιχεία για τις σημαντικότερες σουηδικές, ευρωπαϊκές και αμερικανικές θεατρικές παραγωγές ή μεταφράσεις που προηγήθηκαν. Παράλληλα, ιχνηλατούνται τα διαδοχικά στάδια αυτής της πορείας, σε όλες τις εκφάνσεις της, από την πρώτη γνωριμία και την αμφισβήτηση έως τη σταδιακή καθιέρωση.

Στο ένατο και τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής παρουσιάζονται τα συμπεράσματα. Η πρόσληψή του Στρίντμπεργκ μελετάται σε σχέση προς την υποδοχή σημαντικών ξένων κινημάτων στην Ελλάδα (νατουραλισμός), καθώς και με τα σημαντικότερα εγχώρια κινήματα (δημοτικισμός), με λογοτεχνικά φαινόμενα

(«βορειομανία») και με άλλους σκανδιναβούς συγγραφείς (Ίψεν). Παράλληλα, εξετάζονται τα πρόσωπα που συνετέλεσαν καθοριστικά στη μεταφραστική και σκηνική γνωριμία και καθιέρωση του Σουηδού συγγραφέα και η συχνότητα με την οποία καταφεύγουν στα έργα του.

Ακολουθεί παράρτημα, στο οποίο παρατίθεται πίνακας με την αναλυτική ελληνική παραστασιογραφία, από την πρώτη παράσταση στην αυγή του 20^{ου} αιώνα έως τις μέρες μας. Στον ίδιο πίνακα παρατίθεται, επίσης, λίστα της κριτικογραφίας που εντοπίστηκε ανά παράσταση. Ακολουθεί πίνακας των μεταφρασμένων έργων του στα ελληνικά ανά τίτλο, που περιλαμβάνει τόσο τις δημοσιευμένες όσο και τις αδημοσίευτες μεταφράσεις.

ΕΛΕΝΗ ΤΙΜΠΛΑΛΕΞΗ

Αναλογικά και ψηφιακά παιχνίδια ρόλων:

Η μαθησιακή και θεατρική διάσταση

Η διατριβή διερευνά τη μαθησιακή και τη θεατρική διάσταση των *αναλογικών* και των *ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων*. Αν και έχει επισημανθεί η διάχυση των νέων τεχνολογιών στην εκπαίδευση και το θέατρο, υποστηρίζεται από μέρους μας η θέση ότι οι μαθησιακές θεωρίες καθώς και η θεωρία και η πρακτική του θεάτρου έχουν εξ ίσου διαχυθεί στα αναλογικά και τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων.

Στο πρώτο κεφάλαιο, αποσαφηνίζονται οι όροι *αναλογικό*, *ψηφιακό*, *εικονικό* και *δνητικό*. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην αντίστιξη αναλογικού και ψηφιακού. Εισάγονται όροι και έννοιες που αναφέρονται στα αναλογικά και ψηφιακά παιχνίδια ρόλων και συνδράμουν στην κατανόηση του αναλογικού, του ψηφιακού, του εικονικού και του δνητικού, καθώς και της θέσης αυτών σε μυθοπλαστικά συμφραζόμενα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από το *παιχνίδι*. Αποσαφηνίζονται έννοιες όπως *παιδιά*, *παιχνίδι* και *παιχνίδι-αντικείμενο*. Ακολουθεί ανασκόπηση του θεωρητικού πλαισίου και των συναφών με το παιχνίδι ορισμών. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο εννοιολογικό δίπτυχο *παιδί και παιχνίδι*, με αναφορές σε θεωρίες όπως εκείνες της πλεονάζουσας ενέργειας, της αναψυχής, της ξεκούρασης και της ανακεφαλαίωσης. Παρουσιάζονται συνοπτικά ταξινομίες των σταδίων του παιδικού παιχνιδιού. Το παιδικό παιχνίδι προσποίησης συζητείται εκτενώς και αναδεικνύεται σε δραστηριότητα που ποτέ δεν παύει να διατρέχει τον ανθρώπινο βίο.

Στο τρίτο κεφάλαιο, προσπελάζουμε το ρόλο και τους μετασχηματισμούς του στα συμφραζόμενα των παιχνιδιών ρόλων. Αντλώντας στοιχεία από τη θέση του ρόλου στο θέατρο και το δράμα, τις κοινωνικές επιστήμες, τα αναλογικά και τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων, συγκροτείται η τεκμηρίωση της διαφοροποίησης μεταξύ προσώπου, παίκτη, ρόλου και χαρακτήρα. Έμφαση δίνεται στην ανάλυση της συνθήκης της αβαταριακής ενσωμάτωσης και τις ιδιαίτερες συνθήκες που προκύπτουν από αυτή.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, προσεγγίζουμε τα αναλογικά και τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων, με σκοπό την αποσαφήνιση του κοινού τους τύπου αλλά και τη χαρτογράφηση των σημαντικότερων διαφορών τους. Οι συσχετισμοί μεταξύ των δύο ευρύτερων κατηγοριών παιχνιδιών ρόλων αναδεικνύονται με ιστορική αναδρομή, που δίνει έμφαση σε κοινωνιολογικά στοιχεία. Αναφορά γίνεται στις σημαντικότερες θεωρητικές προσεγγίσεις των αναλογικών και ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων, τις απόπειρες ταξινομίας και τα θεωρητικά μοντέλα προσπέλασης. Διαγράφεται ότι η τροπικότητα ενσάρκωσης ρόλου και εκείνη του ελέγχου χαρακτήρα/avatar μπορούν να νοηθούν ως διαβαθμίσεις σε έναν κοινό άξονα, στον οποίο δηλώνεται η απόσταση από το ρόλο. Το κεφάλαιο κλείνει με τη σύγκριση αναλογικών και ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, ανιχνεύεται η πορεία των αναλογικών και των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων από χόμπι ορισμένων εκπαιδευτικών που τα δοκιμάζουν πειραματικά στη σχολική τάξη σε εκπαιδευτικό εργαλείο, που εντάσσεται σταδιακά στην τυπική εκπαίδευση. Χαρτογραφείται η παρουσία και η γεωγραφική διασπορά στον Ευρωπαϊκό χώρο του θεάτρου, του δράματος και του παιχνιδιού ρόλων στην εκπαίδευση κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και εξής. Παράλληλα, αποσαφηνίζονται όροι που χρησιμοποιούνται στη βιβλιογραφία αλλά και την εκπαιδευτική πρακτική, όπως *θέατρο και δράμα στην εκπαίδευση, θεατρική αγωγή, θεατρικό παιχνίδι, εκπαιδευτικά παιχνίδια ρόλων και εκπαιδευτικές προσομοιώσεις*. Αποτυπώνονται τα σημεία στα οποία τα αναλογικά και τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων διαφοροποιούνται από καθιερωμένες μορφές θεάτρου και δράματος στην εκπαίδευση και συγκρίνονται τα μαθησιακά τους οφέλη. Γίνεται αναφορά σε παραδείγματα καλών πρακτικών αναλογικών και ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων που δημιουργούνται για μαθησιακούς σκοπούς στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Στο έκτο κεφάλαιο, διερευνάται κατά πόσο τα αναλογικά και ψηφιακά παιχνίδια ρόλων μπορούν να θεωρηθούν εκφάνσεις του θεάτρου και της επιτέλεσης. Καθώς γίνεται ανασκόπηση ορισμών και προσεγγίσεων, διαφαίνεται ότι ορισμένες θέσεις παρακωλύουν τη θεώρηση των αναλογικών και ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων ως όψεων του θεατρικού και επιτελεστικού φαινομένου. Οι θέσεις αυτές, στην περίπτωση των αναλογικών παιχνιδιών ρόλων, συναρτώνται με την απουσία κοινού, δραματικού κειμένου και υποκριτικής μεθόδου κατά την ενσάρκωση του ρόλου. Μια προσεκτικότερη ματιά αποκαλύπτει ότι οι παράμετροι αυτοί δεν απουσιάζουν από τα παιχνίδια αυτά αλλά μετασχηματίζονται. Στην περίπτωση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων, οι εν λόγω θέσεις συναρτώνται με την απουσία κοινού, δραματικού υπόβαθρου, ενσάρκωσης ρόλου με όρους αναλογικής ενσωμάτωσης και ζωντανής παρουσίας ηθοποιού-επιτελεστή. Η ενσάρκωση ρόλου και ο έλεγχος χαρακτήρα διαγράφονται να αποτελούν τελικά δύο αλληλένδετες όψεις του παιχνιδιού προσποίησης που συνυπάρχουν.

Συμπερασματικά, αν και τα αναλογικά και τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων διαφέρουν ως προς τις λειτουργικές ιδιότητες, τις οικολογίες και τη φύση της δυναμικότητας που τα διέπουν, φαίνεται ότι μπορούν να θεωρηθούν, στο σύνολό

τους, εκφάνσεις του θεατρικού/επιτελεστικού φαινομένου. Μπορούν επομένως να χρησιμοποιηθούν ως εργαλεία στη διδασκαλία διαφόρων μαθημάτων, διατομεακών σχημάτων και ειδικότερα στο μάθημα της θεατρικής αγωγής. Η εφαρμογή τους στην εκπαίδευση εδράζεται σε μαθησιακές θεωρίες και προάγει μορφές μάθησης, όπως τη βιωματική και τη συνεργατική. Κατά την αξιοποίησή τους στην εκπαίδευση φαίνονται να απορρέουν σημαντικά μαθησιακά οφέλη, όπως η καλλιέργεια γνωσιακών και κοινωνικών δεξιοτήτων καθώς και της ενσυναίσθησης. Γνώση και μίμηση, μαθησιακή και θεατρική διάσταση συμπορεύονται και συλλειτουργούν στο αυθόρμητο και το οργανωμένο παιχνίδι προσποίησης.

