

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ
Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Τόμος 17-18/2

PARABASIS
Journal of the Department
of Theatre Studies
University of Athens

Volume 17-18/2

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

ΛΕΞΙΚΟΝ ΣΟΥΔΑΣ

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Τόμος 17-18/2

M. ΓΑΛΑΝΗ
E. ΓΑΒΡΙΗΛ
E. ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ
Γ. ΔΑΝΕΖΗΣ
K. ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ
E. ΔΟΥΝΔΟΥΛΑΚΗ
Δ. ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ
Γ. ΚΡΑΪΑΣ
X. ΜΗΤΤΑ
X. ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ /
B. ΧΡΥΣΟΒΙΤΣΑΝΟΥ
K. ΠΕΤΡΑΚΟΥ
Γ. Π. ΠΕΦΑΝΗΣ
M. ΠΙΓΚΟΥ-ΡΕΠΟΥΣΗ
B. ΠΟΥΧΝΕΡ
A. ΖΩΗ-ΣΟΥΛΙΩΤΗ
Δ. ΣΤΑΜΑΤΗΣ
Φ. ΤΣΟΥΚΙΑ
BIBΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΘΗΝΑ 2021-2022

PARABASIS

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Volume 17-18/2

M. GALANI
E. GAVRIIL
E. GEORGAKAKI
G. DANEZIS
K. DIAMANTAKOU-AGATHOU
E. DOUNDOULAKI
D. KONDYLAKE
G. KRAIAS
CH. MITTA
CH. PALEOLOGOU /
V. CHRYSOVITSANOU
K. PETRAKOU
G. P. PEFANIS
M. PIGOU-REPOUSI
W. PUCHNER
A. ZOI-SOULIOTI
D. STAMATIS
F. TSOUKIA
BOOK REVIEWS
SUMMARIES
THE AUTHORS OF THE VOLUME
DISSERTATIONS

NATIONAL AND KAPODISTRIAN
UNIVERSITY OF ATHENS
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES

ATHENS 2021-2022

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και
Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Συντακτική Επιτροπή

Αίλυ Αλεξιάδου, Αλεξία Αλτουβά, Μιχαέλα Αντωνίου, Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Ιωσήφ Βιβιλάκης, Κωνσταντίζα Γεωργακάκη,
Ξένια Γεωργοπούλου, Κατερίνα Διακουμοπούλου, Αικατερίνη (Καίτη) Διαμαντάκου, Γρηγόρης Ιωαννίδης, Κατερίνα Καρρά,
Άννα Καρακατσούλη, Ίλια Λακίδου, Πλάτων Μαυρομούστακος, Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, Γιώργος Π. Πεφάνης, Βάλτερ
Πούχνερ, Ιωάννα Ρεμεδιάκη, Ευανθία Στιβανάκη, Κλειώ Φανουράκη, Σοφία Φελοπούλου

Διευθυντής: Βάλτερ Πούχνερ

Επιμελήτρια έκδοσης: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη

Συντονισμός έκδοσης: Αικατερίνη (Καίτη) Διαμαντάκου

Συνεπιμέλεια κειμένων: Αίλυ Αλεξιάδου, Μιχαέλα Αντωνίου, Ξένια Γεωργοπούλου, Κατερίνα Καρρά, Ίλια Λακίδου, Κλειώ Φανουράκη

Διεύθυνση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Φιλοσοφική Σχολή

Πανεπιστημιούπολη Ιλίσσιων

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 ηλεκτρονική διεύθυνση diamcat@theatre.uoa.gr (Καίτη Διαμαντάκου).

© Copyright: Εκδόσεις Ηρόδοτος

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Σελιδοποίηση-Εκτύπωση: Εκδόσεις Ηρόδοτος, Μαντζάρου 9, 10672 Αθήνα, τηλ. 2103626348.

PARABASIS

Journal of the Department of Theatre Studies of the

National and Kapodistrian University of Athens

Editorial Board

Lily Alexiadou, Alexia Altouva, Michaela Antoniou, Katerina Diakoumopoulou, Aikaterini (Kaiti) Diamantakou, Clio Fanou-
raki, Sofia Felopoulou, Konstantza Georgakaki, Xenia Georgopoulou, Grigoris Ioannidis, Katerina Karra, Anna Karakatsouli,
Ilia Lakidou, Platon Mavromoustakos, Panayiotis Michalopoulos, George P. Pefanis, Walter Puchner, Ioanna Remediaki, Evan-
thia Stivanaki, Gogo K. Varzelioti, Iosif Vivilakis

Director: Walter Puchner

Chief Editor: Gogo K. Varzelioti

Publishing coordination: Aikaterini (Kaiti) Diamantakou

Associate editors: Lily Alexiadou, Michaela Antoniou, Clio Fanouraki, Xenia Georgopoulou, Ilia Lakidou

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 his-
tory and theory of theatre and drama.

Contributions and reviews in English, French, German and Italian should be sent to the electronic address diamcat@theatre.uoa.gr (Kaiti Diamantakou)

© Copyright: Herodotos

Pagination-Printing: Herodotos, Mantzarou 9, 10672 Athens, tel. 2103626348

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

ISSN 1106-5923

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Βάλτερ Πούχνερ Εκδοτικό σημείωμα (25 χρόνια <i>Παράβασις</i>)	13
ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ	
Βάλτερ Πούχνερ Πρόλογος	15
Γεώργιος Κράϊας Η εξέλιξη του τραγικού από τον Αισχύλο στον Σαίξπηρ: Μια δια- κειμενική προσέγγιση των <i>Επτά επί Θήβας</i> και του <i>Μακμπέθ</i>	19
Έρη Γεωργακάκη «Η προσήκουσα μεταρρύθμισις» του αρχαίου δράματος στην ελληνική σκηνή κατά τον 19ο αιώνα	43
Χρυσάνθη Μήττα Ο «απόηχος» του <i>Οιδίποδος Τυράννου</i> του Σοφοκλή στους <i>Βρι- κόλακες</i> του Ίψεν: Ανθρώπινα όρια και σύγκρουση αξιών	59
Καίτη Διαμαντάκου Ο «σχολικός» Αριστοφάνης του Καρόλου Κουν. Οι απαρχές μιας θεατρικής και εκπαιδευτικής πρωτοπορίας	79
Έλλη Γαβριήλ <i>Βάκχαι</i> του Ευριπίδη και <i>Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι</i> του Tennes- see Williams: Ένας διεθλασμένος διάλογος σπαραγμάτων	97
Ελένη Πετρίτση 1964: Θίασος «Φεστιβάλ Σαίξπηρ» στην Αθήνα και Θέατρο Τέχνης στο Λονδίνο. Θεατρική ανταλλαγή ή πολιτιστική διπλω- ματία;	127

Χριστίνα Παλαιολόγου / Βασιλική Χρυσοβιτσάνου	
Οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι στο έργο των αδελφών de Chirico: Θέατρο και εικαστικές τέχνες	141
Αναστασία-Ζωή Σουλιώτου	
Δίκτυα και δίχτυα στην <i>Ορέστεια</i> : από τον Αισχύλο στον Bacon	159
Φωτεινή Τσουκιά	
Μεταφραστικές επιλογές και πρόσληψη της αριστοφανικής κω- μωδίας: «Η στρατηγική της συνεπούς μετάφρασης» στις <i>Εκκλη- σιάζουσες</i> του Κ. Ταχτσή	183
Ελένη Δουνδουλάκη	
Αρχαιόθεμες όπερες στην εναρκτήρια χρονιά του Φεστιβάλ Αθη- νών	215
Δήμητρα Κονδυλάκη	
Ένας γυναικείος Οιδίποδας στο Μπρούκλιν. Για την παράσταση της Έλλης Παπακωνσταντίνου - ODC Ensemble <i>Oedipus: Sex with Mum was blinding</i> στο BAM Fisher (Brooklyn Academy of Music)	231
ΜΕΛΕΤΕΣ	
Δημήτριος Γ. Σταμάτης	
Μελέαγρος: Από τον Όμηρο στην τραγωδία και την κωμωδία. Δραματικές αποτυπώσεις του αιτωλικού μύθου	247
Βάλτερ Πούχγερ	
Το θεατρικό έργο του Κοσμά Πολίτη	261
Μαρίζα Γαλάνη	
Διατεχνική καλλιτεχνική δημιουργία	347

Μυρτώ Πίγκου-Ρεπούση

Θέατρο και κοινωνική έρευνα: η περίπτωση του εθνοδράματος 359

Γιώργος Π. Πεφάνης

Η σιωπή των ζώων. Η φιλοζωία και η σκηνοθεσία των ζώων στη σκέψη του Jean Baudrillard 371

ΔΙΑΦΟΡΑ

Γιώργος Δανέζης

Κειμενοκριτικά στο Κρητικό Θέατρο 391

ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΕΡΓΑ

Κυριακή Πετράκου

Ένας συγγραφέας και το έργο του σε αναζήτηση θέσης στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου: *Το μεράκι του άρχοντα*, του Νίκου Κατηφόρη 395

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

- ♦ Διονύσης Ν. Μουσμούντης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα. Μουσική ζωή & λαϊκά θεάματα*, τόμ. Α' & Β' (σε κασέτα), Ζάκυνθος, Πλέσσα 2017, σελ. XXX+981, πολυάριθμες εικ. Διονύσης Ν. Μουσμούντης, *Πάυλος Καρρέρ. Η "σκοτεινή" περίοδος (1850-1857)*, Ζάκυνθος, Πλέσσα 2017, σελ. 141, 20 εικ. 519
- ♦ Σπύρος Ν. Παππάς, «Ανδρέας Κάλβος. Άγνωστα στοιχεία για το φιλικό περιβάλλον του ποιητή και για τις σχέσεις του με καλλιτέχνες του Λονδίνου κατά την περίοδο της πρώτης διαμονής του στην Αγγλία (1816-1820)», *Πόρφυρας* 147-148 (Απρίλιος-Σεπτέμβριος 2013), σ. 23-44.
Σπύρος Ν. Παππάς, «Ανδρέας Κάλβος, σπουδαστής και ηθοποιός στη Φλωρεντία (1814-1815)», *Νέα Εστία* 1874 (2018), σ. 676-720 530
- ♦ Σωτηρία-Αλεξία Πρωτογήρου, *Ρητορική θεατρικότητα στο έργο του Μιχαήλ Ψελλού*, διδακτορική διατριβή στο Διατμηματικό Με-

ταπτυχιακό Πρόγραμμα Βυζαντινών Σπουδών Πανεπιστημίου Κύπρου, Λευκωσία 2014, σελ. VIII+338	534
♦ Στέφανος Κακλαμάνης / Αλέξης Καλοκαιρινός (επιμ.), <i>Χαρτογραφώντας τη δημόδη λογοτεχνία (12ος -17ος αι.). Πρακτικά του 7ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi</i> , Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών 2017, σελ. 670, ISBN 978-960-9480-38-3	541
♦ Τάσος Α. Καπλάνης / Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη / Σωτηρία Σταυρακοπούλου (επιμ.), <i>Ο Ερωτόκριτος του Β. Κορνάρου: ερευνητικές προτάσεις και προοπτικές. Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πηδόνια (Τομέας Μ.Ν.Ε.Σ., Τμήμα Φιλολογίας, Α.Π.Θ., 28-29 Μαΐου 2015)</i> . Θεσσαλονίκη, Γράφημα 2017, σελ. 256, ISBN 978-618-5271-20-6 (http://bc.academia.edu/DiaPhilippides)	546
♦ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, <i>Ιστορία και Ιδεολογία στα Κάτοπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το Νεοελληνικό Θέατρο 1920-1950</i> , Αθήνα, Παπαζήσης 2016, σελ. 635, ISBN 978-960-02-3021-5	549
♦ Ελίνα Νταρακλίτσα, <i>Το θέατρο του Carlo Gozzi. Η σκιαγράφηση της μακραίωνης διαδρομής του παραμυθοδράματος από τις βενετικές σκηνές του 18ου στην όπερα του 21ου αιώνα</i> , Αθήνα, Πολύτροπον 2017, σελ. 342, μερικές εικ., ISBN 978-960-6840-65-4	556
♦ Μαρίζα Γαλάνη, <i>Οι σκηνικές οδηγίες από την αρχαιότητα έως σήμερα. Η πορεία των λέξεων προς την παράσταση</i> , Αθήνα, Γκοβόστη 2017, σελ. 325, ISBN 978-960-606-022-9	562
♦ Μ. Γ. Μερακλής, <i>Τραγωδία και Λαϊκός Πολιτισμός στην Αρχαία Αθήνα</i> , Θεσσαλονίκη, Κ. & Μ. Αντ. Σταμούλη 2017, σελ. 382, ISBN 978-618-5161-72-9	572
♦ Marvin Carlson, <i>Shattering Hamlet's Mirror. Theatre and Reality</i> , Ann Arbor, University of Michigan Press 2016, σελ. 144, ISBN 9780472119851	579
♦ Διονύσης Σέρρας (επιμ.), <i>Δημητρίου Γουζέλη, Ο Χάσης. Διασκευή Κ. Πορφύρα, Ζάκυνθος, Επτανησιακά Φύλλα</i> 2017, σελ. 126, εικ., ISBN 978-960-92237-4-4	589

♦ Bent Holm, Ludvig Holberg. <i>A Danish Playwright on the European Stage. Masquerade, Comedy, Satire</i> . Translated from the Danish by Gaye Kynoch, Wien, Hollitzer Verlag 2018 (Don Juan Archiv Wien, Specula Spectacula 6), σ. 265, εκ.	590
♦ Witkacy: <i>Theoretische Schriften zum Theater</i> , übersetzt, herausgegeben und mit einem Vorwort von Karlheinz Schuster [Witkacy [Stanislaw Ignacy Witkiewicz]: <i>Θεωρητικά δοκίμια για το θέατρο</i> , μεταφρασμένα, εκδιδόμενα και με έναν πρόλογο από τον Karlheinz Schuster], Βερολίνο, Frank & Timme 2018, σελ. 582, ISBN 978-3-7329-0482-2	594
♦ Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, <i>Το Θέατρο στο Πειραματικό Σχολείο του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1934-2013). 80-1 χρόνια θεατρικής ζωής</i> , Θεσσαλονίκη, K. & M. Αντ. Σταμούλη 2019, σελ. 296, 98 εκ. English suammary, ISBN 978-618-5306-30-4	599
♦ Γιώργος Π. Πεφάνης, <i>Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και Φιλοσοφικές Σκηνές της Ζωικότητας</i> , Αθήνα, Παπαζήσης 2018, σελ. 563, ISBN 978-960-02-3444-2	601
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ / SUMMARIES	611
ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ	621
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ	633

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

25 χρόνια *Παράβασις*

Με τον διπλό τόμο 17/18 (2021), η έκδοση της *Παραβάσεως*, του Επιστημονικού Περιοδικού του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, καλύπτει πλέον ένα τέταρτο του αιώνα κυκλοφορίας της (1995-2020), και αποτελεί, με τα Παραρτήματά της, το πιο σημαντικό και μακρόβιο θεατρολογικό περιοδικό της χώρας, με καθαρά επιστημονικούς στόχους, το οποίο, πέρα από τα μελετήματα, διαθέτει και πλούσιο τμήμα βιβλιοκρισιών και βιβλιοπαρουσιάσεων. Δεν είναι υπερβολή να διαπιστώσουμε, μέσα στη χρονική διάσταση της διάρκειας, πως κανένα άλλο περιοδικό δεν έχει συμβάλει τόσο αποφασιστικά στη δημιουργία, την ανάπτυξη και την καλλιέργεια της επιστημονικής θεατρολογίας στην Ελλάδα, σε συνεχή επαφή με το παγκόσμιο γίνεσθαι στον χώρο αυτό και προβάλλοντας τα επιτεύγματα της ελληνικής θεατρολογίας στο εξωτερικό. Στο επίτευγμα αυτό συνέβαλαν όλα τα μέλη του Τμήματος, άλλων θεατρολογικών Τμημάτων άλλων Α.Ε.Ι. της χώρας, μελετητές του ευρύτερου χώρου των ανθρωπιστικών σπουδών από πανεπιστήμια της ημεδαπής και της αλλοδαπής καθώς και από τον εξωπανεπιστημιακό ερευνητικό χώρο. Το περιοδικό αυτό, μαζί με τα Παραρτήματά του, είναι και ο κεντρικός φορέας των πολυάριθμων εκδόσεων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών.

Εκτός από τον ανά χειράς διπλό τόμο 17/18 (2021), το περιοδικό έχει ήδη δημοσιεύσει και κυκλοφορήσει 16 τόμους: ο Πλάτων Μαυρομούστακος επιμελήθηκε τους τόμους 1-2 (1995, 1998), ο Ιωσήφ Βιβιλάκης τον τρίτο (2000), η Κωνσταντζα Γεωργακάκη τον τέταρτο (2002), ο Γιώργος Πεφάνης τους τόμους 5-11 (2004-06, 2008-10, 2013) και η Γωγώ Βαρζελιώτη τις δίτομες εκδόσεις 12-16 (2014-σήμερα). Τη διεύθυνση του περιοδικού είχε από την ίδρυσή του έως και σήμερα, ο Βάλτερ Πούχνερ. Από το 2004 και εξής, η έκδοση του εντύπου απέκτησε ετήσιο ρυθμό και κυκλοφόρησε ως Επετηρίδα του Τμήματος. Το 2014 αποτέλεσε τομή στην αναδιοργάνωση της δομής και της παρουσίας του περιοδικού. Καθιερώθηκε και παράλληλος ξενόγλωσσος τόμος (με μελετήματα και βιβλιοκρισίες στα αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά και ιταλικά). Έκτοτε υποβάλλονται όλα τα μελετήματα σε ανώνυμη αξιολόγηση, το περιοδικό κυκλοφορεί σε ηλεκτρονική μορφή και περιορισμένο αριθμό τυπωμένων αντιτύπων, με ανάρ-

τηση στην επίσημη ιστοσελίδα του Τμήματος και στην πλατφόρμα Academia.edu, με πολύ ικανοποιητική παγκόσμια επισκεψιμότητα (τόσο του ελληνικού όσο και του ξενόγλωσσου τόμου). Επίσης από τότε το περιοδικό καθιέρωσε κάθε χρόνο ένα ειδικό αφιέρωμα σε συγκεκριμένο θέμα, δίχως να αποκλείσει και τις μελέτες που δεν εντάσσονται σε αυτό.

Η συνολική έκταση των τόμων αυτών είναι σημαντική: σελίδες 8.897, εκ των οποίων οι 3.233 και σε ηλεκτρονική μορφή, (ξενόγλωσσα 990, ελληνικά 2.243), μελέτες 258, σε έντυπη και ηλεκτρονική μορφή, εκ των οποίων οι 98 ύστερα από peer reviewing (ξενόγλωσσες 36, ελληνικές 62), βιβλιοκρισίες 607, από τις οποίες και σε ηλεκτρονική μορφή 206 (ξενόγλωσσες 60, ελληνικές 146). Με τον διπλό τόμο του 17/18 (2019/20) η συνολική έκταση του περιοδικού πλησιάζει τις 10.000 σελίδες.

Σημαντικό μέρος του περιοδικού όμως είναι και τα δεκατέσσερα (14) Παραρτήματά του: μονογραφίες ειδικής θεματολογίας, Τιμητικοί Τόμοι, Πρακτικά των Πανελλήνιων Θεατρολογικών Συνεδρίων ή εκδόσεις με ειδικά θεματικά αφιέρωματα. Αυτοί οι συνοδευτικοί τόμοι χωρίζονται σε διάφορες κατηγορίες: Μελετήματα (9), Κείμενα θεατρικών έργων με εισαγωγή (2), Βοηθήματα (1) και Βιβλιογραφία (2). Στην κοπιώδη έκδοση των τόμων αυτών συνεργάστηκαν οι Γ. Βαρζελιώτη, Ι. Βιβιλάκης, Κ. Γεωργακάκη, Γ. Ιωαννίδης, Δ. Μουσμούτης, Ι. Bogdanović, Κ. Πετράκου, Β. Πούχνερ, Α. Ταμπάκη. Η συνολική έκταση των τόμων αυτών ανέρχεται σε 5.275 σελίδες με 262 μελετήματα. Σ' αυτήν την πνευματική και θεατρολογική πανδαισία συμμετείχαν πάνω από 200 μελετητές από όλο τον κόσμο.

Αυτό σημαίνει ότι η συνολική απόδοση και παρουσία του περιοδικού *Παράβασις* μαζί με τα Παραρτήματα ανέρχεται σε περίπου 15.000 σελίδες, με 519 μελετήματα, σε πέντε γλώσσες. Νομίζω πως δεν υπάρχει πιο ατράνταχτη απόδειξη της αειφορίας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, στη χώρα και στον κόσμο, το οποίο προχωράει στον νέο αιώνα με γερές βάσεις και αισιόδοξες προοπτικές.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Βάλτερ Πούχγερ

Το αφιέρωμα του περιοδικού *Παράβασις* «Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του» διανοίγεται σε ένα ιδιαίτερα περιεκτικό θεματικό πεδίο. Και αυτό για δύο λόγους: συμπεριλαμβάνει 1) το σύνολο του αρχαίου θεάτρου, από τα δρώμενα και τις θεατροειδείς μορφές της διθυραμβικής ποίησης της προκλασικής εποχής και τις παραστάσεις των θεατρικών έργων του κλασικού πέμπτου αιώνα μέσα στο θεσμικό πλαίσιο των θρησκευτικών εορτών της διονυσιακής λατρείας και των βραβεύσεών τους, έως την ελληνιστική και ρωμαϊκή εποχή, τον μίμο και τον παντόμιμο και τις ποικίλες μορφές του show business της ύστερης και ύστατης αρχαιότητας, αλλά συμπεριλαμβάνει, και κυριότερα, 2) όλο το ιστορικό της πρόσληψης της δραματογραφίας από τον Αισχύλο έως τον Μένανδρο και τον Σενέκα καθώς και τις μιμήσεις της αρχαίας παράστασης, την αρχαιολογία της θεατρικής αρχιτεκτονικής και τις προσπάθειες αναστήλωσης από τις μουσειολογικές παραστάσεις της ιταλικής Αναγέννησης έως τα σύγχρονα φεστιβάλ αρχαίου θεάτρου, με τις όποιες αισθητικές και ερμηνευτικές επιλογές σύμφωνα με τις προδιαγραφές του «μεταμοντέρνου» και «μεταδραματικού» θεάτρου. Το ιστορικό αυτής της πρόσληψης αρχίζει ήδη στην ίδια την αρχαιότητα, συγκεκριμένα στα ελληνιστικά χρόνια, όταν στον μίμο και τον παντόμιμο παριστάνονται με σατιρική και παρωδιακή μορφή σκηνές από τραγωδίες, και αναπτύσσεται μια πυκνή διακειμενική δικτύωση και αναφορικότητα προς τα κλασικά κείμενα του πέμπτου αιώνα.

Όπως θα φανεί και από τις εργασίες που υποβλήθηκαν για τη θεματολογία αυτή, το κυριότερο ενδιαφέρον δεν εμπίπτει τόσο στην κλασική φιλολογία όσο στη θεατρική ιστοριογραφία, με επίκεντρο μάλιστα τον 20ό αιώνα, και την ανάλυση της νεότερης δραματολογικής και σκηνικής παραγωγής. Αυτό το ενδιαφέρον ανταποκρίνεται στο γεγονός ότι ο 20ός αιώνας (και οι δύο δεκαετίες του 21ου) είναι εκείνη η ιστορική περίοδος κατά την οποία σημειώνεται και η πιο εντατική θεατρική πρόσληψη του αρχαίου δράματος τόσο ως προς την ποσοτική διάσταση της αριθμητικής υπεροχής των παραστάσεων του όσο και ως προς τον αριθμό των μεταφράσεων, των διασκευών και των πειραμάτων με τα αρχαία σωζόμενα κείμενα, ακόμη και σε αποσπασματική μορφή. Αυτή η στατιστική συχνότητα της αρχαίας θεματολογίας ολόένα πυκνώνει και κορυφώνεται στην τελευταία δεκαετία του

περασμένου αιώνα σε τέτοιον βαθμό, που φτάνει ακόμα και το 1% του παγκόσμιου ρεπερτορίου. Αυτό είναι ένα αξιοσημείωτο φαινόμενο το οποίο αφορά κυρίως την ίδια την Ελλάδα –γιατί στις ελληνικές σκηνές, και σε νεοελληνικές μεταφράσεις, καλλιεργείται το αρχαίο ρεπερτόριο με τον πιο εντατικό τρόπο, πιο εντατικό από όλο τον υπόλοιπο κόσμο– και απαιτεί κάποια εξήγηση, που όμως δεν είναι εύκολο να δοθεί με πειστικό τρόπο.

Η πολύτροπη αυτή πρόσληψη των αρχαίων δραμάτων θέτει πολλούς και ιδιαίτερους προβληματισμούς, καθώς κινείται σε διάφορα επίπεδα: επιστημονική μελέτη, και αισθητικός, φιλοσοφικός ή δραματουργικός σχολιασμός αρχαίων δραματικών κειμένων, μετάφραση και γλωσσική προσαρμογή, διασκευή αλλά και διακειμενική αναφορικότητα νεότερων έργων σε αρχαία έργα, θέματα ή μοτίβα. Αυτή η προβληματική σχετικά με τα κείμενα που χρησιμοποιούνται στην παράσταση αφορά ακόμα και την ορολογία (μετάφραση ή διασκευή) ή και τη στατιστική των σχετικών παραστάσεων (πόσες μεταφράσεις και πόσες διασκευές)· τα όρια ανάμεσα σε μετάφραση και διασκευή είναι ρευστά, καθώς «πιστές» μεταφράσεις, χωρίς επεμβάσεις στην πλοκή ή την προσθήκη των όποιων ερμηνευτικών ή ιδεολογικών διαστάσεων εμφανίζονται μόλις κατά τον 19ο αιώνα, ενώ ακόμα και κατά τον 20ό αιώνα κυριαρχούν οι καθαρές διασκευές, κυρίως στα ρεύματα μιας πρωτογονικής και τελετουργικής ερμηνείας ή στη μόδα του ακραίου εκσυγχρονισμού της πλοκής. Για τις νεοελληνικές αποδόσεις όμως η μεταφραστική προβληματική έχει ακόμα μια πρόσθετη ιδιόζουσα απόχρωση: δεν πρόκειται για μεταγλώττιση αλλά για ενδογλωσσική μεταφορά, χωρίς ωστόσο τα προβλήματα της λεκτικής μεταφοράς από ένα ιστορικό υφολογικό στρώμα σε ένα άλλο (πιο) σύγχρονο να διαφέρουν πολύ ουσιαστικά από τους προβληματισμούς της μετάφρασης από μια γλώσσα σε μια άλλη. Τις υφολογικές επιλογές που απομακρύνουν αναπόφευκτα την αισθητική ατμόσφαιρα από το πρότυπο επιβαρύνουν και οι διαμάχες του γλωσσικού ζητήματος: πολλές μεταφράσεις θυμίζουν αστικό σαλόνι ή μυρίζουν θυμάρι του βουνού, που και τα δύο δεν έχουν καμία σχέση με την αρχαιότητα. Οι νεότερες μεταφράσεις επιλέγουν λεξιλόγιο μεικτό από διάφορες ιστορικές και υφολογικές στιβάδες της ιστορίας της ελληνικής γλώσσας.

Πολύ βασικός παράγοντας που επηρεάζει άμεσα τις όποιες σκηνοθετικές και αισθητικές επιλογές μιας παράστασης είναι, πέρα από τη μετάφραση και το γλωσσικό ύφος, η μουσική – και όχι μόνο στα χορικά, η διαχείριση των οποίων είναι πάντα η μεγάλη πρόκληση, ακόμα και για τη μεταμοντέρνα σκηνοθεσία. Η συναισθητική και ψυχοσωματική δύναμη και διεισδυτικότητα της μουσικής συμπαρασύρει συχνά τη σύνολη αισθητική μιας παράστασης αρχαίου δράματος, από κοινού, ασφαλώς, με

την υποκριτική των ηθοποιών και τη σωματική κινησιολογία του Χορού, τη σκηνογραφία και ενδυματολογία, τον σκηνικό χώρο (κλειστό ή open air σε αρχαίο θέατρο). Καθώς η έλλειψη της θρησκευτικότητας αυτών των εκδηλώσεων της διονυσιακής λατρείας (και άλλων στην όψιμη αρχαιότητα) δεν μπορεί να αποκατασταθεί, η αισθητική και το περιεχόμενο της παράστασης μετατρέπονται σε ένα ελεύθερα διαχειρίσιμο συνονθύλευμα στοιχείων κατά τη βούληση του κάθε σκηνοθέτη, ο οποίος βρίσκεται αντιμέτωπος με το σημερινό αισθητικό δόγμα του νεωτερισμού και της νέας αυθεντικότητας και αναγκάζεται να παλεύει για να διαφοροποιηθεί από όλη την παράδοση των ερμηνειών που έχουν προηγηθεί.

Με το σκεπτικό αυτό, της πολυεπίπεδης συνθετότητας των προβληματισμών σχετικά με την τόσο έντονη ύπαρξη των διασκευών, των παραστάσεων και των διακειμενικών αποτυπώσεων του αρχαίου ρεπερτορίου, παρουσιάζουμε το ακόλουθο δείγμα μελετημάτων σχετικά με το δοσμένο θεματικό πλαίσιο, δείγμα που φτάνει από την ίδια την αρχαιότητα έως και σήμερα, χρησιμοποιεί διάφορες και διαφορετικές μεθοδολογίες και εστιάζει σε ποικίλες πτυχές του θέματος. Παρά την αναπόφευκτη αποσπασματικότητα στη συνολική προσέγγιση του θέματος και παρά την ήδη πολύ πλούσια και διαφοροποιημένη βιβλιογραφία που υπάρχει για το ερευνητικό πλέγμα της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου, στη διαλεύκανση και ανάλυση του οποίου συμβάλλουν σήμερα από κοινού και σε αγαστή συνεργασία η κλασική φιλολογία και η θεατρολογία, το δείγμα των μελετημάτων που ακολουθεί αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό κάτοπτρο του πολυσχιδούς προβληματισμού που θέτει η τόσο έντονη παρουσία της αρχαιότητας στη σημερινή δραματουργία και σκηνή, μια ερμηνευτική πρόκληση για την τέχνη και την επιστήμη, τους θεατράνθρωπους και τους θεατρολόγους.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΡΑΪΑΣ

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΤΡΑΓΙΚΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΙΣΧΥΛΟ
ΣΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ: ΜΙΑ ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
ΤΩΝ *ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ* ΚΑΙ ΤΟΥ *ΜΑΚΜΠΕΘ**

στην Νίκολα...

Τὰ μεγάλα λογοτεχνικά έργα, ὄντας διαχρονικά, βρίσκονται σὲ συνεχῆ διάλογο μεταξύ τους, μὲ θέματα καὶ δομὲς νὰ ἀναφαίνονται κατὰ καιροὺς ὑπὸ διαφορετικὴ ὀπτική καὶ νὰ λαμβάνουν διαφορετικὲς διαστάσεις. Καὶ ἐνῶ ὑπάρχουν περιπτώσεις, ὅπου ὁ διάλογος ἐπιδιώκεται ἀπὸ τοὺς δημιουργοὺς, ὑπάρχουν ἐπίσης περιπτώσεις, ὅπου ὁ διάλογος συμβαίνει ἐν ἀγνοίᾳ τῶν δημιουργῶν, χωρὶς δηλαδὴ νὰ ἐπιδιώκουν μὲ τὸ ἔργο τους νὰ ἔρθουν σὲ ἐπαφὴ μὲ κάτι παλαιότερο. Οἱ ὅροι, μὲ τοὺς ὁποίους ἀναλύεται ἡ διακειμενικότητα σὲ κάθε περίπτωση, εἶναι τελείως διαφορετικοί, ἐφόσον ἡ στοχευμένη παραπομπή σὲ παλαιότερο ἔργο κινεῖται σὲ διαμετρικὰ ἀντίθετη λογικὴ ἀπὸ τὴν τυχαία. Κατὰ τὴ στοχευμένη παραπομπή ὁ συγγραφέας ἐπιλέγει ἀκριβῶς τί καὶ πῶς θὰ ἀναπαραγάγει ἀπὸ τὸ παλαιότερο ἔργο, ἀποτυπώνοντας συνειδητὰ τὴν προσωπικὴ του ἔκφραση σὲ ἓνα πάγιο πρότυπο. Κατὰ τὴν τυχαία παραπομπή ἡ ἐπαφὴ μὲ τὸ παλαιότερο ἔργο λαμβάνει χώρα κατὰ φυσικότερο τρόπο, καθὼς ὁ συγγραφέας δημιουργεῖ χωρὶς νὰ ζητεῖ νὰ δώσει μιὰ νέα μορφή σὲ κάτι παλαιό. Σὲ κάθε περίπτωση αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ ἐρευνᾶται εἶναι ἡ νέα λειτουργία ποὺ προκύπτει μέσα ἀπὸ τὴν ἀναπαραγμάτευση τῆς ἴδιας θεματικῆς· καὶ ἡ νέα αὐτὴ λειτουργία ἐκπηγάζει ὄχι ἀπὸ τίς συγκλίσεις τῶν δύο ἔργων, ἀλλὰ ἀπὸ τίς ἀποκλίσεις τους, ἐφόσον ἐκεῖ ἐντοπίζονται ὅλα τὰ καινούργια στοιχεῖα. Ἐνῶ οἱ ἐξωτερικὲς ὁμοιότητες ἀποτελοῦν τὴ βάση γιὰ νὰ οἰκοδομηθεῖ ἡ ἀντιπαραβολή, οἱ ἐσωτερικὲς διαφορὲς εἶναι ποὺ θὰ δώσουν τὸ στίγμα τοῦ νέου ἔργου. Ἡ ἀνάλυση ἐπομένως τῆς διακειμενικότητος δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν ἐρμηνεία τῶν νέων δεδομένων ποὺ ἐμφανίζονται κατὰ τὴν ἀναπροσαρμογὴ ἐνὸς παλαιότερου ἔργου, ἐφόσον στὰ νέα αὐτὰ δεδομένα ἐμφωλεύει καὶ μιὰ νέα λειτουργία.¹

* Θερμὲς εὐχαριστίες ἐκφράζονται στὸν Καθ. Βάιο Λιαπὴ γιὰ τὴν πολύτιμη βοήθειά του, καθὼς καὶ στοὺς ἀνώνυμους κριτὲς τῆς *Παραβάσεως*.

¹ Σχετικὰ μὲ τὴ θεωρία τῆς διακειμενικότητος στὰ κλασσικὰ κείμενα, βλ. G. Kraias, *Epische Szenen in Tragischem Kontext: Untersuchung zu den Homer-Bezügen bei Aischylos*, διδ. διατρ., Frankfurt am Main 2011, ὅπου καὶ ἡ κυριότερη βιβλιογραφία γύρω ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο θέμα.

Στή θεωρητική αυτή βάση θα επιχειρηθεί μιὰ συνεξέταση τοῦ *Μακμπεθ* τοῦ Σαίξπηρ καὶ τῶν *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας* τοῦ Αἰσχύλου², δύο τραγωδιῶν πού, παρὰ τὴ χρονικὴ τους ἀπόσταση, ἐμφανίζουν σὲ συγκεκριμένους σκηνές σημαντικὲς ἀναλογίες.³ Ἐνῶ ἐκ πρώτης ὄψεως ὁ ἀναγεννησιακὸς *Μακμπεθ*, μὲ τὸ ἡμι-ιστορικὸ περιεχόμενό του καὶ τὴ θεματικὴ τῆς ἀνακτοφονίας,⁴ δὲν ἔχει καμμία σχέση με τοὺς ἀρχαιοελληνικοὺς *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*, μὲ τὸ μυθολογικὸ ὑπόβαθρό τους καὶ τὴν πολεμικὴ χροιά,⁵ στὴν πραγματικότητα ἡ μεταξὺ τους σχέση εἶναι πολὺ πιὸ βαθειά. Δράματα ἄκρατης φιλαρχίας καὶ τὰ δύο,⁶ παρουσιάζουν τὶς ἀκραῖες συνέπειες τῆς παρὰ φύσιν διεκδίκησης

² Τὴ βαθύτερη ἐπικοινωνία τοῦ αἰσχύλειου (ἀλλὰ καὶ τοῦ σοφοκλείου) δράματος με αὐτὸ τοῦ Σαίξπηρ ἐρευνᾷ ὁ L. Campbell, *Tragic Drama in Aeschylus, Sophocles and Shakespeare: An Essay*, New York ²1965, ὁ ὁποῖος –οὔτε λίγο οὔτε πολὺ– τείνει νὰ ταυτίζει τοὺς τρεῖς δραματούργους.

³ Ἡ τάση σύνδεσης ἀρχαιοελληνικῆς καὶ σαιξπηρικῆς τραγωδίας ὄχι μόνον δὲν ἀποτελεῖ κάτι νέο στὴν ἐρευνα, ἀλλὰ ἐμφανίστηκε ἤδη μετὰ τὰ πρῶτα βήματα τῆς κριτικῆς τὸν 17ο αἰῶνα, ἔχοντας νὰ παρουσιάσει μέχρι τὴ σύγχρονη ἐποχὴ ἕναν πραγματικὰ τεράστιο ὄγκο ἐργασιῶν, βλ. J. W. Velz, *Shakespeare and the Classical Tradition: A critical Guide to Commentary, 1660-1960*, Minneapolis 1968· L. Walker, *Shakespeare and the Classical Tradition: An Annotated Bibliography, 1961-1991*, New York-London 2002. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρονται τὰ μνημειώδη ἔργα τοῦ P. Stapfer, *Shakespeare et l'Antiquité*, Paris 1879· τοῦ ἰδίου, *Shakespeare et les Tragiques Grecs*, Paris 1888· J. A. K. Thomson, *Shakespeare and the Classics*, London 1952. Γιὰ τὴ σύγχρονη ἐποχὴ, βλ. C.–M. Martindale, *Shakespeare & the Uses of Antiquity*, London-New York ²1994· C. Martindale, A. B. Taylor (ἐπιμ.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge ³2005. Εἰδικὰ γιὰ τὴν πρόσληψη τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, βλ. B. Ποῦχερ, «Δραματοργικὲς συμβάσεις τῆς ἀρχαίας τραγωδίας καὶ ἡ τύχη τους στὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ William Shakespeare», *Δραματοργικὲς Ἀναζητήσεις*, Ἀθήνα 1995, σ. 81-99· U. Suerbaum, «Shakespeare und die griechische Tragödie», H. Flashar (ἐπιμ.), *Tragödie: Idee und Transformation*, Stuttgart-Leipzig 1997, σ. 122-141· M. Silk, «Shakespeare and Greek Tragedy: Strange Relationship», C. Martindale / A. B. Taylor (ἐπιμ.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge ³2005, σ. 241-257.

⁴ Ἄν καὶ ὁ *Μακμπεθ* δὲν ἀνήκει στὰ ἀμύγως ἱστορικὰ ἔργα (Histories) τοῦ Σαίξπηρ, ὁ ἱστορικὸς του πυρῆνας εἶναι προφανής, μὲ κύρια πηγὴ τοῦ ποιητῆ τὰ *Χρονικά τῆς Ἀγγλίας, τῆς Σκωτίας καὶ τῆς Ἰρλανδίας* (*Chronicles of England, Scotland, and Ireland*) τοῦ Raphael Holinshed (1577/1587), ὅπου περιγράφεται ὁ φόνος τοῦ Βασιλεῦς Ντάφ (Duff) καὶ ἡ ἄνοδος καὶ ἡ πτώση τοῦ *Μακμπεθ* (Macbeth). Ὁ Σαίξπηρ ὅμως δὲν υἱοθέτησε αὐτοῦσιο τὸ ὑλικό του, ἀλλὰ τὸ ἐπεξεργάστηκε πρὸς ἐπίτευξη τῶν δραματικῶν του στόχων. Πέραν τῶν *Χρονικῶν* του Holinshed, ἄλλη πηγὴ τοῦ ποιητῆ πιθανὸν νὰ στάθηκε τὸ ἔργο *Ἱστορικὰ γεγονότα τῆς Σκωτίας* (*Rerum Scotticarum Historia*) τοῦ George Buchanan (1582), καθὼς καὶ τὰ ἔργα *Περὶ τῆς καταγωγῆς, τῶν ἡθῶν καὶ τῶν κατορθωμάτων τῶν Σκώτων* (*De Origine, Moribus, et Rebus Gestis Scotorum*) τοῦ John Leslie (1578) καὶ *Ἱστορία τῶν Σκώτων* (*Historia Gentis Scotorum*) τοῦ Hector Boece (1527), ἡ ἀκόμα καὶ ἡ πολὺ διαδεδομένη τὴν ἐποχὴ ἐκείνῃ *Ἱστορία τῆς Μεγάλης Βρετανίας* (*History of Greater Britain*) τοῦ John Major (1521). Γενικὰ γιὰ τὶς πιθανὲς αὐτὲς πηγὲς τοῦ Σαίξπηρ, βλ. M. C. Bradbrook, «The Sources of *Macbeth*», *Shakespeare Survey* 4 (1951), σ. 35-48· καὶ ἀναλυτικότερα G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, τόμ. 7, London-New York 1973, σ. 421-527.

⁵ Ἦδη ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα θεωροῦνται οἱ *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας* τοῦ Αἰσχύλου ὡς «δρᾶμα Ἄρεως μεστόν», μιὰ φράση ποὺ ἀποδίδεται μὲν στὸν σοφιστὴ Γοργία, Ἀποσ. 24.1-2 (πρβλ. Πλούταρχος, *Συμποσιακά*, 715.E.1-3), ὁμοῦς ποθετεῖται ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη καὶ στὸ στόμα τοῦ Αἰσχύλου (πρβλ. *Βάρβαροι*, στ. 1021), καθιστώντας τὴν *communis opinio* ὁλόκληρης τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς. Σχετικὰ μετὰ τὴν πολεμικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς τραγωδίας, βλ. T. G. Rosenmeyer, «Seven against Thebes: The Tragedy of War», *The Masks of Tragedy: Essays on six Greek Dramas*, New York ²1971, σ. 5-48.

⁶ Εἰδικὰ γιὰ τὸν *Μακμπεθ*, ὅπου ἡ ἀρχομανία (the imperial theme) ὡς κεντρικὸς ἄξονας εἰσάγεται μετὰ τὴν ἑναρξὴ σχεδὸν τοῦ δράματος (πρ. Α', σκ. 3, στ. 125-128), βλ. M. Πλωρίτης, *Ὁ πολιτικὸς Σαίξπηρ: Ἡ τραγωδία τῆς ἐξουσίας*, Ἀθήνα 2002, σ. 97-134· G. W. Knight, *The Imperial Theme: Further Interpretation of Shakespeare's Tragedies including the Roman Plays*, London ³1985.

τῆς ἐξουσίας, ἡ ὁποία τυφλώνει σὲ τέτοιον βαθμὸ τοὺς κεντρικοὺς ἥρωες, ὥστε νὰ διαπράττουν τὰ στυγερότερα ἐγκλήματα, προκειμένου νὰ ἀποκτήσουν ἢ νὰ διαφυλάξουν τὸν θρόνο. Ὁ Μακμπέθ ἀπὸ τὴ μιά, συνεπικουρούμενος ἀπὸ τὴ δαιμόνια σύζυγό του Λαίδη Μακμπέθ, δὲν διστάζει νὰ δολοφονήσῃ τὸν ἴδιο τὸν εὐεργέτη του, τὸν βασιλιὰ Ντάνκαν, προκειμένου νὰ ἐξασφαλίσει τὴν ἀνάρρησή του στὸν θρόνο, ἐνῶ ἐμπλέκεται καὶ σὲ σωρεία ἄλλων φονικῶν γιὰ νὰ τὸν διατηρήσῃ. Ὁ Ἐτεοκλῆς ἀπὸ τὴν ἄλλη ἀρνεῖται νὰ παραδώσῃ κατὰ τὰ συμφωνηθέντα τὴ διακυβέρνηση τῆς Θήβας στὸν ἀδερφό του Πολυνείκη μὲ τὴν ἀράοδο ἐνὸς ἔτους καὶ δὲν διστάζει νὰ σύρει ὁλόκληρη τὴν πόλη του σὲ πόλεμο, προκειμένου νὰ παραμείνῃ σὲ ἕναν θρόνο ποὺ πλεόν δὲν τοῦ ἀνήκει. Ἀλλὰ καὶ οἱ δευτερεύοντες ἥρωες, ὁ Μάλκομ στὸν Μακμπέθ καὶ ὁ Πολυνείκης στοὺς Ἑπτὰ, εἰσέρχονται στὸν σκληρὸ αὐτὸν ἀγῶνα δι-εκδίκησης τῆς ἐξουσίας, καθὼς, μὲ ἕνα βαθὺ αἶσθημα ἀδικίας, δὲν διστάζουν νὰ κινηθοῦν ἐνάντια στὸν βασιλιὰ τῆς πατρίδας τους, προκειμένου νὰ τὸν ἐκτοπίσουν καὶ νὰ ἀναλάβουν τὸν θρόνο. Ὅλοι ἀνεξαιρέτως λοιπὸν σὲ Μακμπέθ καὶ Ἑπτὰ ἀναζητοῦν διακαῶς τὴν ἐξουσία, μιὰ ἐξουσία ποὺ κατέχεται ἀπὸ αὐτοὺς ποὺ δὲν πρέπει καὶ διεκδικεῖται ἀπὸ αὐτοὺς ποὺ πρέπει. Δὲν θὰ ἦταν ἐπομένως ὑπερβολικὸ νὰ χαρακτηρίσῃ κανεὶς ἀμφότερα τὰ δράματα ὡς δράματα ἐξουσίας, ἐφόσον τὸ πρόβλημα τῆς ἐξουσίας καὶ ἡ διεκδίκησή της ἀποτελεῖ βασικὸ ἄξονα τῆς πλοκῆς, ἀποκαλύπτοντας ἕνα πρῶτο σημεῖο ἐπαφῆς τῶν δύο ἔργων.⁷

Δὲν εἶναι ὅμως ἡ δίψα γιὰ ἐξουσία ποὺ φέρνει κοντὰ τὰ δύο δράματα, καθὼς δὲν μπορεῖ ἡ συγκεκριμένη θεματικὴ, κοινὴ πολλῶν ἔργων ἀμφοτέρων τῶν περιόδων, νὰ ὀδηγήσῃ σὲ εἰδικὰ συμπεράσματα ἐπὶ τῆς διακειμενικότητος. Ἀντιθέτως, ὑπάρχουν ἐσωτερικὰ στοιχεῖα ποὺ, πέρα ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ θέμα τῶν ἔργων, παρουσιάζουν ἐκπληκτικὴ ἀναλογία καὶ ἐπιτρέπουν τὴν ἀντιπαραβολή, τὴ διακειμενικὴ δηλαδὴ προσέγγιση.⁸ Συγκεκριμένα, ἡ τελευταία πράξη τοῦ Μακμπέθ – πλὴν τῆς πρώτης σκηνῆς τῆς ὑπνοβασίας τῆς Λαίδης Μακμπέθ – παραπέμπει στὸ πρῶτο μέρος

⁷ Αναφορικὰ μὲ τὴν ἐντονη παρουσία τῆς ἐξουσίας-ισχύος στὴ δραματούργια τῶν Σαίξπηρ καὶ Αἰσχύλου καὶ τὴν ἄμεση συνάρτησή της μὲ τὴ δύναμη ποὺ συνεπάγεται, βλ. J. D. Cox, *Shakespeare and the Dramaturgy of Power*, Princeton 1989· V. d. Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca: Ricerche su Eschilo*, Torino 1978.

⁸ Μπορεῖ νὰ μὴν υφίσταται ἱστορικὴ ἐξάρτηση μεταξὺ τῶν δύο δραμάτων, ὅμως ἡ ἀντιπαραβολὴ τους ἀναδεικνύεται ἰδιαίτερα γόνιμη ἐρευνητικά, καθὼς ἐπεκτείνει τὴ θεματικὴ ἀντιστοιχία σὲ ἕνα δραματικὸ ἐπίπεδο. Ἐνῶ ἀπὸ μόνο του τὸ θέμα δὲν θὰ μπορούσε νὰ δικαιολογήσῃ καμμία σύγκριση, οἱ ἀντιλήψεις περὶ τραγικοῦ ποὺ ἐκφράζονται στὴ βάση τῆς κοινῆς θεματικῆς ἐπιτρέπουν τὴν ἐπικοινωνία τῶν δύο ἔργων. Καὶ σὲ αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν διάλογο ποὺ ἀναπτύσσεται μεταξὺ ἔργων τόσο διαφορετικῶν ἐποχῶν ἐγκεῖται τὸ κύριο ἐρευνητικὸ ἐρώτημα, τὸ ὁποῖο φιλοδοξεῖ νὰ ἀποκωδικοποιήσῃ τὴν ἰδιαίτερη σχέση μεταξὺ Ἑπτὰ καὶ Μακμπέθ.

τῶν Ἑπτὰ⁹ (στ. 1-368, πρόλογος, πάροδος, πρώτο ἐπεισόδιο καὶ πρώτο στάσιμον).¹⁰ Καὶ στὶς δύο ἐνότητες λαμβάνει χώρα μιὰ πολιορκία, τοῦ κάστρου τοῦ Ντανσινέν καὶ τῆς πόλης τῆς Θήβας, μὲ τοὺς ὑπερασπιστές, Μακμπέθ καὶ Ἐτεοκλῆ, νὰ βρίσκονται παρανόμως στὸν θρόνο καὶ τοὺς πολιορκητές, Μάλκομ καὶ Πολυνείκη, νὰ διεκδικοῦν ὅ,τι δικαιοῦνται, ἔχοντας ὅμως ὀδηγήσει ἐχθρικὸ στρατὸ ἐναντίον τῆς πατρίδας τους. Τὸ γενικὸ αὐτὸ πλαίσιο, σχεδὸν ταυτόσημο καὶ στὶς δύο περιπτώσεις, ὅχι μόνον θεμελιώνει τὴ σύγκριση, ἀλλὰ παρέχει καὶ τοὺς κεντρικοὺς ἄξονες τῆς ἀντιπαραβολῆς. Ἐτσι διακρίνονται δύο διαφορετικὰ πεδία παραλληλισμοῦ, τὰ πρόσωπα (Μακμπέθ / Ἐτεοκλῆς – Μάλκομ / Πολυνείκης) καὶ οἱ καταστάσεις (πολιορκία – ἐχθρικὸς στρατός), τὰ ὁποῖα διακρίνονται περαιτέρω στὰ πρωτεύοντα (Μακμπέθ / Ἐτεοκλῆς – πολιορκία) καὶ τὰ δευτερεύοντα (Μάλκομ / Πολυνείκης – ἐχθρικὸς στρατός) στοιχεῖα τους. Μιὰ ἐπιπλέον διάκριση ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴν ἀντιστοιχία καθεαυτῇ προσώπων καὶ καταστάσεων, ἡ ὁποία ἐπιμερίζεται στὸ ἐξωτερικὸ καὶ τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἐπίπεδο, μὲ τὸ ἐξωτερικὸ νὰ δίνει τὶς γενικὲς γραμμὲς τῆς ἀντιπαραβολῆς καὶ τὸ ἐσωτερικὸ τὶς εἰδικές. Δὲν ἀρκεῖ ἡ ταύτιση σὲ ἓνα ἀφηρημένο πλαίσιο, ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὴν ταύτιση σὲ συγκεκριμένα στοιχεῖα θὰ τονιστεῖ καὶ θὰ ἐνισχυθεῖ ἡ ὅλη διακειμενικὴ σχέση. Μπορεῖ ὅμως ἡ ἀντιστοιχία προσώπων καὶ καταστάσεων τόσο σὲ ἐξωτερικὸ ὅσο καὶ σὲ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο νὰ εἶναι ἐντυπωσιακή, οἱ ἀποκλίσεις ἐντούτοις εἶναι τόσο ἰσχυρές ὅσο καὶ οἱ συγκλίσεις. Στὰ ἴδια τέσσερα κεντρικὰ σημεῖα, ὅπου θεμελιώνεται ἡ σύνδεση τῶν σκηνῶν, βασίζεται καὶ ἡ ἀποσύνδεσή τους, μὲ τὶς ἀποκλίσεις νὰ ἐντοπίζονται καὶ πάλι τόσο σὲ ἐξωτερικὸ ὅσο καὶ σὲ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο. Μὲ τὴν ἀντίστροφη αὐτὴ διαδικασία δὲν ἐπιδιώκεται ἡ ἄρση τῶν διακειμενικῶν σχέσεων, ἀλλὰ ὁ τονισμὸς τους, ἐφόσον οἱ ἀποκλίσεις θὰ καταδείξουν τὴν οὐσιαστικὴ διαφοροποίηση τοῦ Μακμπέθ ἀπὸ τοὺς Ἑπτὰ. Μέσα ἀπὸ τὴν ἐρμηνεῖα λοιπὸν τῶν ἀποκλίσεων αὐτῶν πρόκειται νὰ διαφανεῖ ἡ διαφορετικὴ δραματικὴ τεχνικὴ τοῦ κάθε ποιητῆ, ὁ ὁποῖος, ἀνάλογα μὲ τὶς πεποιθήσεις του, παρθέτει καὶ μιὰ διαφορετικὴ ἀντίληψη περὶ τραγικοῦ.

⁹ Ἡ τραγωδία δομεῖται ἐμφανῶς σὲ τρεῖς μεγάλες σκηνές, ἀντίστοιχες πρὸς τὸ ἀριστοτελικὸ σχῆμα «ἔκθεσις-δέσις-λύσις»: πρόλογος, πάροδος, πρώτο ἐπεισόδιο καὶ πρώτο στάσιμον, στ. 1-368 (ἔκθεσις), δεύτερο ἐπεισόδιο καὶ δεύτερο στάσιμον, στ. 369-791 (δέσις), τρίτο ἐπεισόδιο, τρίτο στάσιμον καὶ ἐξόδος, στ. 792-1004 (λύσις), βλ. G. A. Seeck, *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984, σ. 22-34. Ὅσο γιὰ τὸ τμήμα ἀπὸ τὸν στίχο 1005 καὶ ἔπειτα, αὐτὸ θεωρεῖται πλέον νόθο καὶ δὲν λαμβάνεται ὑπόψιν σὲ μιὰ συνολικὴ ἐξέταση τοῦ δράματος, βλ. Kraias, *Epische Szenen*, σ. 106-107, ὑποσ. 334, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ συζήτηση.

¹⁰ Κατὰ τὴν ἀνάλυση χρησιμοποιοῦθηκε γιὰ τὸν Μακμπέθ ἡ μετάφραση τοῦ Β. Λιαπῆ, *Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ: Μακβέθ, Τραγωδία*, Στιγμῆ, Ἀθήνα 2016, καὶ γιὰ τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας ἡ ἔκδοσις τοῦ G.O. Hutchinson, *Aeschylus: Septem Contra Thebas*, Clarendon Press, Oxford 1985.

Αναφορικά με την αντίστοιχία μεταξύ των δύο κεντρικῶν ἡρώων, τοῦ Μακμπέθ καὶ τοῦ Ἑτεοκλῆ, ἡ σύνδεση σὲ ἐξωτερικὸ ἐπίπεδο εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ὀφθαλμοφανές. Μακμπέθ καὶ Ἑτεοκλῆς παρουσιάζονται στὶς ἀντίστοιχες σκηνές ὡς βασιλεῖς, ὁ πρῶτος τῆς μεσαιωνικῆς Σκωτίας καὶ ὁ δεῦτερος τῆς ἀρχαίας Θήβας, μετὰ τὴ θέση τους αὐτὴ καὶ μόνο νὰ ἀρκεῖ γιὰ νὰ τοὺς τοποθετήσῃ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο.¹¹ Δὲν εἶναι ὅμως ἀπλῶς δύο βασιλεῖς ποὺ ἔλαβαν κληρονομικὰ τὸν θρόνο ἀπὸ τὸν προκάτοχό τους καὶ ἀσκοῦν μιὰ ἰσόβια ἐξουσία, ἀλλὰ πρόκειται βασικὰ γιὰ δύο σφετεριστές, ὁ πρῶτος ἐκ τῶν ὁποίων ἀνῆλθε μετὰ δόλιο τρόπο στὸν θρόνο καὶ ὁ δεῦτερος ἀρνεῖται μετὰ κατάφωρη ἀδικία νὰ τὸν ἐγκαταλείψῃ. Μὴν ἔχοντας ἄμεσο κληρονομικὸ δικαίωμα ὁ Μακμπέθ στὴν ἐξουσία, ἐκτέλεσε, σὲ συνεργασία μετὰ τὴ σατανικὴ σύζυγό του, τὸν φόνο τοῦ βασιλιᾶ Ντάνκαν, ὠθώντας τοὺς νόμιμους κληρονόμους σὲ φυγὴ καὶ καταφέροντας νὰ ἀναρριχηθεῖ σὲ ἓναν θρόνο ποὺ δὲν θὰ ἔφτανε ποτὲ στὰ χέρια του διὰ τῆς νομίμου ὁδοῦ.¹² Ὁ Ἑτεοκλῆς πάλι, ἂν καὶ ἀνέβηκε νομίμως στὸν θρόνο, ἀρνεῖται, μετὰ τὴν ἀράδο ἐνὸς ἔτους, νὰ παραδώσῃ στὸν ἀδελφὸ του τὴν ἐξουσία, μετὰ τὴν κατοχὴ ἐνὸς θρόνου, ποὺ πλέον δὲν τοῦ ἀρμόζει, νὰ καθιστᾷ καὶ αὐτὸν σφετεριστὴ, ἐφόσον καρπώνεται αὐθαίρετα κάτι ποὺ δὲν τοῦ ἀνήκει.¹³ Βασιλεῖς ἐπομένως οἱ κεντρικοὶ ἥρωες, ποὺ βαρύνονται ὅμως ἐξίσου ἀπὸ τὴν κατηγορίαν τοῦ σφετεριστῆ, μετὰ τὸν δόλο καὶ τὴν ἀδικία νὰ τοὺς ἔχουν ἐξασφαλίσῃ μιὰ θέση περίοπτη, ἀλλὰ νὰ τοὺς ἐπιφυλάσσουν καὶ μιὰ μοιραία κατάληξη.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ ἐπίπεδο, ἡ σύνδεση τῶν δύο ἡρώων εἶναι πολὺ πλεονεκτήματα λειτουργικὴ στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο, ὅπου ἀποκαλύπτεται ὁ πραγματικὸς τους χαρακτήρας. Μετὰ τὴν πρώτη ἐμφάνισή του στὴν πέμπτη πράξη (σκ. 3), ὁ Μακμπέθ ἐπιδεικνύει μιὰ ἰδιαίτερα ὑβριστικὴ συμπεριφορά, ὅταν δηλώνει πὼς δὲν τὸν ἀπασχολεῖ καθόλου ἡ αὐτομόληση τῶν εὐγενῶν στοὺς Ἀγγλους («Φύγετε, λοιπόν, ψεύτικοι δοῦκες»), τοὺς ὁποίους ἀποκαλεῖ ὑποτιμητικὰ «συβαρίτες» (*epicures*).¹⁴

¹¹ Ὁ G. Murray φαίνεται νὰ εἶναι ἐν μέρει διαφορετικῆς γνώμης, ὅταν ὑποστηρίζει: «Θὰ μπορούσε ὁ ποιητὴς νὰ εἶχε χρησιμοποιοῦν τὸν Ἑτεοκλῆ, ὅπως ὁ Σαίξπηρ τὸν Μάκβεθ στὴν πέμπτη πράξη· καταδικασμένο καὶ ἔνοχο, δεμένο στὴ μοῖρα του καὶ ἀδύναμο νὰ ξεφύγῃ, ἀλλ' ἀποφασισμένο νὰ ἀκολουθήσῃ τὸ "παιχνίδι τῆς μοίρας". Ἡ εἰκόνα αὐτῆ τοῦ Ἑτεοκλῆ σκιαγραφεῖται πρὸς στιγμὴν στὴν τελευταία σκηνή, ἀλλὰ σ' ὅλο τὸ ἔργο ἔχουμε εἰκόνα τελειῶς διαφορετικῆς», βλ. G. Murray, *Αἰσχύλος, ὁ Δημιουργὸς τῆς Τραγωδίας*, Β. Γ. Μανδηλαράς (μετ.), Ἀθήνα 1993, σ. 119.

¹² Σχετικὰ μετὰ τὴ δολιότητα τῶν μέσων του καὶ τὴ συμβολικὴ λειτουργία της στὸ δρᾶμα, βλ. R. Lemon, «Scaffolds of Treason in *Macbeth*», *Theatre Journal* 54 (2002), σ. 25-43.

¹³ Βέβαια ὁ Αἰσχύλος ἀποσιωπεῖ ὁποιαδήποτε συμφωνία μετὰ τῶν δύο ἀδελφῶν γιὰ ἐνιαύσια ἐναλλαγὴ τῆς ἐξουσίας, γεγονός ὅμως ποὺ ὑπάρχει στὸν μῦθο καὶ παραδίδεται τόσο ἀπὸ ἄλλους τραγικοὺς (π.χ. Εὐριπίδης, *Φοῖνισσαι*) ὅσο καὶ ἀπὸ μεταγενέστερους μυθογράφους.

¹⁴ Γιὰ τὸν αἰνιγματικὸ αὐτὸν χαρακτηρισμὸ τῶν Ἀγγλων ἀπὸ τὸν Σκώτο Μακμπέθ, βλ. M. Floyd-Wilson, «English Epicures and Scottish Witches», *Shakespeare Quarterly* 57 (2006), σ. 131-161.

Ἡ ἀλαζονεία του κορυφώνεται στὴ λεκτικὴ ἐπίθεση ποὺ ἐξαπολύει ἐναντίον τοῦ ὑπὲρ ἐτῆ ποὺ πληροφορεῖ γιὰ τὴν ἐπέλαση τῶν ἐχθρῶν, ἐνῶ στὸ ἴδιο ὕψος κυλᾷ ὁλόκληρη ἡ πράξη, μὲ τὰ ξεσπάσματά του νὰ ἔχουν στόχο ἄλλοτε τὸν γιαντὸ καὶ ἄλλοτε τὸν ἀγγελιαφόρο,¹⁵ δίνοντας τὸ στίγμα ἐνὸς παράφρονος τυράννου.¹⁶ Στὸ ἴδιο μοτίβο κινεῖται καὶ ὁ Ἐτεοκλῆς, ὁ ὁποῖος μπορεῖ στὸν πρόλογο νὰ ἐπέδειξε ἕνα ὑψηλὸ πατριωτικὸ ἦθος,¹⁷ ὅμως, μετὰ τὴν ἀπόδο τοῦ Χοροῦ, ἐπιδεικνύει μιὰ ἰδιαίτερα ἄγρια στάση, ἐξακοντίζοντας ἤδη μὲ τὸν πρῶτο τοῦ λόγο («θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά», στ. 181) ὕβρεις ἐναντίον τῶν νεαρῶν γυναικῶν. Καὶ οἱ ὕβρεις του δὲν περιορίζονται στὶς παρθένες τοῦ Χοροῦ, ἀλλὰ ἐπεκτείνονται σὲ ὁλόκληρο τὸ γυναικεῖο φύλο,¹⁸ ἐνῶ, ὅσο καὶ ἂν μετριάζονται στὸν κομμὸ τοῦ πρώτου ἐπεισοδίου,

¹⁵ Βλ. Ποῦχνερ, «Δραματουργικὲς συμβάσεις», σ. 93.

¹⁶ Ὁ τύπος τυράννου ποὺ ἐνσαρκώνει ὁ Μακμπέθ διαφέρει σημαντικὰ ἀπὸ τὰ ἀρχαιοελληνικὰ πρότυπα, ὅπως περιγράφονται στὴν πλατωνικὴ *Πολιτεία* (9ο Βιβλίο), καθὼς, ἀπὸ τὰ πολλὰ πάθη ποὺ χαρακτηρίζουν τὸν τύραννο τοῦ Πλάτωνα, ὁ τύραννος τοῦ Σαίξπηρ φαίνεται νὰ διακατέχεται κυρίως ἀπὸ ἕνα, τὸ πάθος γιὰ ἐξουσία, ἕνα πάθος ποὺ τὸν ἀναγκάζει νὰ σκοτώσει καὶ τοὺς πρὸ πιστοὺς συντρόφους του, βλ. H. B. White, «Macbeth and the Tyrannical Man», *Interpretation* 2 (1971), σ. 143-155. Βλ. ἐπίσης B. L. Reid, «“Macbeth” and the Play of Absolutes», *The Sewanee Review* 73 (1965), (σ. 19-46) σ. 43-44· H. R. Coursen, «In deepest Consequence: Macbeth», *Shakespeare Quarterly* 18 (1967), (σ. 375-388) σ. 385-386· R. Watkins – J. Lemmon, *Macbeth*, Newton Abbot-London 1974, σ. 145-146· W. Sanders, «The “Strong Pessimism” of “Macbeth”», J. Wain (ἐπιμ.), *Shakespeare, Macbeth: A Casebook*, London-Basingstoke □ 1975, (σ. 255-275) σ. 269-270· R. S. Ide, «The Theatre of the Mind: An Essay on Macbeth», *English Literary History* 42 (1975), (σ. 338-361) σ. 358. Γενικὰ γιὰ τὸν χαρακτήρα τοῦ Μακμπέθ, βλ. O. W. Firkins, «The Character of Macbeth», *The Sewanee Review* 18 (1910), σ. 414-430· M. Rosenberg, *The Masks of Macbeth*, Berkeley 1978· A. Kirsch, «Macbeth's Suicide», *English Literary History* 51 (1984), σ. 269-296.

¹⁷ Ἐνδεικτικοὶ οἱ τρεῖς πρῶτοι στίχοι τοῦ δράματος («Κάδμου πολῖται, χρὴ λέγειν τὰ καίρια / ὅστις φυλάσσει πρῆγος ἐν πρῶμνῃ πόλει / οἶακα νομῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ») ποὺ παρουσιάζουν τὸν Ἐτεοκλῆ ὡς συνετὸ ἡγέτη νὰ κυβερνεῖ μὲ ἀσφάλεια τὸ σκάφος τῆς πολιτείας –σχετικὰ μὲ τὴ μεταφορὰ τῆς πόλης ὡς σκάφους καὶ τοῦ ἡγέτη ὡς κυβερνήτη, βλ. O. Hiltbrunner, *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, διδ. διατρ., Bern 1950, σ. 50· D. v. Nes, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, διδ. διατρ., Groningen 1963, σ. 75· G. M. Kirkwood, «Eteocles Oiakostrophos», *Phoenix* 23 (1969), (σ. 9-25) σ. 9· H. D. Cameron, *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*, Paris 1971, σ. 58· E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, διδ. διατρ., Göttingen 1976, σ. 34-51.

¹⁸ Ἡ ἀκραία συμπεριφορὰ τοῦ Ἐτεοκλῆ μπορεῖ νὰ τοῦ ἐξασφάλισε τὸν ἐπιτιμητικὸ τίτλο τοῦ μισογύνῃ, βλ. P. E. Easterling, «Women in Tragic Space», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 34 (1987), (σ. 15-26) σ. 25· P. Vidal-Naquet, «Οἱ ἀσπίδες τῶν ἡρώων», *Μῦθος καὶ Τραγωδία στὴν Αρχαία Ἑλλάδα*, τόμ. Β', Α. Τάττη (μετ.), Αθήνα 1991, (σ. 141-179) σ. 151-152, εἶχε ὅμως πυροδοτήσει προηγουμένως μιὰ μακρὰ συζήτηση πρὸς δικαιολόγησίν της, βλ. R. S. Caldwell, «The Misogyny of Eteocles», *Arethusa* 6 (1973), σ. 197-231. Πρῶτος ὁ H. Patzer, «Die dramatische Handlung der Sieben gegen Theben», *Harvard Studies in Classical Philology* 63 (1958), σ. 97-119, ἐπηρείχθη νὰ τὴν ἐρμηνεύσει μέσφ' μιᾶς παρανόησης τῆς κατάρως τοῦ Οἰδίποδα, στὴ συνέχεια οἱ A. Lesky, «Eteokles in den Sieben gegen Theben», *Wiener Studien* 74 (1961), σ. 5-17 καὶ Kirkwood, «Eteocles Oiakostrophos», σ. 9-25, ἀποδόμησαν αὐτὴν τὴ θέσι ἐξαιτίας ἐλλείψεων στὴν παράδοση τῆς τριλογίας, ἐνῶ ὁ A. J. Podlecki, «The Character of Eteokles in Aeschylus' *Septem*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 95 (1964), σ. 283-299, διέκρινε ἰσχυρὲς μεταπτώσεις στὴ συμπεριφορὰ τοῦ ἥρωα. Ὁ K. v. Fritz, «Die Gestalt des Eteokles in Aeschylus' *Sieben gegen Theben*», *Antike und Moderne Tragödie: Neun Abhandlungen*, Berlin 1962, σ. 193-226, δέχεται μὲν τὴ θέσι τοῦ Patzer, ὅμως νοιώθει στὴν ὅλη δράση τοῦ Ἐτεοκλῆ ἕναν ὑποσυνειδητὸ φόβο. Γενικὰ γιὰ τὴ στάση τοῦ Ἐτεοκλῆ, βλ. Kraias, *Epische Szenen*, σ. 59-64.

κορυφώνονται στην ακόλουθη στιχομυθία,¹⁹ αφήνοντας και για τον Έτεοκλή τον απόηχο ενός τυραννικού μονάρχη. Και οι δύο βασιλείς λοιπόν διακρίνονται για την ίδια αυταρχική συμπεριφορά απέναντι στα άτομα που τους περιστοιχίζουν, με την ανηλεή αντίδρασή τους να απορρέει από τη δεινή τους θέση, καθώς ο πολιορκητικός κλοιός τους περισφίγγει ολοένα και περισσότερο. Υπό την πίεση αυτή ή ψυχολογία τους είναι τόσο διαταραγμένη, ώστε δεν θα ήταν άτοπο να ισχυριστεί κανείς ότι πρόκειται για δύο χαρακτήρες που έχουν απολέσει τη συγκρότησή τους ως ήγέτες, καθώς, αδυνατώντας να ελέγξουν τις καταστάσεις, ξεσπούν σε ό,τι τους περιβάλλει. Με βάση το δεδομένο αυτό, ένας αρνητικός ήθικος χαρακτηρισμός τους θα ήταν άδικος στην παρούσα περίπτωση, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάθε λόγος τους μπορεί να δικαιολογηθεί· αντιθέτως, όσα ελαφρυντικά και αν αναγνωρισθούν για τη συμπεριφορά τους, δεν παύει αυτή να είναι γνήσια τυραννική.²⁰ Στο έσωτερικό έπομένως επίπεδο ταύτισης Μακμπέθ και Έτεοκλή η σύζευξη δεν έχει να κάνει με βασιλείς-σφετεριστές, αλλά με άδυσώπητους τυράννους, που, λυγισμένοι υπό το βάρος των περιστάσεων, επιτίθενται με χυδαίες εκφράσεις σε όποιον προσπαθεί να τους προσπελάσει.

Πέραν των σημείων επαφής, το στοιχείο εκείνο που διαφοροποιεί Μακμπέθ και Έτεοκλή σε έξωτερο επίπεδο είναι το ίδιο το πεπρωμένο τους, ή μοιραία κατάληξη, που για τον Μακμπέθ έρχεται από τον έχθρό του Μακντάφ, ενώ για τον Έτεοκλή από τον αδερφό του Πολυνείκη. Μπορεί μιὰ μονομαχία να οδηγή στον θάνατο Μακμπέθ και Έτεοκλή, όμως η ποιότητα της μονομαχίας αυτής είναι διαφορετική, εφόσον ένας άπλος έχθρος, όπως ο Μακντάφ, δεν μπορεί να συγκριθεί με τον συγγενικό δεσμό που εκπροσωπεί ο Πολυνείκης. Όσο και αν η διαφοροποίηση αυτή επιβάλλεται από την, κατά τον Αριστοτέλη, *σύστασιν των πραγμάτων*, δεν παύει να έχει μιὰ διαφορετική λειτουργία, ή οποία επιφέρει και ένα διαφορετικό δραματικό αποτέλεσμα. Το τραγικό βάθος που υπάρχει στους *Έπτά*, με τους δύο αδελφούς να χάνονται με άμοιβαίο χτύπημα, εκπληρώνοντας την πατρική κατάρα, δεν έχει καμμία θέση στον *Μακμπέθ*, όπου ο χαμός του όμώνυμου ήρωα προκύπτει ως μιὰ φυσική

¹⁹ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η θέση του Α. L. Brown, «Eteocles and the Chorus in the *Seven against Thebes*», *Phoenix* 31 (1977), (σ. 300-318) σ. 306, ότι βασική αιτία της σύγκρουσης Έτεοκλή και Χορού είναι η απόκλιση σε θεολογικό επίπεδο που έλλοχεύει και κινεί όλα τα νήματα της πλοκής.

²⁰ Συνοψίζοντας τα «βασικά θέματα και στοιχεία της δραματουργίας» του Σαίξπηρ, ο Πλωρίτης κάνει λόγο για τη «μοναξιά των ήρώων», εστιάζοντας κατεξοχήν στον Μακμπέθ, τη μοναξιά του οποίου παραλληλίζει με τη μοναξιά του Έτεοκλή από τους *Έπτά*, βλ. Πλωρίτης, *Ο πολιτικός Σαίξπηρ*, σ. 70-71. Σχετικά με την υπαρξιακή αυτή μοναξιά του τραγικού ήρωα, κοινή σχεδόν σε όλες τις εποχές και όλες τις παραδόσεις, βλ. L. Jepsen, *Ethical Aspects of Tragedy: A Comparison of certain Tragedies by Aeschylus, Sophocles, Euripides, Seneca and Shakespeare*, Gainesville 1953.

ἐπαναφορὰ στὴν ὀρθή τάξη. Τὸ τραγικὸ βάθος τῶν *Ἑπτὰ ἐπιτείνεται* καὶ ἀπὸ τὸν παράλληλο θάνατο καὶ τοῦ ἑτερου ἥρωα, τοῦ Πολυνείκη, ἐνῶ στὸν *Μακμπέθ* ὁ ἕτερος ἥρωας, ὁ Μακντάφ, εἶναι ὁ νικητὴς τῆς μονομαχίας ποὺ ἐπιβιώνει. Ἐνῶ λοιπὸν ὁ ταυτόχρονος θάνατος τῶν δύο υἱῶν τοῦ Οἰδίποδα κορυφώνει τὴν τραγικὴ μοῖρα ὅλης τῆς γενιᾶς τοῦ Λαβδάκου, ὁ μεμονωμένος θάνατος τοῦ Μακμπέθ δὲν χαρακτηρίζεται ἀπὸ παρόμοιο τραγικὸ βάθος. Ὁ θάνατος ἐπομένως τοῦ Μακμπέθ δὲν ἀπέχει καθόλου ἀπὸ μία κοινὴ τυραννοκτονία,²¹ ἐνῶ ὁ θάνατος τοῦ Ἑτεοκλῆ, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν παράλληλο θάνατο τοῦ Πολυνείκη, συνιστᾷ μιὰ ἀπὸ τὶς ἰσχυρότερες ἐκφάνσεις τῆς τραγικῆς ἱστορίας τῶν Λαβδακιδῶν.

Στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο ἡ διαφοροποίηση τῶν δύο ἡρώων θὰ κινηθεῖ στὸν ἠθικὸ τομέα, ὅπου Μακμπέθ καὶ Ἑτεοκλῆς, παρὰ τὴν κοινὴ συμπεριφορὰ ποὺ ἐπιδεικνύουν, χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἕνα διαμετρικὰ ἀντίθετο ἥθος. Ὁ Μακμπέθ δὲν εἶναι ἀπλῶς ἕνας τύραννος, ἀλλὰ ἕνας στυγερὸς δολοφόνος ποὺ κατόρθωσε νὰ ἀναρριχηθεῖ στὸν θρόνο,²² διαπράττοντας σωρεία ἐγκλημάτων: μηχανορράφος, προδότης, σφετεριστής, τύραννος εἶναι ἴσως οἱ κυριότερες κατηγορίες ποὺ μποροῦν νὰ τοῦ ἐπιρριφθοῦν πλᾶι στὴν ιδιότητα τοῦ δολοφόνου.²³ Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ὁ Ἑτεοκλῆς δὲν φαίνεται νὰ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τίποτε ἀπὸ ὅλα αὐτά, ἐφόσον δὲν ἀνέβηκε στὸν θρόνο μὲ καμμία δολοπλοκία, πολλῶ δὲ μᾶλλον δολοφονία· τὸ κύριο ἀμάρτημά του εἶναι ὅτι εἶναι υἱὸς τοῦ Οἰδίποδα, ἕνα ἀμάρτημα ὅμως γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τίποτα γιὰ νὰ τὸ διορθώσει.²⁴ Μακμπέθ καὶ Ἑτεοκλῆς λοιπὸν μπορεῖ κατὰ καιροῦς νὰ

²¹ Πολὺ σημαντικὴ εἶναι ἡ παρατήρηση τῆς Τ. Κροντήρη, ἡ ὁποία κάνει λόγο γιὰ «μιὰ ξεκάθαρη μετατόπιση στὴν πολιτικὴ ὁρολογία τοῦ ἔργου», ποὺ ἐκκινεῖ ἡδη στὴν τελευταία σκηνὴ τῆς τέταρτης πράξης: «Δὲν γίνεται πλέον λόγος γιὰ τὸν βασιλοκτόνο Μακμπέθ, γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ σκότωσε τὸν νόμιμο βασιλιά γιὰ ν' ἀρπάξει τὸν θρόνο, ἀλλὰ γιὰ τὸν τύραννο Μακμπέθ, τὸν μονάρχη ποὺ κυβερνᾷ μὲ ἀσυδοσία καὶ κάνει τοὺς ὑπηκόους νὰ ὑποφέρουν κάτω ἀπ' τὸν ζυγὸ του. Οἱ λέξεις «τύραννος» καὶ «τυραννία» κυριαρχοῦν στὶς δύο τελευταῖες πράξεις καὶ ἰδιαίτερα σὲ τούτῃ τῇ σκηνῇ», βλ. Τ. Κροντήρη, *Μακμπέθ: Κριτικὲς προσεγγίσεις*, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 59-60.

²² Ὅσο καὶ ἂν ἡ περίφημη ῥήσις ποὺ ἐκφωνεῖ στὴν παράκρουσή του ὁ Μακμπέθ, «τὸ αἷμα θέλει αἷμα» («blood will have blood», πρ. Γ', σκ. 4, στ. 123), ἀποτελεῖ μᾶλλον ἕναν κοινὸ τόπο, δὲν παύει νὰ ἀπηχεῖ τὸ πνεῦμα τοῦ Αἰσχύλου στὴν ἐξίσου περίφημη φράση ἀπὸ τὸν *Λαγμέμονα*, «τύμμα τύμματι τείσαν» (στ. 1430), ὠθώντας τὸν ἐκάστοτε δολοφόνου νὰ ἀναζητεῖ πάντοτε στὸ ἴδιο φιλοσοφικὸ ἐπίπεδο τὴν ὁποία δικαιολόγησι τῶν ἀποτρόπαιων πράξεών του.

²³ Διὰ στόματος Μάλκομ ἀπαριθμεῖ καὶ ὁ Σαίξπηρ τὸ σύνολο τῶν «ἀρετῶν» τοῦ ἥρωά του, ἐστιάζοντας κυρίως στὴν ἠθικὴ ἐξαχρείωσή του: «ἀπληστος, λάγνος, αἰμοβόρος, δόλιος, ψεύτης, / ἀπρόβλεπτος, κακόβουλος, κι ὅ,τι ἄλλο θέλεις» (πρ. Δ', σκ. 3).

²⁴ Ὡς ἀπόλυτα δέσμιος τοῦ πολυπάθου οἴκου του αἰσθάνεται καὶ ὁ ἴδιος ὁ ἥρωας τὸν ἑαυτὸ του, ὅταν, στὸ ἄκουσμα τοῦ ἀδερφοῦ του Πολυνείκη ὡς πολιορκητῆ τῆς ἐβδόμης πύλης, ξεσπᾷ, καταφερόμενος ἐναντίον τῆς ἰδίας του τῆς καταγωγῆς: «ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στόγος, / ὦ πανδάκρυτον ἄμὸν Οἰδίπου γένος» (στ. 653-654), καὶ ὁμολογώντας τὸ ἄφευκτο τῆς μοίρας του, ἤτοι τῆς πατρικῆς ἁρᾶς: «ὦ μοι, πατὴρ δὴ νῦν ἄραι τελεσφόρου» (στ. 655). Βλ. Κ. Wilkens, *Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, διδ. διατρ., München 1974, σ. 61-90· E. Stehle, «Prayer and Curse in Aeschylus' *Seven Against Thebes*», *Classical Philology* 100 (2005), σ. 101-122. Σχετικὰ μὲ

έμφανίζουν κοινή συμπεριφορά, όμως στο βάθος είναι δύο τελείως διαφορετικοί χαρακτήρες. Και ο δραματικός αντίκτυπος όλης αυτής της διαφοροποίησης σχετίζεται άμεσα με την τραγική υπόσταση του καθενός, με τον Μακμπέθ να καθίσταται τραγικός ήρωας εξαιτίας των έγκλημάτων του και τον Έτεοκλή εξαιτίας της καταγωγής του από τον Οιδίποδα. Στο έσωτερικό έπομένως έπίπεδο ή διαφοροποίηση Μακμπέθ και Έτεοκλή έγκειται στην ήθικη ποιότητα καθενός, όπου ο πρώτος διαπράττει σειρά έγκλημάτων με άπορροια την ήθικη εξαχρείωσή του, ενώ ο δεύτερος δέν προβαίνει σε καμμία αντίστοιχη ενέργεια, διατηρώντας άχραντο το ήθος του.

Με τη σφαιρική αυτή παρουσίαση, τόσο των σημείων έπαφής όσο και των σημείων απομάκρυνσης των κεντρικών ήρώων, έγινε κατανοητή και ή σύγκλιση και ή απόκλιση τους, με την κύρια διαφορά να έμφωλεύει στην τραγική υπόσταση του καθενός. Αυτή ή διαφορετική τραγική υπόσταση δίνει λαβή για άνάλυση της διαφορετικής θέσης κάθε ποιητή, αναφορικά με το ίδιο το τραγικό και την πραγμάτωσή του σε έναν μεμονωμένο ήρωα. Από τη στιγμή που ο Μακμπέθ φαίνεται μόνος του να δημιουργεί το πεπρωμένο του, με τις έγκληματικές ενέργειές του και χωρίς να υπόκειται σε άνωτερες δυνάμεις,²⁵ καταξιώνεται ως ο άπόλυτος δημιουργός της ιστορίας του.²⁶ Ο ήρωας δηλαδή είναι άποκλειστικά υπεύθυνος για τις πράξεις του,

μια ένδεχόμενη έλευθερία έπιλογής στην άπόφαση του Έτεοκλή, ήδη από παλαιά έχει άπορριφθεί όποιαδήποτε γνώμη προς αυτήν την κατεύθυνση, βάσει κυρίως της πάγιας θέσης του Αισχύλου περί κληρονομικότητας του τραγικού, βλ. O. Regenbogen, «Bemerkungen zu den *Sieben* des Aischylos», *Hermes* 68 (1933), (σ. 51-69) σ. 63· F. Solmsen, «The Erinyes in Aischylos' *Septem*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 68 (1937), (σ. 197-211) σ. 203. Ψήγματα έλευθερίας στον Έτεοκλή άναγνωρίζουν οι E. Wolff, «Die Entscheidung des Eteokles in den *Sieben gegen Theben*», *Harvard Studies in Classical Philology* 63 (1958), σ. 89-95· L. Golden, «The Character of Eteocles and the Meaning of the *Septem*», *Classical Philology* 59 (1964), σ. 79-89. «Φορέα ύψηλης άρετής» τον παρουσιάζει ό F. Egermann, «Menschliche Haltung und tragisches Geschick bei Aischylos», *Philologus* 68 (1961), σ. 502-519, και ή B. Court, *Die dramatische Technik des Aischylos*, διδ. διατρ., Stuttgart-Leipzig 1994, σ. 88, κάνει λόγο για «παράλληλη κίνηση θεϊκών και ανθρώπινων κινήτρων». Βλ. περαιτέρω H. Lloyd-Jones, «The End of the *Seven against Thebes*», *Classical Quarterly* 9 (1959), σ. 80-115· B. Otis, «The Unity of the *Seven against Thebes*», *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 3 (1960), σ. 153-174.

²⁵ Βέβαια, και στον Μακμπέθ υπάρχουν οι τρεις «άλλόκοτες άδελφές», οι όποιες του προφητεύουν ότι θα γίνει βασιλιάς, ενεργοποιώντας κατά κάποιον τρόπο την τυραννική του προδιάθεση, χωρίς όμως το έξωανθρώπινο αυτό στοιχείο να μπορεί να συγκριθεί με τη βαθιά τραγικότητα του Έτεοκλή.

²⁶ Βλ. I. Ribner, «*Macbeth*: The Pattern of Idea and Action», *Shakespeare Quarterly* 10 (1959), (σ. 147-159) σ. 147-148: «The hero accepts evil in the third scene of the play. In the second act he commits the deed to which his choice of evil must inevitably lead him, and for the final three acts, as he rises higher in worldly power he sinks deeper and deeper into evil, until at the end of the play he is utterly and finally destroyed. [...] Macbeth is destroyed by counterforces which he himself sets in motion». [Μ.τ.Σ.: «Ο ήρωας δέχεται το κακό στην τρίτη σκηνή του έργου. Στη δεύτερη πράξη διαπράττει τον φόνο, στον όποϊον τον οδηγεί άναπόφευκτα ή έπιλογή του αυτή του κακού, και στις τρεις τελευταίες πράξεις, καθώς άνεβαίνει ύψηλότερα στην κοσμική έξουσία, βυθίζεται ολοένα και βαθύτερα στο κακό, μέχρις ότου στο τέλος του έργου καταστρέφεται ολοκληρωτικά. [...] Ο Μακμπέθ καταστρέφεται από αντίρροπες δυνάμεις που θέτει ό ίδιος σε κίνηση)], και J.L. Shanley, «*Macbeth*: The Tragedy of Evil», *College English* 22 (1961), (σ. 305-311) σ. 307: «Macbeth alone of Shakespeare's great tragic figures is

οί οποίες, ανάλογα με τη βαρύτητά τους, διαμορφώνουν την εξέλιξή του και μπορούν άλλοτε να τον εξυψώσουν και άλλοτε να τον καταβαραθρώσουν.²⁷ Ο Έτεοκλης, αντιθέτως, δεν διαπράττει κανένα τόσο ισχυρό έγκλημα, ώστε να επιφέρει μόνος του τον χαμό του, αλλά φέρει εντός του τόσο το προγονικό άμαρτημα της γενιάς του όσο και την κατάρα του πατέρα του. Μιά κληρονομική δηλαδή άμαρτία είναι αυτή που καθορίζει την εξέλιξή του ήρωα και όχι οι όποιες ενέργειές του, οι οποίες δεν μπορούν να ανατρέψουν την προδιαγεγραμμένη πορεία προς την καταστροφή.²⁸ Ο άνθρωπος λοιπόν στον Σαίξπηρ, κύριος των επιλογών και των πράξεών του, προβάλλει ως ό κατεξοχήν διαμορφωτής της μοίρας του,²⁹ ενώ στον Αισχύλο, άβουλος και άπροστάτευτος, δέχεται εν άγνοία και υπομένει τη μοίρα του.³⁰ Και εκεί ακριβώς εντοπίζεται ή διαφορετική όπτική κάθε δημιουργού, με τον Σαίξπηρ να οδηγεί τον Μακμπέθ στην «τραγικοποίησή» του³¹ και την τελική κατάληξή του ως τραγικού

fully aware of the evil of the act by which he sets in motion the train of events leading to his ruin. [...] His ruin is caused by the fact that he sins: he wilfully commits an act that he knows to be wrong» [Μ.τ.Σ.: «Μόνον ό Μακμπέθ από τους μεγάλους τραγικούς ήρωες του Σαίξπηρ έχει πλήρη επίγνωση του κακού της πράξης, με την όποία θέτει σε κίνηση την άλυσίδα των γεγονότων που τον οδηγούν στην καταστροφή. [...] Η καταστροφή του προκαλείται από τό γεγονός ότι άμαρτάνει: Προβαίνει συνειδητά σε μία πράξη που γνωρίζει ότι είναι λάθος»].

²⁷ Βλ. G. W. Knight, «*Macbeth and the Metaphysic of Evil*», *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy with three new Essays*, London ¹³1970, σ. 140-159.

²⁸ Άν και ό Έτεοκλης βαρύνεται εξίσου από την άμαρτία της μη παράδοσης της εξουσίας στον Πολυνείκη, ό Αισχύλος άποσιωπεί πλήρως τό μελανό αυτό σημείο του ήρωα, τον όποιον θέλει να παρουσιάσει πολύ περισσότερο ως έρμαιο της στυγερής του μοίρας και όχι ως διαχειριστή της. Αντιθέτως, ό όμοτεχνός του Εϋριπίδης, με την πάγια έμμονή του στον ανθρώπινο παράγοντα ως κύριο ρυθμιστή της τύξης των ήρώων του, βάζει τον Έτεοκλη ή όχι μόνον να όμολογεί την άμαρτία του, αλλά και να πλειοδοτεί (*Φοίνισσαι*, στ. 504-506: «άστρων αν έλθοιμ' ήήλιου† προς άντολός / και γής ένερθεν, δυνατός ών δράσαι τάδε, την θεών μεγίστην ώστ' έχειν Τυραννίδα»).

²⁹ Βλ. F. Moretti, «The Great Eclipse: Tragic Form as the Deconsecration of Sovereignty», J. Drakakis (έπιμ.), *Shakespearean Tragedy*, London-New York 1992, (σ. 45-84) σ. 64.

³⁰ Έπηρεασμένος από την άρχαιοελληνική άντίληψη περι κληρονομικής άμαρτίας και άνεξήγητης σχεδόν ένοχής που καταστρέφει τον τραγικό ήρωα, μιλεί ό G. W. Kaiser γιά δαιμόνιες δυνάμεις και στην τραγωδία του Σαίξπηρ που έλέγχουν τις πράξεις των ήρώων, οδηγώντας τους, όπως ακριβώς τους άρχαίους τραγικούς ήρωες, στην τελική άναγνώριση της ένοχής τους· μιá θέση που, όσο και αν δομείται έπιχειρηματολογικά, δεν μπορεί, με την υπερβολή της, να γίνει πειστική, βλ. G. W. Kaiser, *The Substance of Greek and Shakespearean Tragedy: Under special Consideration of Shakespeare's King Lear, Macbeth, Othello and Romeo and Juliet*, Salzburg ²1977, σ. 230. Στο ίδιο πνεύμα ταύτισης άρχαιοελληνικής και σαιξπηρικής άντίληψης περι τραγικού κινείται και ό H. D. F. Kitto, μιλώντας γιά ταύτιση όχι μόνον στην τύχη του μεμονωμένου τραγικού ήρωα, αλλά κυρίως στο πλαίσιο μιás ευρύτερης κοσμοθεωρίας, βλ. H. D. F. Kitto, «A Classical Scholar Looks at Shakespeare», J. Garrett (έπιμ.), *More Talking at Shakespeare*, London ²1960, (σ. 33-54) σ. 38.

³¹ Σχετικά με την πορεία του Μακμπέθ *έξ εύτυχίας εις δυστυχία*, σύμφωνα με την άριστοτελική όρολογία, βλ. W. C. Booth, «Macbeth as Tragic Hero», *Journal of General Education* 6 (1951), σ. 17-25· S. P. Zitner, «Macbeth and the Moral Scale of Tragedy», *Journal of General Education* 16 (1964), σ. 20-28· A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, New York ¹¹1966, σ. 292-306· J. Kott, *Σαίξπηρ, ό σύγχρονός μας*, Α. Κοτζιάς (μετ.), Αθήνα 1970, σ. 92-103· K. Muir, *Shakespeare's Tragic Sequence*, London 1972, σ. 142-155· J. L. Calderwood, *If It Were Done: Macbeth and Tragic Action*, Amherst 1986, σ. 112-113· Κροντήρη, *Μακμπέθ*, σ. 63-77. Γιά την έννοια του τραγικού ήρωα στον Σαίξπηρ, βλ. J. Lawlor, *The Tragic Sense in Shakespeare*, London 1960· L. B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion; Wirh Appendices on Bradley's Interpretation of Shakespearean Tragedy*, New York ³1970.

ήρωα και τὸν Αἰσχύλο νὰ ἐκκινεῖ ἀπὸ τὴ βάση τῆς τραγικῆς φύσης τοῦ Ἑτεοκλῆ καὶ ἀπλῶς νὰ τὸν καθοδηγεῖ στὴν πραγμάτωσή της. Ἔτσι τὸ βασικὸ συμπέρασμα ποὺ συνάγεται ἀπὸ τὴν ἀντιπαράβολή τῶν δύο ἡρώων ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴν ιδιότητά τους ὡς τραγικῶν ἡρώων, ὅπου ὁ Μακμπέθ προκαλεῖ μόνος του τὴν τραγικότητά του, ἐνῶ ὁ Ἑτεοκλῆς τὴν κληρονομεῖ ἀπὸ τὸν πατέρα του.

Πέρα ἀπὸ τοὺς κεντρικοὺς ἥρωες καὶ τὴν ἐμφανῆ τους συνάφεια, καὶ ἡ πολιορκία τοῦ κάστρου τοῦ Ντανσινέιν παραπέμπει στὴν πολιορκία τῆς Θήβας, παρέχοντας σὲ ἓνα ἐξωτερικὸ ἐπίπεδο κοινὴ θεματικὴ καὶ γιὰ τὶς δύο σκηνές. Ὁ Μακμπέθ, ἔχοντας ἀναμφίβολα πληροφορηθεῖ τὴν προέλαση τοῦ ἀγγλικοῦ στρατοῦ, ἔχει ὀχυρωθεῖ στὸ κάστρο τοῦ Ντανσινέιν γιὰ νὰ δεχθεῖ καὶ νὰ ἀποκρούσει τὴν ἐπίθεση τῶν ἐχθρῶν του, ἡ ὁποία εἶναι ξεκάθαρο ὅτι θὰ ἔχει μορφή πολιορκίας. Καὶ πράγματι ἔτσι συμβαίνει, διότι οἱ ἀμυνόμενοι, ὅσο καὶ ἂν ὁ Μακμπέθ στὸν πολεμικὸ του οἷστρο φωνάζει «Ἐπίθεση!» (πρ. Ε΄, σκ. 5), δὲν ἐξέρχονται ποτὲ ἀπὸ τὸ τεῖχος, ὑπακούοντας στὸν ἀρχηγό τους ποὺ δηλώνει μὲ θάρρος: «θὰ μείνω ἐδῶ, σὰν τὴν ἀρκούδα / νὰ πολεμήσω τὰ σκυλιὰ ποὺ μοῦ χιμοῦνε» (πρ. Ε΄, σκ. 7). Στους *Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας*, ὅσο καὶ ἂν ὁ τίτλος παραπέμπει μᾶλλον σὲ πολιορκία,³² στὴν πολιορκία τῆς Θήβας, πρὸς διάλυση πάσης ἀμφιβολίας σπεύδει ὁ ἴδιος ὁ Ἑτεοκλῆς νὰ ἐπιβεβαιώσῃ τὸ γεγονὸς αὐτὸ στὸν πρόλογό του (στ. 27-29). Στὴ συνέχεια, ἡ πολιορκία φαίνεται νὰ ζωντανεύει κυριολεκτικὰ ἐπὶ σκηνῆς, ὅταν στὰ ἑπτὰ ζεύγη λόγων τοῦ δευτέρου ἐπεισοδίου ἡ παρουσίαση πολιορκητῶν καὶ πολιορκημένων ἀδρογραφεῖ μὲ τὸν καλῦτερο τρόπο τὴν ὅλη ἀτμόσφαιρα πολιορκίας. Μιὰ πολιορκία ἐπομένως ἀποτελεῖ τὸν κεντρικὸ πυρῆνα τόσο τῆς τελευταίας πράξης τοῦ *Μακμπέθ* ὅσο καὶ τὴν ἀρχή, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐξέλιξη, τῶν *Ἐπτὰ*, ἀποτυπώνοντας τὸ κοινὸ πλαίσιο ποὺ περικλείει καὶ τὶς δύο σκηνές.

Στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο ἡ συνεξέταση τῶν δύο πολιορκιῶν θεμελιώνεται ἀπὸ πληθώρα λεπτομερειῶν, κάνοντας τὶς δύο πολιορκίες νὰ λειτουργοῦν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Τόσο ὁ Μακμπέθ ὅσο καὶ ὁ Ἑτεοκλῆς ἀναφέρονται πρῶτα καὶ κύρια στὶς ἐχθρικὲς δυνάμεις ποὺ ἔχουν περικυκλώσει τὴν ἔδρα τους, ἀφήνοντας τὴν πολιορκία νὰ ἀναχθεῖ σὲ ὑπόβαθρο ὅλων τῶν ἐξελίξεων. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ καθορίζει καὶ τὴν ὀπτικὴ τῶν σκηνῶν, ἡ ὁποία γιὰ δραματικούς λόγους εἶναι ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν ἀμυνομένων, ἔστω καὶ ἂν στὸν *Μακμπέθ* (σκ. 4 & 6) περνοῦν πρόσκαιρα καὶ οἱ

³² Ἄν καὶ τὸ ἐν λόγῳ δράμα ἔχει διασωθεῖ μὲ αὐτὸν τὸν τίτλο, ἐντούτοις δὲν εἶναι βέβαιο ἂν διδάχθηκε ἔτσι καὶ τὸ 463 π.Χ., χρονιὰ παράστασης τῆς οἰδιπόδειας τριλογίας τοῦ Αἰσχύλου. Ἡ ἀναφορὰ –ἀκόμα καὶ διὰ στόματος τοῦ Αἰσχύλου– ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη (πρβλ. *Βάτραχοι*, στ. 1021), στὸν συγκεκριμένο τίτλο ἀποτελεῖ ἐνδειξὴ μόνον πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση.

ἐπιτιθέμενοι στοῦ προσκήνιο. Στὴν περιορισμένη αὐτὴ ὀπτική ἀπαραίτητη εἶναι ἡ παρουσία τοῦ ἀγγελιαφόρου, ἀποστολὴ τοῦ ὁποίου εἶναι νὰ ἐνημερώνει ἐσωτερικοὺς καὶ ἐξωτερικοὺς ἀποδέκτες γιὰ ὅλες τὶς κινήσεις τῶν ἐχθρῶν ποὺ λαμβάνουν χώρα παράλληλα μὲ τὴ σκηνικὴ δράση. Στὸν *Μακμπέθ* τὴ λειτουργία τοῦ ἀγγελιαφόρου ἐκτελεῖ ἀρχικὰ (σκ. 3) ἓνας ὑπηρετῆς, ὁ ὁποῖος πληροφορεῖ γιὰ τὴν προέλαση τοῦ ἀγγλικοῦ στρατοῦ, ἐνῶ στὴ συνέχεια (σκ. 5) εἰσέρχεται ἓνας κανονικὸς ἀγγελιαφόρος,³³ ὁ ὁποῖος κομίζει τὴ δυσοίωνα εἰδηση γιὰ τὸ δάσος τοῦ Μπίρναμ ποὺ «κινεῖται».³⁴ Στοὺς *Ἑπτὰ* ὁ ἀγγελιαφόρος ἐμφανίζεται ἤδη στὸν πρόλογο γιὰ νὰ μεταφέρει στὴ σκηνὴ ὅσα κατασκόπευσε, ἤτοι τὶς προεργασίες τῶν ἐχθρῶν, ἐνῶ καὶ στὴ συνέχεια ὁ ρόλος του εἶναι κομβικῆς σημασίας, ἀφοῦ ἐνημερώνει γιὰ ὅ,τιδήποτε συμβαίνει ἐκτὸς πόλης.³⁵ Νιώθοντας, Μακμπέθ καὶ Ἑτεοκλῆς, τὴν ἀπειλὴ τόσο κοντά, καλοῦν ἀπὸ κοινοῦ τὸν λαό τους σὲ ἀντίσταση, ἓνα κάλεσμα ὅμως ποὺ φαίνεται νὰ ματαιώνεται ἀπὸ τὸν φόβο ποὺ ἐκφράζουν ὁ ὑπηρετῆς ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ ὁ Χορὸς ἀπὸ τὴν ἄλλη. Καὶ ἡ θέση ποὺ παίρνουν οἱ δύο ἀρχηγοὶ ἀπέναντι στὸν φόβο εἶναι ταυτόσημη: στὴν κρίσιμη κατάσταση τῆς πολιτορκίας ὁ φόβος μόνον κακὸ μπορεῖ νὰ προκαλέσει, ἀφοῦ θὰ πτοήσει ἀκόμα καὶ τοὺς πιὸ ἀνδρείους στρατιῶτες. Μπρὸς στὸν ἐσωτερικὸ αὐτὸν κίνδυνο τὰ λόγια τους εἶναι ἰδιαίτερα σκληρὰ [*«Κρεμᾶστε ὅσους μιλοῦν γιὰ φόβο»*, *Μακμπέθ* (πρ. Ε΄, σκ. 3)· *«λευστήρα δῆμου δ' οὐ τι μὴ φύγη μόρον»*, *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας* (στ. 199)], ἀφοῦ ἡ λιποψυχία ποὺ μπορεῖ νὰ προκληθεῖ ἀπὸ τὴν ἀλυσιδωτὴ ἐξάπλωση τοῦ φόβου μόνον μοιραῖα ἀποτελέσματα θὰ ἔχει. Γενικὰ λοιπὸν ἡ πολιτορκία τόσο στὸν *Μακμπέθ* ὅσο καὶ στοὺς *Ἑπτὰ* ἐκδηλώνεται μὲ παρόμοιο τρόπο, μὲ τὸν ἀγγελιαφόρο καὶ τὸν φόβο τοῦ ἄμαχου πληθυσμοῦ νὰ συνιστοῦν τὰ κύρια σημεῖα ἐπαφῆς.³⁶ Ἀλλὰ καὶ ὅλο τὸ κλίμα ποὺ ἀποπνέει κάθε σκηνὴ εἶναι ἐν πολλοῖς παρόμοιο, ἀφοῦ παντοῦ κυριαρχεῖ ἡ ἴδια ἀναστάτωση ποὺ ὑπάρχει πάντοτε πρὶν ἀπὸ μίαν μάχη, μὲ τοὺς

³³ Γιὰ τὴ λειτουργία τῆς ἀγγελικῆς ῥήσης στὴ δραματολογία τοῦ Σαίξπηρ, βλ. W. Clemen, *Wandlung des Botenberichts bei Shakespeare*, München 1952, καὶ περαιτέρω G. v. Greyerz, *The Reported Scenes in Shakespeare's Plays*, διδ. διατρ., Bern 1965.

³⁴ Ἐντοπίζοντας μιὰ ἐπιπλέον διακειμενικὴ σχέση, ὁ J. P. Cutts ἀνάγει τὴν εἰκόνα τοῦ κινούμενου δάσους στὶς *Μεταμορφώσεις* τοῦ Ὀβιδίου, ἐμπλουτίζοντας τὴν προοπτικὴ μιᾶς διαλεκτικῆς ἐπικοινωνίας τοῦ ἔργου τοῦ Σαίξπηρ μὲ τὴν κλασσικὴ γραμματεία, βλ. J. P. Cutts, «“Till Birnam Forest Come to Dunsinane”», *Shakespeare Quarterly* 21 (1970), σ. 497-499.

³⁵ Σχετικὰ μὲ τὸν ρόλο τοῦ ἀγγελιαφόρου στοῦ συγκεκριμένο δράμα, βλ. U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Aischylos: Interpretationen*, Dublin-Zürich 1966, σ. 62, ἐνῶ γενικὰ γιὰ τὸν ρόλο του στὴν τραγωδία τοῦ Αἰσχύλου, βλ. K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949, σσ. 80-83.

³⁶ Εἰδικὰ γιὰ τὸν ἀγγελιαφόρο ὡς κομβικὸ σημεῖο μεταξὺ ἀρχαιοελληνικῆς καὶ σαιξπηρικῆς τραγωδίας, σημειώνει ὁ Ποῦχγερ ὅτι «ἡ ἀγγελικὴ ῥήσις εἶναι ἡ πιὸ συχνὴ δραματολογικὴ σύμβαση τοῦ Σαίξπηρ, ποὺ παραπέμπει ἀκόμα στὴν ἀρχαιότητα», βλ. Ποῦχγερ, «Δραματολογικὲς συμβάσεις», σ. 86.

ἀρχηγούς νὰ βρίσκονται ἀμφότεροι σὲ ὑπερένταση.³⁷ Ἐπομένως, στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο ἡ σύζευξη ἐπικεντρώνεται στὴ δραματικὴ παρουσίαση τῆς πολιορκίας, ἡ ὁποία χρησιμοποιοῦν τοὺς ἴδιους μηχανισμούς καὶ φτάνει στὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα.

Μετὰ τὴν ταύτιση τῶν πολιορκιῶν σὲ *Μακμπέθ* καὶ *Ἐπτά*, ἡ κύρια διαφορὰ σὲ ἐξωτερικὸ ἐπίπεδο ἐντοπίζεται στὴν ἴδια τὴ σύσταση τῆς πολιορκίας, καθὼς αὐτὸ ποὺ πολιορκεῖται στὸν *Μακμπέθ* εἶναι ἓνα κάστρο, τὸ Ντανσινέιν, ἐνῶ στοὺς *Ἐπτά* μιὰ πόλη, ἡ Θήβα. Ὅ,τι διαφοροποιεῖ ὁμως πραγματικὰ τὶς δύο σκηνές εἶναι ἡ ἔκβαση τῆς πολιορκίας, μὲ τὸ κάστρο τοῦ Ντανσινέιν ἀπὸ τὴ μιὰ νὰ ὑποκύπτει στὴν πίεση τῶν ἐχθρῶν, καὶ τὴν πόλη τῆς Θήβας ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ κρατεῖ σθεναρὴ ἀντίσταση. Δραματικὰ ἡ συγκεκριμένη ἀπόκλιση εἶναι ἰδιαίτερα λειτουργικὴ, ἐφόσον ἐπηρεάζει τὸν ἀπόηχο ποὺ ἀφήνει ἡ κάθε τραγωδία, ποὺ στὴν περίπτωση τοῦ *Μακμπέθ* συμπίπτει μὲ ἓνα αἶσθημα δικαίωσης, ἐνῶ στὴν περίπτωση τῶν *Ἐπτά* μὲ ἓνα αἶσθημα ἀνακούφισης. Αὐτὸ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ξεχωριστὴ ἐστίαση ποὺ ἐπιχειρεῖ κάθε ποιητής, ποὺ στὸν *Μακμπέθ* ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἀρχικῆς τάξης πραγμάτων, ἐνῶ στοὺς *Ἐπτά* μὲ τὴν ἀποσόβηση τοῦ κινδύνου ὑποδούλωσης. Ἀνεξαρτήτως ἐπομένως ἂν πρόκειται γιὰ κάστρο ἢ γιὰ πόλη, ἡ διαφοροποίηση ἐγκτεῖται πολὺ περισσότερο στὴν τελικὴ κατάληξη τῆς πολιορκίας, κάτι ποὺ μαρτυρεῖ καὶ τὴ διαφορετικὴ στοχοθεσία τῶν δύο δημιουργῶν.

Ἡ πολιορκία ὁμως παρουσιάζει ἔντονη διαφοροποίηση καὶ στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο, καθὼς στὸν *Μακμπέθ* δίδεται βάρος στὴν περιγραφὴ τῶν πολεμικῶν προεργασιῶν, ἐνῶ στοὺς *Ἐπτά* στὴν περιγραφὴ τοῦ τρόμου τῶν γυναικῶν. Ἦδη ἡ ἀποστασία τῶν εὐγενῶν στὴ δεύτερη σκηνὴ ἐγκαινιάζει τὸν διάλογο γύρω ἀπὸ τὴν πολιορκία, ἐνῶ στὴ συνέχεια ὁ ἴδιος ὁ Μακμπέθ, μὲ ἐξαίρεση τὶς σύντομες παρεμβάσεις γιὰ τὴν τύχη τῆς Λαίδης Μακμπέθ (σκ. 3 & 5), καταγίνεται ἀποκλειστικὰ μὲ τὴν προετοιμασία τῆς μάχης. Στὸν *Ἐπτά*, ἀντιθέτως, οἱ προπαρασκευές γιὰ τὴ σύγκρουση ἀπασχολοῦν μὲν σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴ σκέψη τοῦ Ἑτεοκλῆ, ἀλλὰ δὲν μονοπωλοῦν τὴ δράση, καθὼς μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Χοροῦ εἰσέρχεται καὶ ἓνα ἄλλο στοιχεῖο στὸν λόγο, ὁ φόβος.³⁸ Δραματικὰ ἡ διαφορὰ αὐτὴ ἐπιτελεῖ σημαντικὴ λειτουργία, καθὼς ἐπηρεάζει τὴ συναισθηματικὴ φόρτιση τῶν ἡρώων καί, κατ' ἐπέκταση, τὴν ἐπίδραση τῆς φόρτισης αὐτῆς στὸ κοινό, οἱ ψυχικὲς διακυμάνσεις

³⁷ Πόσο ὅμοια ἦχουν τὰ λόγια τοὺς πρὸς τοὺς ὑπέρτερες τοὺς, ὅταν τοὺς προστάζουν νὰ τοὺς βοηθήσουν νὰ ἐνδυσθῶν τὸν ἐξοπλισμὸ τοὺς: «Ἐλα, / τὴν πανοπλία φόρεσέ μου· τὸ κοντάρι / δώσε μου», *Μακμπέθ* (πρ. Ε', σκ. 3)· «φέρ' ὡς τάχος / κνημίδας, αἰχμῆς καὶ πέτρων προβλήματά», *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας* (στ. 685-686).

³⁸ Βλ. B. Zimmermann, «Aischylos und Homer», *Lexis* 22 (2004), (σ. 191-199) σ. 198· καὶ περαιτέρω B. Schnyder, *Angst in Szene gesetzt: Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*, διδ. διατρ., Tübingen 1995, σ. 34-48.

τοῦ ὁποίου ἀκολουθοῦν αὐτὲς τῶν δρῶντων προσώπων.³⁹ Ἡ ἀποκλειστική σχεδὸν ἐπικέντρωση στὶς πολεμικὲς προεργασίες στὸν *Μακμπεθ* σκιαγραφεῖ τὴν ἐμμονὴ τοῦ τυράννου στὴν πολεμικὴ σύγκρουση, γιὰ τὴν ὁποία, βάσει τῶν προφητειῶν ποὺ ἔχει λάβει, εἶναι πεπεισμένος ὅτι θὰ τὸν ἀφήσει ἀλώβητο. Ἡ κατάρρευση τῶν νεαρῶν παρθένων στοὺς *Ἑπτὰ* στὸ ἄκουσμα τῆς ἐπικείμενης σύγκρουσης τὶς ὥθει σὲ ἓναν τέτοιον παροξυσμό, ὥστε στὰ δύο ἄσματα (πάροδος, πρῶτο στάσιμο) σχεδὸν ζωντανεῖ ἡ πολιορκία, καθὼς φαντάζονται τὸν ἐχθρὸ νὰ ἔχει εἰσέλθει στὴν πόλη.⁴⁰ Ἡ ἐστίαση στὴν προετοιμασία τῆς μάχης στὸν *Μακμπεθ* συνάδει γενικὰ μὲ τὸ θέατρο τοῦ Σαίξπηρ, ὅπου ἡ πολεμικὴ σύγκρουση ἐπέχει κύρια δραματικὴ θέση, ἐνῶ ἡ ἐστίαση στὴν ἀπεικόνιση τοῦ φόβου στοὺς *Ἑπτὰ* ἀποτελεῖ πάγιο χαρακτηριστικὸ τοῦ Αἰσχύλου, ὁ ὁποῖος τὸν χρησιμοποιεῖ ὡς βασικὸ δραματικὸ ἐργαλεῖο.⁴¹ Ἐπομένως, ἡ διαφοροποίηση στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο τῆς πολιορκίας ἐπιφυλάσσει μιὰ διαφορετικὴ δραματικὴ λειτουργία γιὰ κάθε σκηνή, μιὰ καθαρὰ πραγματιστικὴ καὶ μιὰ κυρίως ψυχολογική.

Ἀφοῦ ὁλοκληρώθηκε ἡ παρουσίαση τόσο τῶν σημείων σύγκλισης ὅσο καὶ τῶν σημείων ἀπόκλισης μεταξὺ τῶν δύο πολιορκιῶν, μπορεῖ νὰ ἀναζητηθεῖ καὶ ἡ βασικὴ διαφορὰ μεταξὺ τῶν δύο ποιητῶν. Τὸ γεγονὸς ὅτι στὸν Σαίξπηρ ἡ ἔκβαση τῆς πολιορκίας εἶναι ἐπιτυχής, ἐνῶ στὸν Αἰσχύλο ἀνεπιτυχής, ἀφήνει νὰ διαφανεῖ ἡ γενικότερη κοσμοαντίληψη τῶν δύο δημιουργῶν ἀναφορικὰ μὲ τὴ λειτουργία τῆς κοινωνίας. Σύμφωνα μὲ τὴ λύση τοῦ δράματος, φαίνεται γιὰ τὸν Σαίξπηρ νὰ προέχει ἡ βασιλικὴ διαδοχὴ, ἡ ὁποία ἀποκαθίσταται μὲ τὴν ἄλωση τοῦ κάστρου, ἐνῶ γιὰ τὸν Αἰσχύλο ἡ σωτηρία τῆς πόλης, ἡ ὁποία ἐπιτυγχάνεται

³⁹ Αναφορικὰ μὲ τὴ δραματικὴ αὐτὴ λειτουργία τοῦ Χοροῦ στοὺς *Ἑπτὰ*, βλ. G.-J.-M.-J. t. Riele, *Les Femmes chez Eschyle*, διδ. διατρ., Groningen 1955, σ. 14-15· Kraias, *Epische Szenen*, σ. 64-65.

⁴⁰ Πολὺ σωστὰ μιλεῖ ὁ Murray γιὰ ἓναν ἔντονο ρεαλισμὸ στὰ δύο αὐτὰ ἄσματα τοῦ Χοροῦ, βλ. Murray, *Αἰσχύλος*, σ. 119-120, ἓναν ρεαλισμὸ ποὺ σίγουρα ἀυξήθηκε καὶ ἀπὸ τὴν παροιμιώδη ὀρχηση τοῦ Κορυφαίου τοῦ Χοροῦ Τελέστη, ὅπως μαρτυροῦν καὶ οἱ ἀρχαῖες πηγές, Ἀθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, 1.39.26-28 (= Ἀριστοκλῆς, Ἀποσ. 11.2-4): «Τελέστης ὁ Αἰσχύλου ὀρχηστής οὕτως ἦν τεχνίτης ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς *Ἑπτὰ* ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως». Βλ. K. Tsantsanoglou, «The Lament of Seven against Thebes and the Role of Telestes», Σ. Τσιτσιρίδης (ἐπιμ.), *Παραχορήγημα: Μελετήματα πρὸς τιμὴν τοῦ καθηγητῆ Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Ἡράκλειο 2010, σ. 31-56. Γιὰ τὴ στάση αὐτὴν τοῦ Χοροῦ, βλ. περαιτέρω Rosenmeyer, «Seven against Thebes», σ. 17-21· L. Bruit-Zaidman, «La voix des femmes: les femmes et la guerre dans Les Sept contre Thèbes», N. Fick – J.-C. Carrière (ἐπιμ.), *Mélanges Étienne Bernard*, Paris 1991, (σ. 43-54) σ. 46· G. Ieranò, «La città delle donne: Il sesto canto dell'Iliade e i Sette contro Tebe di Eschilo», A. Aloni (ἐπιμ.), *I Sette a Tebe: Dal mito alla letteratura*, Bologna 2002, (σ. 73-92) σ. 79-80· K. Τσαντσάνογλου, «Ὁ Χορὸς τῶν *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας* τοῦ Αἰσχύλου», Δ. Τακώβ – Ε. Παπάζογλου (ἐπιμ.), *Θυμέλη: Μελέτες χαρισμένες στὸν καθηγητὴ Ν.Χ. Χουρμουζιάδη*, Ἡράκλειο 2004, σ. 63-78.

⁴¹ Γενικὰ γιὰ τὴ λειτουργία τοῦ φόβου στὸν Αἰσχύλο, βλ. B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*, διατρ. ἐπὶ ὕφην., Leipzig 1928, σ. 34-51· J. d. Romilly, *Ὁ φόβος καὶ ἡ ἀγωνία στὸ θέατρο τοῦ Αἰσχύλου*, Σ. Λουμάνη – Χ. Μαρσέλλος (μετ.), Ἀθήνα 2002.

μέ την απόκρουση τῶν ἐπὶ λυδῶν. Ὁ καταληκτῆριος μονόλογος τοῦ Μάλκομ, μέ την ἀποκατάσταση τῆς μοναρχίας ποῦ πραγματεύεται,⁴² καί ἡ σύντομη ἀγγελικὴ ῥήση τοῦ τρίτου ἐπεισοδίου (στ. 792-799), μέ την ἐπικέντρωση στὴ σωτηρία τῆς πόλης, ἐπιμαρτυροῦν τὴν πραγματικότητα αὐτή. Ἄλλο ἐπομένως τὸ ἰδανικὸ ποῦ πρεσβεύει ὁ Σαίξπηρ, ἡ μοναρχία, καὶ ἄλλο τοῦ Αἰσχύλου, ἡ πόλη, κατὰ ποῦ καταδεικνύει τὴ διαφορετικὴ κοσμοθεωρία τους, μέ τὸν ἕναν νὰ πιστεύει στὴν ἰσχὺ ἐνὸς θεομοῦ καὶ τὸν ἄλλον στὴν ὑπεροχὴ τοῦ συνόλου. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ὁμως αἰσθητὸς εἶναι ἕνας ἀναχρονισμός, καθὼς καὶ ὁ Σαίξπηρ, ἀποκαθιστῶντας τὴ βασιλεία τοῦ Μάλκομ, ἐξαίρει τὴν μοναρχία τῆς ἐποχῆς του,⁴³ καὶ ὁ Αἰσχύλος, ἐστιάζοντας στὴν ἐλευθερία τῆς πόλης, ἐκφράζει πολιτειακὲς ἀπόψεις τοῦ καιροῦ του.⁴⁴ Συμπερασματικά, θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἰσχυριστεῖ ὅτι, ἐπανορθώνοντας ὁ Σαίξπηρ τὴ βασιλικὴ διαδοχὴ, ἐξυμνεῖ τὴν μοναρχία ὡς ὑπαρκτὴ πραγματικότητα, ἐνῶ, ἐπισημαίνοντας ὁ Αἰσχύλος τὸ ἀκατάλυτο τῆς πόλης, τὴν ὑψώνει σὲ ἀνώτατη ἀξία.

⁴² Σχετικὰ μέ τὴν ἰδέα μιᾶς «θείας διακυβέρνησης» (divine governance) ποῦ ἐλλοχεύει στὴν ἀποκατάσταση τῆς μοναρχίας, βλ. Coursen, «In deepest Consequence», σ. 387.

⁴³ Χωρὶς νὰ χρονολογεῖται μέ ἀκρίβεια ἡ πρεμιέρα τοῦ *Μακμπέθ*, εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι δόθηκε μετὰ τὸν Μάρτιο τοῦ 1603, ὅποτε καὶ ἀναγορεύτηκε Βασιλιάς τῆς Ἀγγλίας ὁ Ἰάκωβος Α', μέχρι πρότινος Βασιλιάς τῆς Σκωτίας μέ τὸ ὄνομα Ἰάκωβος ΣΤ', στὸν ὅποιον φαίνεται νὰ εἶναι ἀφιερωμένος, βλ. H. N. Paul, *The Royal Play of Macbeth: When, why, and how it was written by Shakespeare*, New York 1971· A. Kerman, *Shakespeare, The King's Playwright: Theatre in the Stuart Court 1603-1613*, New Haven-London 1995, σ. 71-88. Τὸ κύριο στοιχεῖο ποῦ ὀδηγεῖ σὲ αὐτὴν τὴν ὑπόθεση εἶναι ἡ προφητεία ποῦ δίδεται στὸν συστράτηγο τοῦ Μακμπέθ Μπάνκο («Θὰ κάμεις βασιλάδες· μὰ ἐσὺ δὲν θὰ ᾿σαι», πρ. Α', σκ. 3), Σκῶτο εὐγενὴ τοῦ 11ου αἰῶνα, ἀπὸ τὸν ὅποιον κατὰ τὰ φαινόμενα κατὰγεται καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἰάκωβος Α', ἐκπληρώνοντας στὸν ἱστορικὸ χρόνο τὴν προφητεία τοῦ δραματικοῦ χρόνου. Ἐπειτα, στὴν ὑποβλητικὴ σκηνὴ μέ τίς ὀπτασίες τῶν ὀκτῶ βασιλέων (πρ. Δ', σκ. 1), παρελαύνουν μπρὸς στὸν ἐκθαμβο Μακμπέθ, ἀλλὰ καὶ στοὺς θεατὲς, οἱ ὀκτὼ μονάρχες τοῦ Οἴκου τῶν Στιούαρτ ποῦ προηγήθηκαν τοῦ Ἰακώβου Α' ἀπὸ τὴν ἱδρύση τῆς δυναστείας τὸ 1371 μέ τὸν Ροβέρτο Β' μέχρι τὴ δική του ἀνοδο στὸν θρόνο. Τέλος, ἡ τόσο λειτουργικὴ δραματικὴ παρουσία τῶν τριῶν μαγισσῶν στὸ ἔργο παραπέμπει ἐμμέσως πλὴν σαφῶς στὴν ἐνασχόληση τοῦ Ἰακώβου Α' μέ τὴ μαγεία καὶ τίς μάγισσες, τίς ὁποῖες καταδικάζει ἀπερίφραστα στὸ πόνημά του *Daemonologie* (1597), τὸ ὁποῖο ἀνατυπώθηκε μέ τὴν ἀνάρρησή του στὸν ἀγγλικὸ θρόνο (1603). Γιὰ τὴν ἀναμφίβολη σχέση τοῦ *Μακμπέθ* μέ τὸν Ἰάκωβο Α', βλ. Watkins, *Macbeth*, σ. 11-12· A. R. Braunmuller, *Macbeth*, Cambridge 1999, σ. 8-9· W. C. Carroll, *William Shakespeare, Macbeth: Texts and Contexts*, Boston 1999, σ. 2-3, 6-10. Γιὰ τὸ γενικότερο πολιτικὸ μήνυμα τοῦ ἔργου, βλ. K. S. Codon, «“Unreal Mockery”: Unreason and the Problem of Spectacle in *Macbeth*», *English Literary History* 56 (1989), σ. 485-501· Κροντήρη, *Μακμπέθ*, σ. 48-62· S. Alker – H. F. Nelson, «“Macbeth”, the Jacobean Scot, and the Politics of the Union», *Studies in English Literature* 47 (2007), σ. 379-401. Μιὰ ἀνατροπὴ τῆς πάγιας αὐτῆς ἐρευνητικῆς τάσης ἐπιχείρησε ὁ I. Ribner, «Political Doctrine in *Macbeth*», *Shakespeare Quarterly* 4 (1952), σ. 202-205, καὶ ὁ A. Sinfield, «“Macbeth”: History, Ideology and Intellectuals», A. Sinfield (ἐπιμ.), *New Casebooks: Macbeth*, London 1992, σ. 121-135, ὁ ὁποῖος ὑποστήριξε πὼς τὸ ἔργο εἶναι ὄχι μόνον πολιτικὰ ἀμφίσημο, ἀλλὰ καὶ ἐρχεται σὲ εὐθεῖα σύγκρουση μέ τὴν ἐπίσημη ἰακωβιανὴ ἰδεολογία.

⁴⁴ Βλ. A. J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Michigan 1966· P. Parara, *La dimension politique des tragédies d'Eschyle: Recherche sur la terminologie politique, les institutions politiques, la pensée politique*, διδ. διατρ., Nancy-Paris 2010.

Στὸ ἕτερο ζευγος προσώπων, ὅπως ἀκριβῶς ἡ ἀντιστοιχία τῶν κεντρικῶν ἡρώων προκύπτει ἀβίαστα, ἐξίσου ἀβίαστα προκύπτει καὶ ἡ ἀντιστοιχία τῶν δευτερευόντων ἡρώων, Μάλκομ καὶ Πολυνείκη. Στερημένοι ἀμφότεροι ἀπὸ ἕναν θρόνο πού δικαιωματικὰ τοὺς ἀνήκει, ἀποτελοῦν τὸ ἀντίπαλο δέος τῶν βασιλέων, δημιουργῶντας μὲ αὐτοὺς ἕνα ἰδιαίτερο δίπολο. Ὁ Μάλκομ, πρωτότοκος υἱὸς τοῦ βασιλιᾶ Ντάνκαν, ἀναγκάζεται ἀμέσως μετὰ τὸν φόνο τοῦ πατέρα του νὰ καταφύγει στὴν Ἀγγλία (πρ. Β΄, σκ. 3),⁴⁵ προκειμένου ὄχι μόνον νὰ σώσει τὸν ἑαυτό του, ἀλλὰ καὶ νὰ ὀργανώσει τὴν ἐπάνοδό του. Καὶ τὰ σχέδιά του ἐπιτυγχάνουν, ὅταν κατορθώνει νὰ ὀδηγήσει τὸν ἀγγλικὸ στρατὸ ἐναντίον τοῦ τυράννου τῆς πατρίδας του, τὸν ὁποῖον ζητεῖ νὰ ἐκτοπίσει γιὰ νὰ ἀποκαταστήσει τὴ νόμιμη διαδοχὴ. Στὸ ἴδιο πλαίσιο καὶ ὁ Πολυνείκης, ὅπως παραδίδεται ἀπὸ τὸν μῦθο, ἀναγκάστηκε νὰ καταφύγει στὸ Ἄργος, ὅπου ἔτυχε εὐμενοῦς ὑποδοχῆς ἀπὸ τὸν βασιλιᾶ Ἄδραστο, ὁ ὁποῖος ἀνέλαβε ἐνεργὸ ρόλο στὴν ἐπάνοδό του. Μὲ ἕνα ἐκλεκτὸ ἐπιτελεῖο ἐξέδραμε καὶ αὐτὸς ἐναντίον τῆς πατρίδας του, προκειμένου νὰ ἐκθρονίσει τὸν ἀδερφό του ἀπὸ τὴν παράνομη ἐξουσία πού κατέχει, ἀρνούμενος νὰ παραδώσει, ὡς ὀφείλει, τὸν θρόνο. Μάλκομ καὶ Πολυνείκης ἐπομένως συνιστοῦν τοὺς νόμιμους κατόχους τοῦ θρόνου, χωρὶς ὅμως νὰ ἀπολαμβάνουν τὰ ἀγαθὰ τους, ἀφοῦ οἱ σφετεριστὲς τοῦ θρόνου τοὺς τὰ ἀποστεροῦν, ἐξωθῶντας τοὺς σὲ ἀκραίες ἐνέργειες.

Πέρα ἀπὸ αὐτά, ἡ ἐντονη ἀδικία πού βιώνουν ἀμφότεροι οἱ ἥρωες τοὺς ἐξισώνει σὲ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο. Ὁ Μάλκομ ἐνσαρκώνει τὸ ἀπόλυτο θῦμα τοῦ ἀδίστακτου Μακμπέθ, καθὼς ἐξαιτίας του ἔχει στερηθεῖ πατέρα, ἀδελφὸ καὶ πατρίδα, ἐνῶ, ἀναχωρῶντας ἀπὸ τὴν Ἀγγλία, ἐπικαλεῖται τὴ θεία δίκη, προμηνύοντας ὅτι «ἀπ’ τὸ σκοτάδι θ’ ἀνατεῖλει φῶς πανάγιο» (πρ. Δ΄, σκ. 3).⁴⁶ Ὁ Πολυνείκης συνιστᾷ καὶ αὐτὸς προσωπικὸ θῦμα τοῦ ἀδερφοῦ του Ἐτεοκλῆ, μὲ τὴν ἀδικία πού βιώνει νὰ ἐκφράζεται ἀνοιχτὰ στὴν ἀσπίδα του, ἡ ὁποία ἀπεικονίζει τὴν ἴδια τὴ Δίκη νὰ ἄγει ἕναν ἄνδρα – τὸν Πολυνείκη – πίσω σὲ ὅ,τι δικαιούται (στ. 646-648).⁴⁷ Ἡ κοινὴ αὐτὴ ιδιότητα τοὺς ὠθεῖ στὴν κινητοποίηση ἐχθρικοῦ

⁴⁵ Χωρὶς νὰ κατονομάζεται στὸ ἔργο, ἱστορικὸς βασιλιάς τῆς Ἀγγλίας, στὸν ὁποῖον κατέφυγε ὁ Μάλκομ, ἦταν ὁ Ἐδουάρδος ὁ Ἐξομολογητὴς (Edward the Confessor, 1042-1066), ὁ ὁποῖος φημιζόταν γιὰ τὴν ἀγιότητα καὶ τὴ χάρη του καὶ κυρίως γιὰ τὶς θεραπευτικὲς του ἱκανότητες, ὅπως ἀκριβῶς περιγράφεται καὶ στὸ κείμενο, βλ. Carroll, *William Shakespeare*, σ. 5.

⁴⁶ Βλ. P. C. Kolin, «Macbeth, Malcolm, and the Curse of the Serpent», *The South Central Bulletin* 34 (1974), σ. 159-160.

⁴⁷ Βλ. D. Kaufmann-Bühler, *Begriff und Funktion der Dike in den Tragödien des Aischylos*, διδ. διατρ., Heidelberg 1951, σ. 50-55· Rosenmeyer, «Seven against Thebes», σ. 33-34, 37· A. Burnett, «Curse and Dream in Aeschylus' *Septem*», *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 14 (1973), σ. 343-368· C. Orwin, «Feminine Justice: The End of the Seven against Thebes», *Classical Philology* 75 (1980), (σ. 187-196) σ. 191-193.

στρατεύματος έναντιον τῆς ἴδιας τους τῆς πατρίδας, μὲ τὴ λύση αὐτὴ νὰ μὴν εἶναι ἄλλο ἀπὸ ἐσχάτη προδοσία, νὰ δικαιολογεῖται ὅμως ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἐπιλέγεται ὄχι γιὰ ἐκτροπὴ ἀλλὰ γιὰ ἀποκατάσταση τῆς νόμιμης τάξης. Στὸ ἐσωτερικὸ ἐπομένως ἐπίπεδο Μάλκομ καὶ Πολυνείκης συνιστοῦν τοὺς ἀδικημένους ἐκείνους διαδόχους πού, μὴν ἔχοντας ἄλλη ἐπιλογή, ἐπιστρατεύουν ἐχθρικές δυνάμεις ἐναντίον τῆς πατρίδας τους.

Οἱ δύο αὐτοὶ ἥρωες παρουσιάζουν σὲ ἐξωτερικὸ ἐπίπεδο ἐξίσου ἔντονες ἀποκλίσεις, καθὼς ὁ Μάλκομ δὲν εἶναι μόνος του, ὅπως ὁ Πολυνείκης, ἀλλὰ συνεπικουρεῖται ἀπὸ τὸν Μακντάφ, ἐνῶ ἡ ὅλη ἀπόπειρα τῶν πρώτων στέφεται ἀπὸ ἐπιτυχία καὶ τοῦ δεύτερου ἀπὸ ἀποτυχία. Μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ Μάλκομ ὁ νόμιμος διάδοχος τοῦ θρόνου, ὅμως αὐτὸς πού οὐσιαστικὰ ἐνεργεῖ εἶναι ὁ Μακντάφ,⁴⁸ καθὼς, ὄντας γεννημένος μὲ καισαρική τομὴ καὶ ὄχι μὲ φυσιολογικὸ τοκετό,⁴⁹ παρακάμπτει τὸν Μάλκομ καὶ ἀναλαμβάνει τὴν τελικὴ μονομαχία μὲ τὸν Μακμπεθ. Ὁ Πολυνείκης πάλι στέκεται μόνος του ἀπέναντι στὸν Ἑτεοκλῆ, μὲ τὰ δύο ἀδέρφια νὰ ἔρχονται μὲ τὸν ἀλληλοσκοτωμό τους ἀπὸ κοινοῦ ἀντιμέτωπα μὲ τὴν πατρικὴ τους κατάρρα, ὀλοκληρώνοντας, ὡς υἱοὶ τοῦ Οἰδίποδα, τὴν τραγικὴ τους μοῖρα.⁵⁰ Καὶ ὁ θάνατος αὐτὸς τοῦ Πολυνείκη, μὲ τὸ ἔντονο τραγικὸ βάθος, ἔρχεται σὲ ἡχηρὴ ἀντίθεση μὲ τὴ νίκη τοῦ Μακντάφ, καθὼς καὶ ἡ ποιότητα καὶ ἡ ἔκβαση τῆς τελικῆς μονομαχίας διαφέρουν σφόδρα. Ἡ διαφοροποίηση ἐπομένως τῶν δευτερευόντων ἡρώων σὲ ἐξωτερικὸ ἐπίπεδο εἶναι κυρίως λειτουργικῆς σημασίας, ἐφόσον τὸ τραγικὸ ὑπόβαθρο στὸν χαμὸ τοῦ Πολυνείκη δὲν μπορεῖ νὰ ἀναπροσαρμοστεῖ δραματικά.

⁴⁸ Ἕνας «ἐνάρετος τιμωρός», ὅπως τὸν ἀποκαλεῖ ὁ K. Muir, *Macbeth*, London ³1984, σ. xliv. Βλ. Ribner, «*Macbeth*», σ. 153· Sanders, «The “Strong Pessimism”», σ. 273-274· S. Bennet, *Tragic Drama and the Family: Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett*, New Haven-London 1988, σ. 157-158· M. Favila, «“Mortal Thoughts” and Magical Thinking in “Macbeth”», *Modern Philology* 99 (2001), (σ. 1-25) σ. 22-25. Γενικὰ γιὰ τὸν συγκεκριμένο χαρακτήρα, βλ. R. Horwich, «Integrity in *Macbeth*: The Search for a “Single State of Man”», *Shakespeare Quarterly* 29 (1978), σ. 365-373. Γιὰ τὴν ἀντίθεσή του πρὸς τὸν Μακμπεθ, βλ. E. Pearlman, «Malcolm and Macduff», *Studies in the Humanities* 9 (1981), σ. 5-10.

⁴⁹ Γιὰ τὴ σημειολογικὴ σημασία τῆς ιδιαιτερότητας αὐτῆς, βλ. G.W. Knight, «The Milk of Concord: An Essay on Life-themes in “Macbeth”», J. Wain (ἐπιμ.), *Shakespeare, Macbeth: A Casebook*, London □1975, (σ. 139-167) σ. 166-167· J. Adelman, «“Born of Woman”: Fantasies of Maternal Power in “Macbeth”», A. Sinfield (ἐπιμ.), *New Casebooks: Macbeth*, London 1992, (σ. 53-68) σ. 61-67· καὶ περαιτέρω A. Fox, «Obstetrics and Gynecology on *Macbeth*», *Shakespeare Studies* 12 (1979), σ. 127-141. Γιὰ τὴ συχνὴ ἀναφορὰ τοῦ Μακμπεθ στὴ συγκεκριμένη προφητεία κατὰ τὴν τελευταία πράξη καὶ τὴ δραματικὴ ἔνταση πού συνεπάγεται, βλ. D. L. Kranz, «The Sounds of Supernatural Soliciting in “Macbeth”», *Studies in Philology* 100 (2003), (σ. 346-383) σ. 366.

⁵⁰ Ὡς πρὸς τὶς παραδόσεις σχετικὰ μὲ τὴν αἰτία τῆς κατάρρας τοῦ Οἰδίποδα πρὸς τὰ ἄρρενα τέκνα του, βλ. H. D. Cameron, «The Debt of Earth in the *Seven against Thebes*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 95 (1964), (σ. 1-8) σ. 2-3.

Στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο οἱ δύο ἥρωες, καθὼς καὶ οἱ στρατηγοὶ ποὺ τοὺς συνοδεύουν, διαφέρουν ὡς πρὸς τὸ πολεμικὸ τους ἦθος. Μάλκομ, Μακντὰφ καὶ Σίβαρντ διακρίνονται γιὰ τὴ σωφροσύνη τους, ἀφοῦ, χωρὶς μεγαλόπρεπα λόγια, ἐμμένουν σταθερὰ προσηλωμένοι στὸν στόχο τους. Ἀντιθέτως, τόσο οἱ πέντε πολέμαρχοι, ἐξαιρεῖται ὁ μάντης Ἀμφιάραος, ὅσο καὶ ἔβδομος ὁ Πολυνείκης σκιαγραφοῦνται ἀπὸ τὸν ἄγγελο ὡς ὕβριστὲς ποὺ ζητοῦν νὰ ἐπιβληθοῦν μὲ τὸ θράσος τους.⁵¹ Ἡ ἀντιθετικὴ αὐτὴ ψυχογράφηση τῶν δύο ἡρώων, μαζὶ μὲ τοὺς ἀκόλουθούς τους, ὡς σωφρόνων καὶ ὕβριστῶν, προλειαίνει τὸ ἔδαφος καὶ γιὰ τὴ διαφορετικὴ ἐξέλιξη τοῦ καθενός, τὴ νικητήρια τοῦ Μάλκομ καὶ τὴν ὀλέθρια τοῦ Πολυνείκη. Καὶ τὸ δραματικὸ ἀποτέλεσμα ποὺ ἐπιτυγχάνεται ἔχει νὰ κάνει ἄλλοτε μὲ τὴ δικαίωση γιὰ τὴν ἐπικράτηση τοῦ συνετοῦ καὶ ἄλλοτε μὲ τὴ δικαίωση γιὰ τὴν καταδίκη τοῦ ὕβριστῆ. Στὸ ἐσωτερικὸ ἐπομένως ἐπίπεδο οἱ δύο ἥρωες παρουσιάζουν μιὰ ἰσχυρὴ ἀπόκλιση στὸν ἠθικὸ τομέα, μὲ τὴν ἔλλογη συμπεριφορὰ τοῦ Μάλκομ νὰ ὀδηγεῖ στὸν θρίαμβο καὶ τὴν ἄλογη τοῦ Πολυνείκη στὴν καταστροφή.

Ἀπὸ τὴ διαφοροποίηση αὐτὴ τῶν δευτερευόντων ἡρώων διαφαίνεται μιὰ γενικότερη διαφορὰ μεταξὺ Σαίξπηρ καὶ Αἰσχύλου στὸ πολὺπλοκο θέμα τῆς ἀπόδοσης δικαιοσύνης. Βάζοντας ὁ Σαίξπηρ τὸν Μάλκομ νὰ ἐπιστρέφει ὡς ἀρχηγὸς ξένου στρατεύματος στὴν πατρίδα του, νὰ πολιορκεῖ καὶ στὸ τέλος νὰ ἐκτοπίζει τὸν τύραννο, ἀποδεικνύεται ὁπαδὸς τῆς αὐτοδικίας, καθὼς ὁ ἥρωάς του ἀναλαμβάνει καὶ ἐκτελεῖ μόνος του πρωτοβουλίες. Ὅδηγώντας ὁ Αἰσχύλος ἀμφοτέρους τοὺς ἥρώες τοῦ στὸν θάνατο, καθὼς ἀμφοτέροι ὑπόκεινται στὴν πατρικὴ κατάρρα, ἐμφανίζεται ὡς ἐκφραστὴς μιᾶς καθολικῆς δικαιοσύνης, ἡ ὁποία, μὲ ἀκριβοδίκαιο τρόπο, ἀποδίδει πάντοτε στὸν καθένα ὅ,τι τοῦ ἀξίζει. Αὐτοδικία λοιπὸν ἢ ἐπιλογή τοῦ Σαίξπηρ, καθολικὴ δικαιοσύνη τοῦ Αἰσχύλου, δύο ὀπτικὲς διαμετρικὰ ἀντίθετες, καθὼς ἡ πρώτη στηρίζεται στὴν ἐνεργὸ δράση τοῦ θύματος, ἐνῶ ἡ δευτέρη στὸν παθητικὸ καταλογισμὸ τῶν εὐθυνῶν του. Καὶ ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὴν περίπτωσή τῶν κύριων ἡρώων, ἔτσι καὶ στὴν παρούσα περίπτωσή ἡ αὐτοδικία τοῦ Σαίξπηρ ἐπιμαρτυρεῖ τὴ δραστηρικὴ συμμετοχὴ τοῦ ἥρωα στὴ δημιουργία τῆς ἱστορίας του, ἐνῶ ἡ καθολικὴ

⁵¹ Γιὰ τὴ θρασεῖα στάση τῶν πολιορκητῶν, ὅπως ἀποτυπώνεται στὴ συμβολικὴ εἰκονογραφία τῶν ἀσπίδων τους, βλ. Wilamowitz-Moellendorf, *Aischylos*, σ. 78· W. Nestle, *Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos*, διατρ. ἐπὶ ὕφηγ., Stuttgart-Berlin 1934, σ. 7-9· H. H. Bacon, «The Shield of Eteokles», *Arion* 3 (1964), σ. 27-38· S. Benardete, «Two Notes on Aeschylus' *Septem*: Interpretations of the Shields (2nd Part)», *Wiener Studien* 81 (1968), σ. 5-17· H. D. Cameron, «The Power of Words in the *Seven against Thebes*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101 (1970), σ. 95-118· Rosenmeyer, «*Seven against Thebes*», σ. 34-38· Wilkens, *Tragödienstruktur*, σ. 33-50· G. W. Thalmann, *Dramatic Art in Aeschylus Seven Against Thebes*, New Haven-London 1978, σ. 105-135· F. I. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Rome 1982· Kraias, *Epische Szenen*, σ. 170-174, 193-194.

δικαιοσύνη του Αισχύλου την πλήρη αποχή του από αυτή. Ο σαιξπηρικός ήρωας παίρνει για ακόμη μία φορά την τύχη του στα χέρια του και ενεργεί ως αυτόβουλο όν, ενώ ο αισχύλειος ήρωας στέκει άνυπεράσπιστος μπρός στη μοίρα του, αδυνατώντας να ελέγξει τις βουλές της. Συμπερασματικά, η διαφορά μεταξύ της αυτοδικίας του Σαίξπηρ και της καθολικής δικαιοσύνης του Αισχύλου επεκτείνεται από το κοινωνικό στο τραγικό επίπεδο, καθώς ο άνθρωπος προβάλλει ως κύριος διαμορφωτής της μοίρας του και όχι ως απλό ύποχειρίό της.

Η διακειμενική σχέση ολοκληρώνεται με την παρουσίαση μιᾶς επιπλέον κατάστασης της πολιορκίας, που σε έξωτερο επίπεδο ως κοινό παρονομαστή έχει τον έχθρικό στρατό που έχει κινηθεί εναντίον Ντανσινέιν και Θήβας. Στην προσπάθειά τους επανόδου στην πατρίδα, άμφότεροι οι ήγέτες επαφίενται στις ξένες δυνάμεις, οι οποίες με την καθοδήγησή τους βρίσκονται πλέον πρό των τειχών. Ο Μάλκομ έχει επιστρατεύσει τους αιώνιους έχθρους των Σκώτων, τους Άγγλους, οι οποίοι, με στρατηγό τον γηραιό Σίβαρντ, άφικνούνται κατά τον χρόνο του δράματος στο δάσος του Μπίρναμ πρό του κάστρου του Ντανσινέιν.⁵² Ο Πολυνείκης έχει ξεσηκώσει και αυτός τους παλαιούς έχθρους των Θηβαίων, τους Άργείους, οι οποίοι βρίσκονται ήδη με την άρχη του δράματος στρατοπεδευμένοι έξω από τη Θήβα, ρυθμίζοντας τις τελευταίες λεπτομέρειες της επίθεσης.⁵³ Βαθύτατα έχθρικός είναι επομένως ο στρατός που συγκεντρώνουν και οδηγούν εναντίον της πατρίδας τους Μάλκομ και Πολυνείκης, προσθέτοντας ένα ακόμα σημείο σύνδεσης μεταξύ των δύο σκηνών.

Στο έσωτερο επίπεδο η παρουσία του έχθρικού στρατού έχει να επιδείξει ένα σημαντικό κομβικό στοιχείο, το οποίο εμπλουτίζει τις δύο σκηνές με μιᾶ κοινή λειτουργία. Και το στοιχείο αυτό που επισημαίνεται συστηματικά είναι η κίνηση του στρατεύματος, καθώς πλησιάζει και φανερώνεται σταδιακά σε όλο το άπειλητικό του εύρος. Πρώτοι οι εύγενεις αναφέρονται στον *Μακμπέθ* (πρ. Ε', σκ. 2)⁵⁴ στην προέλαση του άγγλικού στρατού, σημειώνοντας γενικά «είναι κοντά ο άγγλικός στρατός», αλλά και ειδικά ότι επικεφαλής είναι ο Μάλκομ, ο Σίβαρντ και ο Μακντάφ και ότι πλησιάζουν από το δάσος του Μπίρναμ. Στη συνέχεια (σκ. 3), τα λίγα λόγια που καταφέρνει να έκστομίσει ο ύπηρέτης γνωστοποιούν στον Μακμπέθ, ως έσωτερο αποδέκτη, την άφιξη του άγγλικού

⁵² Βλ. Alker, «Macbeth», σ. 389-391.

⁵³ Αναφορικά με τη συνεχή έναλλαγή της άφηγηματικής προοπτικής, καθώς όλες οι πολεμικές σκηνές λαμβάνουν χώρα έκτος σκηνής, αλλά ζωντανεύουν μέσω ανάδηγιγέσεων επί σκηνής, βλ. Thalmann, *Dramatic Art*, σ. 39.

⁵⁴ Σύμφωνα με τη σκηνική όδηγία στην έναρξη της συγκεκριμένης σκηνής και το άκουστικό-οπτικό της μήνυμα («τύμπανα και σημαίες»), κατανοεί κανείς πώς ο άγγλικός στρατός βρίσκεται ήδη καθ' όδον προς τον τόπο της μάχης, βλ. Watkins, *Macbeth*, σ. 141.

στρατοῦ, πληροφοροῦντας καὶ γιὰ τὸν ὄγκο τῶν στρατιωτῶν. Τέλος (σκ. 5), ἐμφανίζεται ὁ ἀγγελιαφόρος γιὰ νὰ μεταδώσει τὴ δυσοίωνα εἶδηση: «νόμισα πὼς εἶδα / τὸ δάσος [τοῦ Μπίρναμ] νὰ κινεῖται», ἀναφέροντας μάλιστα καὶ τὴν ἀπόσταση («τρία μίλια»).⁵⁵ Μιὰ παράλληλη πορεία παρατηρεῖται καὶ στοὺς *Ἐπτά*, ὅπου ἤδη στὸν πρόλογο σκιαγραφεῖται ἡ κίνηση τοῦ ἀργίτικου στρατοῦ, μὲ ἐξέλιξη ἀπὸ τὴν ὀπτική —«σκόνη που αἰωρεῖται»— στὴν ἀκουστική —«βρυχηθμοὶ τῶν ἵππων»— ἐπαφή (στ. 59-61). Ἡ ἐξελικτικὴ αὐτὴ γραμμὴ ἐπαναλαμβάνεται παραστατικότερα στὴν πάροδο, ὅπου ἐμφανίζεται καὶ πάλι ἡ σκόνη ὡς «ἄναυδος σαφὴς ἔτυμος ἄγγελος» (στ. 82), ἐνῶ ὁ «ὀπλῶν κτύπος» (στ. 83) τῶν ἀλόγων ἐκφράζεται στὴν εἰκονοποιητικὴ γλῶσσα τοῦ Αἰσχύλου «ἀμαχέτου δίκαν ὕδατος ὀροτύπου» (στ. 86). Στὸ ἴδιο ὀπτικοακουστικὸ σχῆμα συνεχίζονται οἱ ἀναφορές, ἀποτυπώνοντας μὲ καταφανῆ τρόπο τὴν κίνηση τοῦ ἐχθρικοῦ στρατοῦ πρὸ τῶν πυλῶν.⁵⁶ Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἡ κίνηση τοῦ ἐχθρικοῦ στρατοῦ σημειώνεται μὲ παρόμοιο τρόπο, μὲ τὴν πρώτη ἀναφορὰ νὰ πληροφορεῖ γενικὰ γιὰ τὴν προσέγγιση τοῦ στρατοῦ καὶ τὶς ὑπόλοιπες νὰ ἀποκαλύπτουν εἰδικές λεπτομέρειες. Αὐτὴ ἡ σειρὰ μαρτυρεῖ καὶ τὴν αὐξανόμενη ἀγωνία ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν πολιορκημένων, καθὼς ὅσα περισσότερα στοιχεῖα διακρίνουν ἀπὸ τοὺς ἐχθροὺς τόσο περισσότερο μεγαλώνει ὁ τρόμος τους. Ἔτσι ἡ ἀφηγηματικὴ παρουσίαση τῆς ἐπέλασης τοῦ στρατοῦ, καθὼς μεταβαίνει ἀπὸ τὸ γενικὸ στὸ εἰδικό, ἐπιτελεῖ μιὰ σημαντικὴ δραματικὴ λειτουργία, ἀφοῦ αὐξάνει τὸν φόβο καὶ τὴν ἀγωνία. Στὸ ἐσωτερικὸ ἐπομένως ἐπίπεδο ἐντοπίζεται ὁ ἴδιος δραματικὸς ἀντίκτυπος, ἀφοῦ,

⁵⁵ Σχετικὰ μὲ τὴ σύνθετη αὐτὴ σκηνικὴ ἐναλλαγὴ στὴν τελευταία πράξη ἐξαιτίας τῆς ἔντονης κινητικότητος τοῦ στρατεύματος, ὁ.π., σ. 147-148.

⁵⁶ Βλ. Kraias, *Epische Szenen*, σ. 74: «Die Beschreibungen und die Metaphern sind so ausdrucksvoll und lebhaft, dass sie den Belagerungszustand Thebens sehr real erscheinen lassen. Die Zuschauer empfinden mit allen ihren Sinnen: Sie sehen den Staub, hören die Klänge der Kampfwagenachse und spüren die kriegerische Atmosphäre, die das ganze Drama dominiert. Der Angriff von Polyneikes' Heer erfolgt in verschiedenen Phasen: Zunächst bricht das Heer von der Kaserne auf und löst durch seinen Aufmarsch eine Vibration des Bodens aus, die über weite Distanzen durch den in der Ferne auftauchenden Staub wahrnehmbar wird; schließlich befinden sich die Argeier so nahe vor der Mauer, dass sogar der Klang der Kampfwagen hörbar ist» [Μ.τ.Σ.: «Οἱ περιγραφές καὶ οἱ μεταφορές εἶναι τόσο ἐκφραστικὲς καὶ ζωντανές, ὥστε παρουσιάζουν μὲ μεγάλη ἀληθοφάνεια τὴν κατάσταση πολιορκίας τῆς Θήβας. Οἱ θεατὲς αἰσθάνονται μὲ ὅλες τους τὶς αἰσθήσεις: Βλέπουν τὴ σκόνη, ἀκοῦνε τοὺς τριγμοὺς τῶν ἀξόνων τῶν ἀρμάτων καὶ ὁσμίζονται τὴν πολεμικὴ ἀτμόσφαιρα ποὺ κυριαρχεῖ σὲ ὁλόκληρο τὸ δράμα. Ἡ ἐπίθεση τοῦ στρατοῦ τοῦ Πολυνείκη λαμβάνει χώρα σὲ διαφορετικὲς φάσεις: Πρῶτα ἀναχωρεῖ τὸ στράτευμα ἀπὸ τὸ στρατόπεδο καὶ κάνει μὲ τὸ ποδοβολητό του τὸ ἔδαφος νὰ δονεῖται, κατὰ ποὺ γίνεται ἀντιληπτό καὶ ἀπὸ μακρινὴ ἀπόσταση μέσα ἀπὸ τὴ σκόνη ποὺ ὑψώνεται στὸν ὀρίζοντα· στὸ τέλος οἱ Ἀργεῖοι βρίσκονται τόσο κοντὰ στὸ τεῖχος, ὥστε μπορεῖ νὰ ἀκουστεῖ ἀκόμα καὶ ὁ ἦχος τῶν ἀρμάτων»]. Βλ. ἐπίσης W.C. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hanover-London 1984, σ. 158· K. Valakas, «The first Stasimon and the Chorus in Aeschylus' *Seven Against Thebes*», *Studi Italiani di Filologia Classica* 86 (1993), (σ. 55-86) σ. 64· καὶ ἀναλυτικὰ A. Marinis, «Seeing Sounds: Synaesthesia in the Parodos of *Seven Against Thebes*», *Λογεῖον* 2 (2012), σ. 26-59.

μέσα από εφάμιλλες περιγραφές, προκύπτει τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα: ὅσο μειώνεται ἀφηγηματικά ἡ ἀπόσταση τόσο αὐξάνεται δραματικά ὁ φόβος.

Ὡς πρὸς τὸν ἐχθρικό στρατό, ἡ διαφορὰ σὲ ἐξωτερικό ἐπίπεδο ἔγκειται στὸ γεγονός ὅτι στὸν *Μακμπέθ* ὁ στρατὸς αὐτὸς ἐκλαμβάνεται ὡς ἀπελευθερωτικός, ἐνῶ στοὺς *Ἑπτὰ* ὡς προδοτικός. Σὲ κανένα σημεῖο τοῦ κειμένου δὲν γίνεται λόγος γιὰ ἐσχάτη προδοσία ἀπὸ πλευρᾶς τοῦ Μάλκομ, μὲ τὴν κίνησή του νὰ χαιρετίζεται εὐμενῶς ἀπὸ τοὺς εὐγενεῖς, ἐνῶ ἀκόμη καὶ ὁ Μακμπέθ δὲν κάνει τὴν παραμικρὴ νύξη, θεωρῶντας τὴ σύγκρουση προσωπικὴ καὶ ὄχι ἐθνικὴ ὑπόθεση. Ἀντιθέτως, ὁ Ἑτεοκλῆς, ἥδη στὸν πρόλογο, σπεύδει νὰ ἐπισημάνει τὸ ἀμάρτημα τῆς προδοσίας ποὺ διέπραξε ὁ Πολυνείκης, γραμμὴ ποὺ τηρεῖται καθ' ὅλη τὴν ἐκτύλιξη τῆς πλοκῆς καὶ κορυφώνεται στὴ ζοφερὴ παρουσίᾳς του ἀπὸ τὸν ἄγγελο στὸ ἔβδομο ζεῦγος λόγων. Ἡ ἑτερότητα στὴν πρόσληψη ἐκάστου στρατεύματος ἐπιτελεῖ μιὰ ἰδιαίτερη δραματικὴ λειτουργία, καθὼς ἡ ποιότητα τῶν πολιορκητῶν ποὺ προβάλλεται ἐπηρεάζει καὶ τὴ φιλικὴ ἢ ὄχι διάθεση τοῦ κοινοῦ ἀπέναντί τους. Καὶ τὸ κοινὸ τάσσεται αὐτόματα ὑπὲρ τοῦ Μάλκομ, ἐρόσον, ἀκόμα καὶ ἂν ἐπιστρατεύει τοὺς Ἄγγλους, σκοπὸ ἔχει τὴν ἀπελευθέρωση τῆς πατρίδας του, ἐνῶ, ἀντίθετα, τάσσεται κατὰ τοῦ Πολυνείκη, ἀφοῦ στόχος του εἶναι μὲ τὴ βοήθεια τῶν Ἀργεῶν νὰ ὑποδουλώσει τὴν πατρίδα του. Στὸ ἐξωτερικὸ ἐπομένως ἐπίπεδο οἱ δύο στρατοὶ διαφέρουν ὡς πρὸς τὴν ταυτότητά τους, μὲ τὸν Μάλκομ, καὶ τοὺς Ἄγγλους, νὰ προβάλλει ὡς ἀπελευθερωτῆς καὶ τὸν Πολυνεῖκη, καὶ τοὺς Ἀργεῖους, ὡς προδότης.

Στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο ἡ διαφοροποίηση εἶναι πιὸ ἔντονη, καθὼς ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴν πλευρά, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐποπτεύεται ἡ πολιορκία, καὶ κυρίως μὲ τοὺς ἀποδέκτες, στοὺς ὁποίους ἀπευθύνεται ὁ κάθε ποιητής. Ὁ Σαίξπηρ, θέλοντας νὰ παρουσιάσει τοὺς Ἄγγλους ὡς ἀπελευθερωτὲς τῆς Σκωτίας, δὲν ἀναφέρεται κἂν στὸ ἐνδεχόμενο ἐσχάτης προδοσίας ἀπὸ πλευρᾶς τοῦ Μάλκομ, ἂν καὶ ἐπαφίεται σὲ ξένες δυνάμεις.⁵⁷ Ὁ Αἰσχύλος πάλι γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τοὺς δραματικούς του στόχους ὑπογραμμίζει μὲ κάθε εὐκαιρία τὴν ἀλλοδαπὴ φύση τοῦ στρατοῦ πρὸ τῶν πολῶν,⁵⁸ στιγματίζοντας τὸν Πολυνεῖκη ὡς πρότυπο προδότη. Μιὰ ἐξήγηση τῆς εὐνοϊκῆς στάσης τοῦ Σαίξπηρ ἀπέναντι στὸν Μάλκομ, τὸν ὁποῖον δὲν ἀντιμετωπίζει ὡς προδότη, ἀλλὰ ὡς τυραννοκτόνο, μπορεῖ νὰ δοθεῖ μέσα ἀπὸ μιὰ γενικότερη ἐρμηνεῖα τῆς παρουσίας τῶν Ἄγγλων στὸ δράμα. Ἐπιλέγοντάς τους ὁ ποιητὴς ὡς συμμάχους τοῦ Μάλκομ, τοὺς καθιστᾷ αὐτομάτως ἀπελευθερωτὲς τῆς Σκωτίας ἀπὸ τὴν τυραννία τοῦ Μακμπέθ,

⁵⁷ Βλ. L. B. Campbell, «Political Ideas in *Macbeth* VI. iii», *Shakespeare Quarterly* 2 (1951), σ. 281-286.

⁵⁸ Χαρακτηριστικὸς ἐπ' αὐτοῦ ὁ αἰνιγματικὸς στίχος 170: «ἐτεροφώνῳ στρατῷ».

κάνοντας τους εξωτερικούς αποδέκτες της ιστορίας του, τους Άγγλους της εποχής του, να νοιώθουν υπερήφανοι για την ευεργετική δράση των προγόνων τους.⁵⁹ Ασφαλώς κάτι αντίστοιχο δεν μπορεί να έντοπιστεί στους Έπτά, όπου ο Αίσχύλος δεν απευθύνει κανένα πλάγιο μήνυμα στους εξωτερικούς αποδέκτες, τους Αθηναίους του 5^{ου} αιώνα π.Χ., για τους όποιους η υπόθεση του έργου είναι πολιτικά αδιάφορη. Έπομένως, στο έσωτερικό επίπεδο, η διαφοροποίηση έχει να κάνει με τη σκοπιά από την οποία μεταδίδεται η πολιορκία, με τους επιτιθέμενους να προβάλλονται άλλοτε ως σωτήρες και άλλοτε ως προδότες.

Σε επέκταση των διαφοροποιήσεων αυτών μπορεί να επισημανθεί η διαφορετική οπτική γωνία, από την οποία παρατίθενται όλα τα τεκταινόμενα. Από την πρώτη πράξη του έργου εξαιρεί μὲν ὁ Σαίξπηρ τὸν Μακμπέθ με σημαντικές επιτυχίες, ὁμως ἀμέσως τὸν ἀφήνει νὰ ἀμαυρωθεῖ ὡς δολοφόνος, με τὴ στάση του ἀπέναντι στὸν ἥρωά του μόνο νὰ σκληραίνει κατὰ τὴν πορεία τοῦ δράματος. Στὸ ἐχθρικό αὐτὸ κλίμα ἐκτελεῖται καὶ ἡ τελευταία πράξη, ὅπου ὁ ποιητὴς εἶναι ὀλοφάνερα πλέον με τὸ μέρος τοῦ Μάλκομ, καὶ τῶν Ἀγγλων, ὁ ὁποῖος προβάλλει ὡς ἀπὸ μηχανῆς θεὸς γιὰ νὰ θέσει τέρμα στὶς ἀσυδοσίες τοῦ τυράννου. Ἀντιθέτως, ὁ Αἰσχύλος τίθεται ἤδη με τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου στὸ πλευρὸ τῶν πολιορκημένων Θηβαίων καὶ τοῦ Ἑτεοκλῆ, ἀφήνοντας ὅλη τὴν πλοκὴ νὰ ἐξελιχθεῖ ἀπὸ τὴ δική τους δραματικὴ οπτική. Προσλαμβάνοντας οἱ θεατὲς τὴ δράση ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν πολιορκημένων, αὐτόματα ταυτίζονται μαζί τους, ἐκλαμβάνοντας τὸν Πολυνείκη ὡς προδότη πὺλ στρέφεται κατὰ τῆς πατρίδας του. Ἡ διαφορετικὴ αὐτὴ οπτικὴ γωνία ἐξηγεῖ καὶ τὸ διαφορετικὸ στήσιμο πὺλ ἔχει ἡ πλοκὴ σὲ κάθε δρᾶμα, με τὸν Μακμπέθ νὰ κατέχει μὲν τὸν τίτλο τοῦ ἔργου, ἀλλὰ ὅχι καὶ τὴν υποστήριξη τοῦ ποιητῆ, καὶ τοὺς ἑπτὰ στρατηγούς, παρὰ τὸν τίτλο τοῦ ἔργου, νὰ ὑφίστανται μιὰν ἀρνητικὴ παρουσίαση ἀπὸ τὸν ποιητὴ. Συμπεραίνεται λοιπὸν ὅτι ἡ οπτικὴ γωνία ἐπηρεάζει τὴν δραματοποίηση τῆς ιστορίας, με τὸν Σαίξπηρ νὰ τίθεται ἀνοιχτὰ με τὸ μέρος τῶν πολιορκητῶν καὶ νὰ τοὺς ἀνάγει σὲ ἥρωες, καὶ τὸν Αἰσχύλο με τὸ μέρος τῶν πολιορκημένων, ὑποβιβάζοντας τοὺς πολιορκητὲς σὲ ἐγκληματίες.

Ἀνακεφαλαιώνοντας, με τὴν ἀνάλυση πὺλ προηγήθηκε δὲν τίθεται πλέον ἀμφιβολία σχετικὰ με τὴ διακειμενικὴ σχέση πὺλ ἐνώνει τὸν Μακμπέθ τοῦ Σαίξπηρ

⁵⁹ Βλ. Α. C. Sprague, *Shakespeare and the Audience: A Study in the Technique of Exposition*, Cambridge / Massachusetts 1935· Α. Harbage, *Shakespeare's Audience*, New York 1969. Γενικά, δὲν πρέπει νὰ διαφεύγει τῆς προσοχῆς ὅτι ἡ Σκωτία, ἀκόμα καὶ στὸν ἱστορικὸ χρόνο τοῦ Σαίξπηρ, συνιστοῦσε ἓναν τόπο μυστηρίου, ἄγριο καὶ πρωτόγονο, στὸ χάος τοῦ ὁποῖου καλοῦνται οἱ Ἀγγλοὶ στὸν δραματικὸ χρόνο νὰ βάλουν μιὰ τάξη, ἐκπολιτίζοντας ὡς φορεῖς μιᾶς πεφωτισμένης μοναρχίας τοὺς βάρβαρους Σκώτους, βλ. Carroll, *William Shakespeare*, σ. 271-299· Alker, «Macbeth», σ. 382-389.

μέ τους *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας* τοῦ Αἰσχύλου. Ἡ ταύτιση προσώπων καὶ καταστάσεων, μετὶ τὶς συγκλίσεις νὰ ἐντοπίζονται καὶ στὸ ἐξωτερικὸ καὶ στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο, μαρτυρεῖ τὴν ὁμοιογένεια τῶν σκηνῶν, ἐνῶ οἱ ἀποκλίσεις στὰ ἴδια ἀκριβῶς σημεῖα καταδεικνύουν τὴν ἐξέλιξη στὸν δραματικὸ τομέα. Ἡ ἐπισήμανση τῶν ὁμοιοτήτων, ὅσο ἐντυπωσιακὲς καὶ ἂν εἶναι, ἀπὸ μόνη τῆς δὲν ὀδηγεῖ παρὰ μόνον σὲ ἐπιφανειακὰ συμπεράσματα, ἐνῶ ἡ ἐστίαση στὶς διαφορὲς εἶναι αὐτὴ ποὺ παρουσιάζει τὴν ἀλλαγὴ ποὺ συντελεῖται ἀπὸ τὸν ἕναν ποιητὴ στὸν ἄλλον. Καὶ ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ εἶναι ἰδιαίτερα μεγάλῃ, ἐφόσον ὁ Σαίξπηρ ἐμφανίζει τελείως διαφορετικὲς ἀντιλήψεις τόσο σὲ δραματικὸ ὅσο καὶ σὲ πολιτικὸ ἐπίπεδο, μεταποιῶντας τὶς ὑπάρχουσες δομὲς καὶ ἐπιτυγχάνοντας μιὰ τελείως διαφορετικὴ εἰκόνα τοῦ ἀρχικοῦ μοντέλου. Ἐτσι ὅποια σχέση ἐξάρτησης φαίνεται νὰ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα εἶναι μιὰ σχέση δυναμικὴ, καθὼς τὸ δευτέρω ἔργο τείνει περισσότερο νὰ ἀπομακρύνεται παρὰ νὰ προσεγγίζει τὸ πρῶτο. Ἡ διακειμενικότητα λοιπὸν δὲν ἔχει σκοπὸ νὰ ταυτίσει τὰ δύο ἔργα, δημιουργῶντας μιὰ σχέση πρωτότυπου-ἀντίγραφου (ἄλλωστε εἶναι ἀμφίβολο ἐὰν ὁ Σαίξπηρ γινώριζε τοὺς *Ἐπτά*),⁶⁰ ἀλλὰ νὰ καταδείξει τὴν ἐπικοινωνία ποὺ μπορεῖ νὰ ὑπάρχει ἀνάμεσα σὲ δύο δράματα τόσο διαφορετικῶν ἐποχῶν. Καὶ ἡ ἐπικοινωνία αὐτὴ ἐντοπίζεται στὴν ἐξέλιξη τῆς ἴδιας τῆς ἔννοιας τοῦ τραγικοῦ, ἡ ὁποία εἶναι κατεξοχὴν μεταβλητὴ, καθὼς ὑπόκειται σὲ ὅλες τὶς αἰσθητικὲς καὶ κοινωνικὲς ἀλλαγὰς καὶ ἐγκολπώνεται διαφορετικὸ πρόσωπο σὲ κάθε ἐποχῇ.

Ἐπιθυμῶντας κανεῖς νὰ ἐξηγήσει τὴ διαφορὰ αὐτὴ στὴν τραγικὴ ἀντίληψη κάθε ποιητῆ, δὲν ἔχει παρὰ νὰ ἐμβαθύνει στὸ διαφορετικὸ κοινωνικὸ καὶ πολιτισμικὸ περιβάλλον, ὅπου ζοῦσε κάθε δημιουργός, καὶ κυρίως στὸ διαφορετικὸ ἰδεολογικὸ καὶ πνευματικὸ κόσμο τοῦ καθενός. Σὲ γενικὲς γραμμὲς, τὸ σαιξπηρικὸ ἔργο προκρίνει τὴν αὐτενέργεια καὶ τὴν αὐτοδικία, συναρτῶντας τὴ δράση τῶν ἡρώων μετὰ τὸ πεπρωμένο τους καὶ τὴν ἀποκατάσταση τῆς δικαιοσύνης μετὰ τὴ λήψη πρωτοβουλιῶν.

⁶⁰ Μπορεῖ ὁ Ἀγγλὸς βάρδος νὰ μὴ γινώριζε τὸ αἰσχύλειο δράμα, ὅμως εἶχε σίγουρα διαβάσει περὶ Ἑτεοκλέους καὶ Πολυνείκη στὸν Ὀβίδιο, τὸν Σενέκα καὶ τὸν Πλούταρχο. Ἡ περιορισμένη ὥστόσο κλασσικὴ παιδεία τοῦ –βλ. T. W. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke*, Urbana 1944· G. Wickham, «Shakespeare's Small Latin and Less Greek», E. Garrett (ἐπιμ.), *Talking of Shakespeare*, London 1954, σ. 209-230– δὲν ἀφίνει περιθώρια νὰ ὑποστηρίξει κανεῖς ὅτι εἶχε ἔρθει σὲ ἀπευθείας ἐπαφὴ μετὰ τὸ ἀρχαιοελληνικὸ δράμα, βλ. Ποῦχνερ, «Δραματογραφικὲς συμβάσεις», σ. 84· καὶ ἀναλυτικότερα J. C. Collings, «Had Shakespeare read the Greek Tragedies?», *Fortnightly Review* 79 / 80 (1903), σ. 618-637, 848-858 / σ. 115-131. Μάλιστα ὁ O.S. Coad κάνει λόγο γιὰ σύμπτωση, ὅσον ἀφορᾷ τὶς διακειμενικὲς σχέσεις ποὺ ἀναδεικνύει, καὶ ὄχι γιὰ ἀντιγραφή, βλ. O. S. Coad, «Shakespeare and Aeschylus», *The Journal of English and Germanic Philology* 20 (1921), (σ. 556-557) σ. 556. Διαφορετικῆς γνώμης φαίνεται νὰ εἶναι μόνον ὁ M. Stagman, ὁ ὁποῖος δέχεται μιὰν ἄμεση ἐπικοινωνία ἀρχαιοελληνικοῦ καὶ σαιξπηρικοῦ δράματος, ἀλλὰ ἐντοπίζει καὶ ἓνα μεγάλο πλῆθος δανείων, χωρὶς ὅμως, ἐλλεῖψει σοβαρῶν τεκμηρίων, νὰ γίνεταί πειστικός, βλ. M. Stagman, *Τὸ ἀρχαῖο ἐλληνικὸ μυστικὸ τοῦ Σαίξπηρ*, διδ. διατρ., Α. Χαχλᾶ (μετ.), Αθήνα 2000.

τὸ αἰσχύλειο δρᾶμα, ἀντιθέτως, ἐπιβάλλει ἄνωθεν μιὰ καθολικὴ δικαιοσύνη στοὺς ἥρωες, οἱ ὅποιοι, παρὰ τὶς ὅποιες ἐνέργειές τους, ὑφίστανται ἀνυπεράσπιστοι τὶς βουλές τῆς μοῖρας. Ἡ ἔμφαση τοῦ Σαίξπηρ στὴν ἐνεργὸ δράση καὶ πρωτοβουλία τῶν ἡρώων του, ἥτοι στὸν ἄνθρωπο ποὺ δημιουργεῖ αὐτοβούλως τὴ μοῖρα του, ἔχει νὰ κάνει ἀσφαλῶς μὲ τὴ χριστιανικὴ κοσμοθεωρία του, ἰδίως μὲ τὸν πολυσυζητημένο πιθανὸ καθολικισμό του, ποὺ προκρίνει τὴν ἐνεργητικότητα τοῦ ἀνθρώπου ἐναντὶ τῆς παθητικότητας.⁶¹ Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ἡ μοιρολατρικὴ σχεδὸν ἐμμονὴ τοῦ Αἰσχύλου στὸν προκαθορισμὸ τοῦ πεπρωμένου καὶ τοὺς ἥρωες ποὺ συντρίβονται ἀπὸ δυνάμεις ποὺ δὲν ἐλέγχουν ἔχει ἀναμφίβολα νὰ κάνει μὲ τὴν αὐστηρὴ κοσμοαντίληψη τῆς ἀρχαϊκῆς ἐλληνικῆς θρησκείας ποὺ δὲν ἀφήνει πολλὰ περιθώρια ἐπιλογῆς στὸν ἄνθρωπο.⁶² Ἐπομένως, ὅ,τι ὑπαγορεύει τὴ διαφορετικὴ τραγικὴ ἀντίληψη μεταξὺ Σαίξπηρ καὶ Αἰσχύλου εἶναι τὸ διαφορετικὸ φιλοσοφικὸ-θεολογικὸ ὑπόβαθρο τοῦ καθενός, τὸ ὁποῖο ὄχι μόνον ἀντανακλᾶται προσφυῶς στὸ ἐκάστοτε ἔργο, ἀλλὰ καὶ χαράσσει ὅλες τὶς ἀποκλίσεις ποὺ σηματοδοτοῦν τὴν ἐξέλιξη τοῦ τραγικοῦ ἀπὸ ποιητὴ σὲ ποιητή.

⁶¹ Τὸ ζήτημα τῆς ἐλεύθερης βούλησης τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ τὸν ὀδηγήσει στὴ σωτηρία ἢ τὴν καταδίκη, ἦταν θεμελιώδες στοιχεῖο στὴ διαμάχη καθολικισμοῦ καὶ προτεσταντισμοῦ κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς Μεταρρύθμισης καὶ Ἀντιμεταρρύθμισης, μὲ τοὺς καθολικοὺς νὰ ὑποστηρίζουν τὴν ἐλεύθερη βούληση καὶ τὴν καθοριστικὴ δύναμὴ τῆς καὶ τοὺς προτεστάντες νὰ ἀναγνωρίζουν ἀποκλειστικὰ τὴ θεία χάρι. Γενικὰ γὰ τὴ θρησκεία στὸν Σαίξπηρ, βλ. ἐνδεικτικὰ D. N. Beauregard (ἐπιμ.), *Shakespeare and Catholicism*, Leiden-Köln 2001· P. Jensen, *Religion and Reverly in Shakespeare's festive World*, Cambridge 2008· A. Shell, *Shakespeare and Religion*, London 2010· K. S. Jackson (ἐπιμ.), *Shakespeare and Religion: Early modern and postmodern Perspectives*, Notre Dame 2011· P. I. Kaufman, *Religion around Shakespeare*, Pennsylvania 2013.

⁶² Σχετικὰ μὲ τὴν ἰδιαίτερη θρησκευτικὴ φύση τοῦ Αἰσχύλου, βλ. W. Porzig, *Aischylos: Die attische Tragödie*, Leipzig 1926, σ. 95-148· H. Meyer-Benfey, *Religion und Kultur: Alte und neue Mystik; Die Religion des Aischylos*, Hamburg 1947, σ. 29-47· K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949· R. Bees, *Aischylos: Interpretationen zum Verständnis seiner Theologie*, München 2009.

«Η ΠΡΟΣΗΚΟΥΣΑ ΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΙΣ» ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ
ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ

Στο *Προοίμιον* της –περίφημης για τη διαχρονική απήχισή της– έκδοσης *Μεταφράσεις Ελληνικών Δραμάτων* (1860),¹ ένα κείμενο που αντικατοπτρίζει τις απόψεις του συγγραφέα για την αναβίωση του αρχαίου δράματος, ο Φαναριώτης Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής καταθέτει τη θεωρητική υποστήριξη της μεταφραστικής του τακτικής και τις βασικές μετρικές του αρχές, όπως επίσης υποστηρίζει με επιχειρήματα την άποψή του ότι το αρχαίο ελληνικό δράμα μπορεί να παρασταθεί στη σκηνή μόνο σε μετάφραση.² Λίγα χρόνια αργότερα, το 1868, οι Κωνσταντινουπολίτες εκδότες Δ. Νικολαΐδης και Χ. Γρηγοράς υποστηρίζουν, στο προλογικό κείμενο της έκδοσης της μετάφρασης της *Μήδειας* του Ευριπίδη, ότι η πιο αποτελεσματική επαφή των Ελλήνων με «των προγόνων μας τα αριστοτεχνήματα» είναι όταν αυτά «επί της εθνικής σκηνής παριστάνονται». Θεωρούν ότι για να παρουσιαστεί το αρχαίο δράμα στη νεώτερη σκηνή, χρειάζεται «μία προσήκουσα μεταρρύθμισις», καθώς τα αρχαία δράμα-

¹ Η έκδοση αυτή των μεταφράσεων του Ραγκαβή, και ιδιαίτερα το *Προοίμιον*, αποτελεί ιδιαίτερο σταθμό στην ιστορία της μετάφρασης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. Η μεταφραστική μέθοδος του Α. Ρ. Ραγκαβή και ιδιαίτερα το κείμενό του περί της μετρικής θεωρίας δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Ηώ*, το 1836, εκ νέου στον τόμο του με τίτλο *Διάφορα Ποήματα* το 1837, ενώ μετά από λίγα χρόνια συμπεριλήφθηκε στον τόμο της *Μετρικής* του Στέφανου Κομμητά το 1842. Αναλυτικά παρουσιάστηκε από τον ίδιο στην έκδοση *Μεταφράσεις ελληνικών δραμάτων* (1860), και στα *Απαντά* του (1875) και συνέβαλε ουσιαστικά στη συζήτηση για τη μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος. Για το *Προοίμιον* στην έκδοση *Μεταφράσεις ελληνικών δραμάτων* βλ. αναλυτικότερα Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «*Με των Μουσών τον έρωτα...*». *Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 276-278.

² Α. Ρ. Ραγκαβής, *Μεταφράσεις ελληνικών δραμάτων*. Σοφοκλέους *Αντιγόνη*, Αριστοφάνους *Νεφέλαι*, *Ειρήνη*, *Ορνίθες*. Αθήνα, τυπ. Χ. Νικολαΐδου-Φιλαδελφείως, 1860, σ. ογ'-οδ': «Αν δ' επιτρέπηται να ελπίσωμεν ότι και ημεῖς ποτε θέλομεν γίνεαι μέτοχοι της ευγενούς απολαύσεως εἰς ἣν προ παντός δικαιούμεθα και ενδιαφερόμεθα, τοῦτο διὰ μεταφράσεως μόνον ἔσται ἡμῖν εφικτόν· διότι πρῶτον μὲν οὐ μόνον τοῖς πολλοῖς, ἀλλὰ και αυτοῖς τοῖς λογιωτέροις των ακροατῶν δυσχερὴς ἔσται ἡ ἀνευ μελέτης και βοηθημάτων εντελής εκ του προχείρου κατάληψις του αρχαίου κειμένου από σκηνῆς απαγγελομένου· δεύτερον δε, ἡ των αρχαίων στίχων αρμονία, ως παρ' ἡμῖν προφέρονται σήμερον, εντελώς καταστρέφεται, και το αριστούργημα της αρχαίας δραματικής θέλει ηχεί εἰς την ακοήν πεζώς, και ως γεγυμνωμένον του χαριεστάτου αυτού ρυθμικοῦ κοσμήματος· ουδέ δυνάμεθα ἄλλως καταληπτὴν να καταστήσωμεν την του πρωτοτύπου αρμονίαν, εκτός αν αποφασίσωμεν να προφέρωμεν πάσας τας λέξεις παρατόνως, κατὰ τρόπον γελοῖον και ανυπόφορον· τρίτον δε, και αὕτη ἡ του Μενδελσώωνος μουσικὴ διὰ τον αὐτὸν λόγον ἀχρηστος και ανεφάρμοστος θα ἔμενε διὰ την ημετέραν σκηνήν, ως συνταχθεῖσα ἐπὶ της προσωδίας των αρχαίων στίχων, ἥτις, ως εἵπομεν, δεν δύναται παρ' ἡμῖν να εννοηθῇ ἐμῇ διὰ της των τόνων μεταθέσεως». Για τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή και την αναβίωση των αρχαίων μέτρων, βλ. Ευριπίδης Γαργαντούδης, «Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19ο αιώνα: Ποιητικά κείμενα με θέμα την αναβίωση», στον τόμο: Άννα Ταμπάκη – Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα*, τόμος Β', Αθήνα 2016, σ. 17-40.

τα δεν κάνουν την ίδια εντύπωση στο κοινό όπως τα νεώτερα. Εκφράζουν τη βεβαιότητα ότι, εάν γίνει η «προσήκουσα μεταρρύθμιση επί τινών εκλεκτών αριστουργημάτων του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, η επιτυχία τότε είναι βεβαία και ευτυχής εκείνος όστις θ' αναλάβει το μέγα αυτό έργο».³

Η πορεία της σκηνικής αναγέννησης του αρχαίου δράματος στην ελληνική θεατρική ζωή άρχισε να χαράσσεται την ίδια περίπου χρονική περίοδο, με τις παραστάσεις να αφήνουν άλλοτε αμυδρά ίχνη κι άλλοτε έναν πιο έντονο απόηχο. Την περίοδο του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα εμφανίζονται παραστάσεις ερασιτεχνικών θιάσων, οι οποίοι, ενεργώντας με ίδιους πόρους ή με ανάθεση από το παλάτι, παρουσιάζουν αρχαία δράματα είτε στο πρωτότυπο είτε σε μετάφραση με κύριο στόχο την αναβίωση του αρχαίου δράματος με αρχαιολατρικό προσανατολισμό, θεωρώντας ότι η οποιαδήποτε «μεταρρύθμιση» όχι μόνο δεν είναι «προσήκουσα» αλλά αποτελεί και ασέβεια προς το μεγαλείο των αριστουργημάτων της αρχαίας κληρονομιάς. Από την άλλη πλευρά, καταγράφονται παραστάσεις (αρχικά ερασιτεχνικών και έπειτα επαγγελματικών)⁴ θιάσων, οι οποίοι επιλέγουν να αναπαραστήσουν το αρχαίο δράμα σε μετάφραση με σκοπό να ενταχθεί στο ρεπερτόριο της σύγχρονης θεατρικής πράξης δίχως να χάνεται ο σεβασμός στην ιδιαίτερα σπουδαία καταγωγή του. Η εμφάνιση παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Ελλάδα τις τέσσερις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα συμπίπτει χρονικά με τη μετάβαση από το ερασιτεχνικό στο επαγγελματικό θέατρο, τη διαμάχη γύρω από το γλωσσικό ζήτημα, τις εξελίξεις στα κυρίαρχα πνευματικά κινήματα και τις ειδήσεις για παραστάσεις αρχαίου δράματος που έρχονται από την Εσπερία, την επικράτηση του προσφιούς στο ελληνικό κοινό μελοδράματος στις θεατρικές σκηνές⁵ γεγονός, τα οποία επιδρούν καταλυ-

³ Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου *Μήδεια*. Μεθερμηνευθείσα εις την καθομιλουμένην προς χρήσιν του λαού. Εκδίδεται υπό Δ. Νικολαΐδη και Χ. Γρηγορά. Εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του τυπογραφείου της «Επταλόφου», 1868, σ. 1στ': «Είναι όμως καλλίτερον τα δράματα ταύτα, περιβαλλόμενα χρωματισμών των νεωτέρων δραμάτων, επί της εθνικής σκηνης να παριστάνονται. Να βλέπη τότε ο Έλλην ή η Ελληνίς των προγόνων μας τα αριστοτεχνήματα και να θαυμάζη την αρχαίαν ηθικήν. Να εμψυευθή εις τας καρδίας των Ελλήνων διάπυρος ζήλος και ν' αμιλλώνται οι νεώτεροι προς τους αρχαίους. Ο σκοπός είναι ιερός και ευτυχής εσόμεθα αν τοιούτον τι κατορθωθή. Δεν αρνούμεθα ότι τα αρχαία δράματα, παριστάνόμενα επί της νεωτέρας σκηνης, δεν εμποιοῦσι τας αὐτάς εντυπώσεις οίας και τα νεώτερα. Αλλ' όταν μία προσήκουσα μεταρρύθμιση γίνη επί τινών εκλεκτών αριστουργημάτων του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, η επιτυχία τότε είναι βεβαία και ευτυχής εκείνος όστις θ' αναλάβη το μέγα αυτό έργο».

⁴ Η διάκριση ανάμεσα στους ερασιτέχνες και τους επαγγελματίες ηθοποιούς είναι ιδιαίτερα δύσκολο να οριστεί κατά τον 19ο αιώνα. Οι πρώτες αποδείξεις εξάσκησης της τέχνης της υποκριτικής επ' αμοιβή, άρα με επαγγελματικό τρόπο, είναι τα συμβόλαια που υπέγραφαν οι ηθοποιοί είτε με κάποιο συλλογικό όργανο, είτε με τον άμεσο εργοδότη τους, τον θιασάρχη. Βλ. σχετικά Βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Οι Έλληνες ηθοποιοί: 1800-1917. Η δύσβατη πορεία», στον τόμο Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.) *Σωματείο Ελλήνων ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια: 1917 – 1997. Ιστορική αναδρομή από ομάδα θεατρολόγων*, Σμπιλιας, Αθήνα 1999, σ. 47.

⁵ Για την καθιέρωση του μελοδράματος στο ελληνικό θεατρικό γίνεσθαι, βλ. Δ. Σπάθης, «Η εμφάνιση και

τικά στην παρουσία και στην παρουσίαση του αρχαίου δράματος στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα. Λαμβάνοντας υπόψη τις παραπάνω συνθήκες και ακολουθώντας χρονικά την παραστασιογραφία, με σύντομες αναφορές στην αντίστοιχη αρθρογραφία και πληροφόρηση από τον αθηναϊκό Τύπο, θα γίνει μια προσπάθεια να σημειωθούν εκείνα τα στοιχεία που φανερώνουν τη συμβολή των καλλιτεχνών του θεάτρου (ερασιτεχνών ή/και επαγγελματιών) στη σκηνική πραγμάτωση των «εκλεκτών αριστουργημάτων του αρχαίου ελληνικού θεάτρου».

Παραστάσεις αρχαίου δράματος σε μετάφραση καταγράφονται προς τα τέλη της έβδομης δεκαετίας του 19ου αιώνα, στο Ωδείο του Ηρώδου του Αττικού στην Αθήνα,⁶ σε μια προσπάθεια ανακαίνισης «της αρχαίας ελληνικής σκηνής»⁷ στην οποία, όπως θα φανεί παρακάτω, πρωτοστατεί ο Αντώνιος Βαρβέρης, ενώ έχει προ-

καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή», στον τόμο: Σάββας Πατσαλίδης – Αναστασία Νικολοπούλου (επιμ.), *Μελόδραμα: ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 165-226, τώρα στο: *Από τον Χορτάση στον Κουν: Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο*, επιμ. Νικηφόρος Παπανδρέου, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2015, σ. 203-263. Επίσης βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλου μέχρι του Δουνάβεως: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως την Μικρασιατική καταστροφή*, «Το ζήτημα των ευρωπαϊκών λυρικών θιάσων», τόμ. Α1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σ. 36-54. Για τη γνωριμία του ελληνόφονου κοινού με τον όρο μελόδραμα βλ. Στέλλα Κουρμπανά, ««Μελόδραμα» και πρώιμες μορφές γερμανικής Όπερας στη Συλλογή διαφόρων θεατρικών ποιημάτων (1820-1821)», *Ο Ερασιστής* 26, 2008, σ. 116.

⁶ Η δραστηριότητα αυτή καταγράφεται αρχικά στα τέλη του 1867, την εποχή που πραγματοποιείται από θίασο που έχει συγκροτηθεί από επαγγελματίες ηθοποιούς και φοιτητές η περίφημη παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή σε μετάφραση του Α. Ρ. Ραγκαβή, με αφορμή τον εορτασμό των γάμων του βασιλιά Γεωργίου του Α' με την Όλγα της Ρωσίας. Για την παράσταση αυτή, ενδεικτικά βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή, 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 42-45· Κωνσταντίνος Γεωργακάκης, *Η θεατρική πολιτική κατά την οθωνική περίοδο*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 1997, σ. 42-45· Άννα Μαυρολέων, *Η διαχείριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την νεοελληνική κοινωνία. Το ιστορικό της αναβίωσης της Αντιγόνης του Σοφοκλή στην Ελλάδα και τα Ορεσטיακά*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2003, σ. 9-11 και 62-65· Ιωάννα Ρεμεδιάκη, «Η πρώτη παράσταση της *Αντιγόνης* στην Ελλάδα και την Γερμανία. Μεταφραστικές και άλλες σχέσεις», στον τόμο: Γεωργακάκης Κωνσταντίνος (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*. Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 18-21 Απριλίου 2002, *Παράβασις*, Μελετήματα [3], Ergo, Αθήνα 2004, σ. 155-161· της ίδιας, *Οι μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη νεοελληνική σκηνή (1850-2000)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2006, σ. 398-401· Αικατερίνη Δεμέστιχα, *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α' (1864-1900)*. *Οι παραστάσεις*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2012, σ. 250-251· Στο ΑΡΓΡΔ, αρ. 634. Ο ίδιος θίασος, με αλλαγές που προκύπτουν από τις υποχρεώσεις των επαγγελματιών ηθοποιών, παρουσιάζει, στον ίδιο χώρο, το 1868, επανάληψη της *Αντιγόνης*, τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη τον *Αίαντα Μαστιγοφόρο* του Σοφοκλή και το σατυρικό δράμα *Κύκλωψ* του Ευριπίδη. Για τις παραστάσεις αυτές ενδεικτικά βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, «Κυριαρχία της ερασιτεχνίας», ό.π., σ. 26-65 και Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλου μέχρι του Δουνάβεως-Ημερολόγιο Παραστάσεων*, τόμ. Α': 1828-1975, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 59-60, πίνακας 34.

⁷ Βλ. εφημ. *Η Νέα Γενεά*, αρ. φ. 533, 17/4/1868, σ. 3.

ηγηθεί η παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή στη μετάφραση του Ραγκαβή στην Κωνσταντινούπολη (1863).⁸ Το ίδιο έτος, το 1868, καταγράφεται η πρώτη παράσταση αρχαίας ελληνικής κωμωδίας από επαγγελματικό θίασο στο ελεύθερο ελληνικό κράτος: ο *Πλούτος* του Αριστοφάνη από το θίασο Σοφοκλή Καρύδη, στο Θέατρο Αθηνών, σε παράφραση Μ. Χουρμούζη.⁹ Το αρχαίο δράμα σε μετάφραση εμφανίζεται πιο συστηματικά από επαγγελματικούς θιάσους στις θεατρικές σκηνές της Αθήνας από την επόμενη δεκαετία (*Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή 1876,¹⁰ 1877,¹¹ 1878,¹² *Αντιγόνη* του Σοφοκλή 1877,¹³ *Κύκλωψ* του Ευριπίδη 1877,¹⁴ *Αίας* του Σοφοκλή 1878,¹⁵ *Ηρακλής Μαινόμενος* του Ευριπίδη 1879).¹⁶

⁸ Για την παράσταση αυτή, βλ. Γ. Σιδέρης, «Η πρώτη *Αντιγόνη* πριν εκατό χρόνια στην Πόλη», *Θέατρο* 12 (Νοεμβρ. – Δεκ. 1963), σ. 31-33· του ίδιου, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 31-34. Βλ. επίσης Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τόμ. Β', Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1996, σ. 12· της ίδιας, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη - Σμύρνη: Οκτώ μελετήματα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2006, ό.π., σ. 56. Για την παράσταση της *Αντιγόνης* στην Κωνσταντινούπολη, βλ. και Άννα Μαυρολέων, *Η διαχείριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την νεοελληνική κοινωνία*, ό.π., σ. 57-61. Στο APGRD, αρ. 7522. Βλ. επίσης Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειος: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως την Μικρασιατική καταστροφή*, τόμ. Α2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006 ('2002), ό.π., σ. 522-523.

⁹ Για την παράσταση του *Πλούτου*, βλ. σχετικά Gonda Van Steen, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton University Press, 2000, σ. 50-63· Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο 2006, σ. 38-40· Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η επιβίωση και αναβίωση του Αριστοφάνη με όχημα τον *Πλούτο*», στον τόμο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Ergo, Αθήνα, 2007, σ. 428.

¹⁰ Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειος-Ημερολόγιο Παραστάσεων, 1828-1897*. Ηλεκτρονική έκδοση παραστασιογραφίας της περιόδου 1828-1897 σε ψηφιακό δίσκο, που συνοδεύει τον τόμο Β2 της έκδοσης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 209-211, πίνακας 95.β.

¹¹ Βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 66-67· Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειος-Ημερολόγιο Παραστάσεων*, τόμ. Β': 1876-1897, σ. 224, πίνακας 103.

¹² Βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 68· Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειος-Ημερολόγιο Παραστάσεων*, τόμ. Β': 1876-1897, σ. 274, πίνακας 116.α.

¹³ Βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 67· Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειος-Ημερολόγιο Παραστάσεων*, τόμ. Β': 1876-1897, σ. 225-226, πίνακας 103.

¹⁴ Βλ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειος*, «Ο θίασος Ευριπίδης του Αντώνιου Βαρβέρη στην Αθήνα, (στο θέατρο Χαντζίων), άνοιξη του 1877», τόμ. Β2, σ. 371· του ίδιου, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειος-Ημερολόγιο Παραστάσεων*, ό.π., σ. 224.

¹⁵ Βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 68· Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειος-Ημερολόγιο Παραστάσεων*, τόμ. Β': 1876-1897, σ. 274, πίνακας 116.α.

¹⁶ Πρόκειται για δύο παραστάσεις, στην Αθήνα και τον Πειραιά. Την πρώτη αναφέρει ο Σιδέρης στη μελέτη του *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 68· τη δεύτερη με απόκλιση τριών ημερών, (29/8 αντί για 26/8) αναφέρει ο ίδιος στην *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, ό.π., σ. 215. Οι δύο αυτές αναφορές (17/8/1879 και 29/8/1879), σημειώνονται στην παραστασιογραφία του δράματος σε επιμέλεια του Πλ. Μαυρομούστακου που παρατίθεται στο: Ευριπίδης *Ηρακλής*, μετάφραση-εισαγωγή-σχόλια Κώστας Τοπούζης, σειρά «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο», εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1993, σ. 166, προσθέτοντας ότι δεν έγινε δυνατόν να επιβεβαιωθεί η ημερομηνία της πρώτης παράστασης, θεωρώντας προφανώς ότι οι δύο ημερομηνίες αφορούν την ίδια παράσταση. Με πηγές την πληροφορία του Σιδέρη για την πρώτη παράσταση και τις πληροφορίες της προναφερθείσας

Πληροφορίες για το πώς αποδιδόταν σκηνικά το αρχαίο δράμα σε αυτές τις παραστάσεις αντλούνται από τον αθηναϊκό Τύπο, κυρίως με αφορμή την παράσταση του *Οιδίποδος Τυράννου* από τον θίασο «Ευριπίδης» των Μιχαήλ Αρνιωτάκη και Αντωνίου Βαρβέρη το 1876. Σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελληνικός Λαός* αναφέρεται ότι το δράμα θα παρουσιαστεί «κατά τον αρχαίον τρόπον», δηλαδή «άνευ διακοπής της παραστάσεως δι' αναβιβάσεως και καταβιβάσεως του προσκηνίου, και του χορού ισταμένου κάτω εις την πρώτην σειράν των θεατών παραπλεύρως της θυμέλης».¹⁷ Με περισσότερες πληροφορίες ενημερώνεται το θεατρόφιλο κοινό από το πρωτοσέλιδο της εφημ. *Ωρα*: «Σήμερον δύναται τις να εἴπῃ ὅτι ακριβῶς θα ἔχωμεν Ἑλληνικὸν θέατρον. Εκεί παρά την ενεάκρου-νον και το Αθηναϊκὸν στάδιον, παρά τον ναόν του Ολυμπίου Διός, δέκα βήματα μακράν του θεάτρου του Διονύσου και Ηρώδου του Αττικού, εν τῷ κήπῳ των Ἰλισσίδων Μουσών θα διδασθῇ του Σοφοκλέους το δράμα *Οιδίπους Τύραννος*. Η σκηνὴ διεσκευάσθη κατὰ τον αρχαίον τρόπον. Προ της ορχήστρας θα στηθῇ ἡ θυμέλη, παρ' αὐτὴν δε θα ἴσταται ὁ χορός».¹⁸ Η εφημ. *Στοά* για την ίδια παράσταση αναφέρει ὅτι «πολλὰ εδαπανήθησαν προς διασκευὴν της σκηνῆς κατὰ τον αρχαίον τρόπον και κατασκευὴν σκηνῶν νέων ὅλως. Η παράστασις θέλει εκτελεσθῇ, ως και παρά τοις αρχαίοις».¹⁹

Οι παραπάνω αναφορές, ψήγματα πληροφοριῶν που διαθέτουμε για την παράσταση του *Οιδίποδος Τυράννου* το 1876, μαρτυροῦν την πρόθεση του επικεφαλῆς του θιάσου, Αντ. Βαρβέρη, να μεταμορφώσει τη σκηνὴ του θεάτρου των Ἰλισσίδων Μουσών σε αρχαίον ἑλληνικὸ θεατρικὸ οικοδόμημα (ορχήστρα, θυμέλη), και να ενισχύσει την παρουσία του Χορού κατὰ τη διάρκεια της παράστασης. Απουσιάζουν ὁμως ἀπὸ τα δημοσιεύματα στοιχεῖα που θα προσέφεραν πληροφορίες σχετικὰ με τη μετάφραση του κειμένου και τις σκηνικὲς/σκηνοθετικὲς επιλογές του μεταφραστή ἢ και του επικεφαλῆς του θιάσου. Ἀπὸ δημοσίευμα που αναγγέλλει την παράσταση του *Ηρακλὴ Μαινόμενου* στον Πειραιά, το 1879, μαθαίνουμε ὅτι «προς ευκολίαν ἀπεφασίσθη να διαιρεθῇ το δράμα εις τρεῖς πράξεις».²⁰

Κατὰ τη δεκαετία του 1880, ἀπὸ τους επαγγελματικὸς θιάσους καταγράφεται παράσταση του *Αἴαντα* του Σοφοκλή ἀπὸ τον θίασο του Αντωνίου Βαρβέρη (1882).²¹

Παραστασιογραφίας, παρατίθεται ἡ καταχώριση της παράστασης με ἡμερομηνία 17/8/1879 στο ἀρχεῖο του ΑΡΓΡΔ, αρ. 2336. Την καταγραφή των δύο παραστάσεων με τις ἡμερομηνίες 17/8/1879 και 26/8/1879 κάνει ὁ Χατζηπανταζής, *Απὸ του Νεῖλου μέχρι του Δουνάβεως, Ημερολόγιο παραστάσεων*, τόμ. Β': 1876-1897, ὁ.π. σ. 314.

¹⁷ Βλ. *Ελληνικός Λαός*, αρ. φ. 580, 17/7/1876, σ. 4.

¹⁸ Εφημ. *Ωρα*, ἔτος Α', αρ. φ. 280, 14/7/1876, σ. 1.

¹⁹ Εφημ. *Στοά*, αρ. φ. 158, 13/7/1876, σ. 3.

²⁰ Εφημ. *Πρωία*, αρ. φ. 169, 26/8/1879, σ. 3.

²¹ Βλ. Χατζηπανταζής, *Απὸ του Νεῖλου μέχρι του Δουνάβεως-Ημερολόγιο Παραστάσεων*, τόμ. Β': 1876-1897, σ. 448, πίνακας 171.

Ακολούθησε η πλούσια σε θεατρική δραστηριότητα αμιγώς ερασιτεχνικών θιάσων τριετία 1887-1889, με παραστάσεις που πραγματοποιήθηκαν με αφορμή τον εορτασμό επετειακών εκδηλώσεων ή γεγονότων που αφορούσαν τη βασιλική οικογένεια: ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή σε μετάφραση του Άγγελου Βλάχου²² και διδασκαλία του ίδιου, το 1887·²³ ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή στο πρωτότυπο κείμενο, με επιμέλεια του Ελληνικού Διδασκαλικού Συλλόγου, το 1887·²⁴ η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στο πρωτότυπο από τους φοιτητές του Εθνικού Δραματικού Συλλόγου, υπό την επιμέλεια του Α. Αντωνιάδη, και διδασκαλία της απαγγελίας από τους Δ. Ταβουλάρη και Αντ. Βαρβέρη, το 1888·²⁵ η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στο πρωτότυπο από τον θίασο των «κοσμικών ερασιτεχνών» του παλατιού, σε επιμέλεια του Δημητρίου Κορομηλά, το 1888·²⁶ οι *Πέρσαι* του Αισχύλου σε μετάφραση του Α. Ρ. Ραγκαβή και διδασκαλία του Δημητρίου Κόκκου από τον θίασο των «κοσμικών ερασιτεχνών», το 1889·²⁷ ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή στο πρωτότυπο από τον Εθνικό

²² Για τον Άγγελο Βλάχο και τις φιλόλογικές/θεατρικές απόψεις του, βλ. την αρκετά πρόσφατη κριτική έκδοση των κειμένων του: Άννα Χρυσογέλου-Κατσή (επιμ.), *Άγγελος Βλάχος. Κριτικά κείμενα*. 2 τόμ., Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2016.

²³ βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Α', (Ίκαρος, Αθήνα '1951), Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 74-76· του ίδιου, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 74-76· Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Πρωτότυπο ή μετάφραση; Η αναβίωση του αρχαίου δράματος στα τέλη της δεκαετίας του 1880», στα *Πρακτικά ΚΗ' Πανελληνίου Ιστορικού Συνεδρίου*, 25-27 Μαΐου 2007, Ελληνική Ιστορική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 308.

²⁴ Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 76-78· Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η νεοελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα, Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, τόμ. Α', University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002, σ. 513. Η παράσταση του *Φιλοκτήτη* ανέδειξε επιπλέον το πρόβλημα της ερμηνείας των χορικών στην ερασιμακή προφορά, ένα ζήτημα που είχε ήδη απασχολήσει επί μακρόν τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, με σχετική αρθρογραφία στην Ελλάδα και την Ευρώπη, βλ. σχετικά Ριτσάτου, «Πρωτότυπο ή μετάφραση; Η αναβίωση του αρχαίου δράματος στα τέλη της δεκαετίας του 1880», ό.π., σ. 309-311.

²⁵ Για την παράσταση αυτή, βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 79-83· Ριτσάτου, «*Με των Μουσών τον έρωτα...*», ό.π., σ. 522.

²⁶ Για την παράσταση αυτή βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 83-87. Ο Σιδέρης αποφαίνεται ότι η παράσταση των παλατιανών είχε κυρίως ως μέλημα, παρόλη τη σπουδή για τα σκηνικά και τα κοστούμια, την αναβίωση της αρχαιότητας ως ιδέα, και όχι της σκηνικής πραγμάτωσης του αρχαίου δράματος (βλ. σ. 86). Σημειώνεται επιπλέον ότι παρατηρήθηκε έντονη εκδοτική δραστηριότητα σε ό,τι αφορά μεταφράσεις της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή με αφορμή τις δύο παραστάσεις.

²⁷ Για την παράσταση των *Περσών*, βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 87-94· Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2001, σ. 50, 54, 55, 59, 490· Ριτσάτου, «Πρωτότυπο ή μετάφραση; Η αναβίωση του αρχαίου δράματος στα τέλη της δεκαετίας του 1880», ό.π., σ. 312-315· της ίδιας, «*Με των Μουσών τον έρωτα...*», ό.π., σ. 523-527· Δεμέστιχα, *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α' (1864-1900). Οι παραστάσεις*, ό.π., σ. 502· Τριαντάφυλλος Μποσαντζής, «Οι παραστάσεις των *Περσών* του Αισχύλου στην Ελλάδα, από τη σύσταση του ελληνικού κράτους έως και το τέλος του εμφυλίου πολέμου», διπλωματική εργασία στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού κύκλου σπουδών της Σχολής Θεάτρου στο ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 10-11.

Δραματικό Σύλλογο, το 1889.²⁸ Παραστάσεις, που ξεχωρίζουν στα βιβλία της νεο-ελληνικής ιστορίας του θεάτρου, κυρίως λόγω της σημαντικής συμβολής των συντελεστών τους στην έριδα περί της γλώσσας. Από τα κείμενα έγκριτων λογίων και τα δημοσιεύματα των εφημερίδων της εποχής καθίσταται σαφές ότι οι παραστάσεις αυτές αποτέλεσαν την αιχμή του δόρατος σχετικά με την επιλογή της γλώσσας, αρχαία γλώσσα του πρωτοτύπου ή μετάφραση (η οποία μετάφραση δεν αποτελεί ακόμα μια ενιαία κατηγορία, αλλά υπάρχουν διαφοροποιήσεις: άλλοτε είναι αρχαϊζουσα, καθαρεύουσα κι άλλοτε πιο κοντά στην καθομιλουμένη). Η εξαιρετικά έντονη αυτή διαμάχη συνέπνευσε χρονικά την ίδια εποχή που στο πεδίο ζυμώσεων με επίκεντρο τη γλώσσα καταγράφεται η έκδοση του *Ταξιδιού* του Ψυχάρη (1888),²⁹ ενός κειμένου που θα αποτελέσει σταθμό στην εξέλιξη του λεγόμενου γλωσσικού ζητήματος και στη μετέπειτα επικράτηση της δημοτικής.

Ως προς το ζήτημα της διασκευής του αρχαίου δράματος από την πλευρά των μεταφραστών, σαφή πρόθεση διασκευής «κατά την καθ' ημάς Σκηνήν» δηλώνει ο Ιωάννης Γεωργίου Ι. Γιαννούκος στο προλογικό κείμενο της μετάφρασης της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* που κυκλοφόρησε το 1887.³⁰ Με τη διασκευή και διαίρεση της τραγωδίας «κατά την καθ' ημάς Σκηνήν» ο Γιαννούκος ακολουθεί τα πρότυπα της σύγχρονης δραματουργίας στον χωρισμό του δράματος σε «Μέρη» και «Σκηνές», όπως επίσης και στη διασκευή του. Χωρίζει το έργο σε Μέρη «κατά τα πρότυπα της θεατρικής σκηνής», σε κάθε ένα από τα οποία δίνει έναν δικό του τίτλο. Το κάθε ένα από τα τέσσερα μέρη είναι χωρισμένο σε Σκηνές· οι τελευταίες Σκηνές του Τρίτου Μέρους (Ζ' και Η') έχουν τον δικό τους τίτλο.³¹ Είναι το σημείο στο οποίο ο Γιαννούκος

²⁸ Βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 94-95· Ριτσάτου, «*Με των Μουσών τον έρωτα...*», ό.π., σ. 528.

²⁹ [Γιάννης] Ψυχάρης, *Το ταξίδι μου*, Τυπογραφείο του Σ. Κ. Βλαστού, Αθήνα 1888. Για τον γλωσσολόγο και πρωταγωνιστή στο πνευματικό κίνημα της επιβολής της δημοτικής γλώσσας, λογοτέχνη, θεατρικό συγγραφέα και πανεπιστημιακό Γιάννη Ψυχάρη (1854-1929), βλ. το σχετικό λήμμα στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Πρόσωπα - Έργα - Ρεύματα - Όροι*, συλλογικό έργο, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 2409-2410.

³⁰ Ιωάννου Γεωργίου Ι. Γιαννούκου Σπετσιώτου, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* κατ' Ευριπίδην. Τραγωδία εις μέρη τρία, μετ' εισαγωγής. Εν Αθήναις εκ του Τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1887, σ. 4: «Έρω τις υπεισέλθην εις την καρδίαν μου προς παράφρασιν, προς διασκευήν και διαίρεσιν της τραγωδίας ταύτης κατά την καθ' ημάς Σκηνήν, και τέλος προς έκδοσιν της ούτω διασκευασθείσης τραγωδίας ταύτης τόσο διάπυρος, ώστε, μα την Αλήθειαν, ελάμβανον την γραφίδα ουδέ καν έχων υπόψη τας ολίγιστας δυνάμεις μου».

³¹ Με αφορμή τη χρήση τίτλων στις σκηνές της *Ιφιγένειας* από τον Γιαννούκο, γεγονός που φαίνεται αξιοσημείωτο στο κείμενο της μετάφρασης ενός αρχαίου δράματος και ενδεικτικό της μεταφραστικής του απόφασης να ακολουθήσει «την καθ' ημάς Σκηνήν», αξίζει να αντιπαραβληθεί η άποψη του Gérard Genette για το ζήτημα της απουσίας τίτλων στις «πράξεις» των αρχαίων δραμάτων. Ο Genette σημειώνει: «I am surprised that the ancients did not decide to give titles to their acts: doing so would have been consistent with their style. If they had, they would have rendered a service to the moderns, who would not have failed to imitate them, and once the nature of the act was settled, the poet would have been forced to compose accordingly». Βλ. Gérard Genette,

σταματάει να μεταφράζει αυτολεξεί την τραγωδία, αλλά τη διασκευάζει δίνοντας το δικό του τέλος. Το κείμενο εμφορείται από σκηνικές οδηγίες,³² σημαντικό μορφολογικό/παρακειμενικό στοιχείο που μαρτυρά την πρόθεση του Γιαννούκου να παιχτεί η *Ιφιγένεια* στη σκηνή, καθώς, μεταφράζοντας, νοερά σκηνοθετεί.³³ Διαπιστώνεται επιπλέον ότι τα μέρη του Χορού έχουν πλήρως απαλειφθεί. Δεν υπάρχει –τουλάχιστον μέχρι τώρα– πληροφορία ή ίχνος μαρτυρίας ότι η μετάφραση/διασκευή του Γιαννούκου χρησιμοποιήθηκε στο θέατρο, ωστόσο το ίδιο το κείμενο φέρνει στον νου την «προσήκουσα μεταρρύθμισιν» για την οποία έκαναν λόγο οι Νικολαΐδης και Γρηγοράς περίπου είκοσι χρόνια πριν.

Το αίτημα για τη μετάφραση των αρχαίων δραμάτων ώστε να παριστάνονται στη σύγχρονη θεατρική σκηνή εκφράζεται κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1890 σε κείμενα δύο εκπαιδευτικών. Στο ένα μάλιστα, εκτός από την αναγκαιότητα να χρησιμοποιηθεί η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού κειμένου, διατυπώνονται και απόψεις για τη διασκευή του δράματος, ενώ στο άλλο η μετάφραση συνδέεται με τη δημιουργία «γνησίων Ελληνικών μελοδραμάτων».³⁴

Στο πρώτο κείμενο, με τίτλο «Περί της διδασκαλίας αρχαίων ελληνικών δραμάτων επί της σημερινής σκηνής» (1892)³⁵ ο Γεώργιος Μπουκουβάλας υποστήριξε ότι το αρχαίο δράμα και δη τα δράματα του «κατ' εξοχήν παγκόσμιου ποιητή» Ευριπίδη πρέπει να παριστάνονται επί σκηνής σε μετάφραση, και μάλιστα διασκευασμένα «για τη σημερινή σκηνή». Στο πλαίσιο αυτό, συνεχίζει ο Μπουκουβάλας, τα χορικά

Paratexts. Thresholds of Interpretation, (transl. by Jane E. Lewin), Cambridge University Press, 1997, σ. 296. [Χρησιμοποιήθηκε η έκδοση του θεωρητικού έργου του Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987 στην αγγλική της μετάφραση].

³² Για την εισαγωγή των σκηνικών οδηγιών στο δραματικό κείμενο και τη λειτουργία τους ως στοιχείο κειμενικής σημείωσης της μελλοντικής σκηνοθεσίας του δράματος από τον 18ο αιώνα, βλ. Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, μετ. Αγνή Στρομπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 349.

³³ Για την περιγραφή της νοερής διαδικασίας της θεατρικής μετάφρασης, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Κερκίδες και διαζώματα*, «Μετάφραση ή διασκευή; Στα άδυτα της προσληπτικής διαδικασίας», Ηρόδοτος, Αθήνα 2016, σ. 109-110: «ο θεατρικός μεταφραστής δεν μεταγλωττίζει ένα δραματικό κείμενο από μια γλώσσα στην άλλη, αλλά μετατρέπει μια παράσταση του κειμένου στο “θέατρο του εγκεφάλου του”, ερμηνεύοντας το δραματικό κείμενο ως σκηνοθέτης και θεατής συγχρόνως, σε άλλη παράσταση με αποδέκτη τον ξένο θεατή, τον οποίο προιδεάζει στις προσδοκίες και προτιμήσεις του, συγκαταγράφοντας και μεταφέροντας το λεκτικό μέρος από την παράσταση αυτή στην ξένη γλώσσα, στη μετάφρασή του».

³⁴ Για την εξέλιξη του είδους του μελοδράματος στην Ελλάδα από Έλληνες συνθέτες ως το 1890, πρβλ. το δημοσίευμα στον *Παρνασσό* για το ελληνικό μελόδραμα: Αθηνά Ν. Σερεμέτη, «Το μελόδραμα εν Ελλάδι», *Παρνασσός*, 1890, τεύχ. 1, έτος ΙΓ', σ. 85-100. Ενδεικτικά για τη δραστηριότητα των Ελλήνων συνθετών με παράδειγμα τον Παύλο Καρρέρ, βλ. Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Το πολυπαθές μελόδραμα *Μαραθών-Σαλαμίς*», *Παράβασις* 5, Αθήνα 2004, σ. 111-121.

³⁵ Βλ. Γεώργιος Μπουκουβάλας, «Περί της διδασκαλίας αρχαίων ελληνικών δραμάτων επί της σημερινής σκηνής», *Παρνασσός*, τχ. 6, έτος ΙΕ', 1892, σ. 401-423.

άσματα που δεν έχουν λυρικήτητα θα μπορούσαν να αρθούν «παντελώς εκ του δράματος»,³⁶ ο Χορός να αντικατασταθεί από ένα ή δύο πρόσωπα ώστε να διαλέγονται, όπως ο Χορός, με τους ήρωες του δράματος και το περιεχόμενο των αφαιρούμενων λυρικών μερών να συμπυκνωθεί, έτσι ώστε να μην αλλοιώνονται οι χαρακτηρισ των ηρώων και ταυτόχρονα να μην αποδυναμώνεται το δράμα.³⁷

Στο δεύτερο κείμενο, δημοσίευμα που φιλοξένησε η εφημ. *Ανατολή* Σύρου το 1893, ο Γεώργιος Θεοδώρου Γορδοβανάς ή Κοντογόνης επιχειρηματολόγησε για την ανάγκη της χρήσης της «κεκαθαρμένης καθομιλουμένης» στη σκηνική αναπαράσταση του αρχαίου δράματος, με σκοπό, μεταξύ των άλλων, να «αποκτήσωμεν γνήσια Ελληνικά μελοδράματα».³⁸

Οι δύο παραστάσεις αρχαίου δράματος από επαγγελματικούς θιάσους που καταγράφονται κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα χαρακτηρίζονται από την επικράτηση της επιλογής της μετάφρασης, και, επιπλέον, στην περίπτωση της δεύτερης παράστασης, από την αφομοίωση στοιχείων του μελοδράματος στη θεατρική αναπαράσταση του αρχαίου δράματος. Η πρώτη από τις δύο παραστάσεις που δόθηκε από επαγγελματίες μέχρι την εκπονή του αιώνα ήταν το 1893, όταν ο Αντώνιος Βαρβέρης πρωταγωνίστησε στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή που δόθηκε σε κοινή παράσταση με τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη.³⁹ Παρόλο που τα ονόματα των μεταφραστών λανθάνουν, συγκεκριμένα σε ό,τι αφορά τον *Οιδίποδα* αναγγέλλεται ότι θα παρουσιαστεί «κατ' επιτυχαστάτην μεταφοράν εις την καθ' ημάς γλώσσαν».⁴⁰

Μετά από τριετή παύση, το 1896, έτος διοργάνωσης των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων της νεώτερης εποχής στην Ελλάδα, εκτός από την παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή στο πρωτότυπο από την Εταιρεία υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Δρα-

³⁶ Μπουκουβάλας, «Περί της διδασκαλίας αρχαίων ελληνικών δραμάτων επί της σημερινής σκηνής», *ό.π.*, σ. 419-420.

³⁷ Στο ίδιο, σ. 419-420.

³⁸ Εφημ. *Ανατολή* Σύρου, 11/3/1893: «Μελοποιούντες και παραφράζοντες εις την βασιλίσσαν των γλωσσών νεοελληνικήν, τα νεκρά εκείνα έργα, άπερ κέκτηνται μεγίστην μορφωτικήν δύναμιν, αποκτήσωμεν γνήσια Ελληνικά μελοδράματα, κοσμούμενα εκ των διαμονίων πνευμάτων της χρυσής εκείνης εποχής, παρεμποδίζοντες ούτω και την περί την Ελληνικήν παιδείαν ολιγωρίαν ημών και τυφλήν απομίμησιν των ξένων ηθών και εθνών». Λόγω αδυναμίας να βρεθεί το δημοσίευμα από την πρωτογενή έρευνα, η παράθεση των αποσπασμάτων του έγινε από το μελέτημα της Ριτσάτου, «Πρωτότυπο ή μετάφραση; Η αναβίωση του αρχαίου δράματος στα τέλη της δεκαετίας του 1880», *ό.π.*, σ. 317.

³⁹ Για την παράσταση αυτή, βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, *ό.π.*, σ. 106· Παραστασιογραφία σε επιμ. Πλ. Μαυρομούστακου, Αγν. Μουζενίδου, στο: Ευριπίδης *Κύκλωψ*, μετάφραση-εισαγωγή-σχόλια Κώστας Τοπούζης, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1993, σ. 120· σε αυτές τις πηγές παραπέμπει η καταχώρηση της παράστασης στο αρχείο του APGDR, αρ. 8293· Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β2, *ό.π.*, σ. 788· του ιδίου, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως-Ημερολόγιο Παραστάσεων*, *ό.π.*, σ. 956.

⁴⁰ «Οιδίπους Τύραννος-Κύκλωψ», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. φ. 221, 9/8/1893, σ. 3.

μάτων, σε διδασκαλία του Γεωργίου Μιστριώτη,⁴¹ δόθηκε η παράσταση του *Αίαντος Μαστιγοφόρου* του Σοφοκλή από τον θίασο «Πρόοδος» του Δημ. Κοτοπούλη, σε μετάφραση του Αρ. Κηρύκου, στο χειμερινό θέατρο Πολυθέαμα της Αθήνας (πρώην Κωμωδίων), στις 3/4/1896.⁴²

Με αφορμή την παράσταση του *Αίαντα* παρατηρείται σε αρκετά δημοσιεύματα η χρήση του όρου «μελόδραμα», που μαρτυρεί μία πολύ ενδιαφέρουσα προσπάθεια αφομοίωσης στοιχείων του θεατρικού είδους, το οποίο επικρατεί την εποχή εκείνη, στην σκηνική πραγμάτωση του αρχαίου δράματος, ιδιαίτερα σε ό,τι έχει να κάνει με τον Χορό.⁴³ Σε άρθρο της εφημ. *Ακρόπολις*, που κάνει λόγο για την προετοιμασία της παράστασης του *Αίαντα*, γίνεται λόγος για «το πρώτο τούτο ελληνικό μελόδραμα». Σύμφωνα με τον συντάκτη, «25 καλλίφωνοι και μουσοτραφείς αοιδοί εγυμνθάσθησαν εις ορχήστραν άπαντα τα χορικά του Σοφοκλέους».⁴⁴ Τον χαρακτηρισμό του έργου ως «μελοδράματος» εντοπίζει ο Γιάννης Σιδέρης σε δημοσίευμα της εφημ. *Το Άστυ* την ημέρα της πρώτης παράστασης του *Αίαντα*: «ο κ. Κηρύκος διά της μεταφράσεως και της μελοποιήσεως... κατόρθωσε ν' αποδώσῃ σαφώς το αρχαίον δράμα και να παραγάγῃ πλήρες μελόδραμα».⁴⁵ Ενδεχομένως οι απόψεις των συντακτών να μην ταυτίζονται με εκείνες που είχε ήδη εκφράσει στο δημοσίευμα του ο δημοδιδάσκαλος Γορδοβανάς, είναι ωστόσο γεγονός ότι το μελόδραμα είχε ήδη εισχωρήσει στην από σκηνής διδασκαλία της αρχαίας τραγωδίας.

⁴¹ Για την παράσταση της *Αντιγόνης*, βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 120-128· Μαυρολέων, *Η διαχείριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την νεοελληνική κοινωνία*, ό.π., σ. 74-76· Δεμέστιχα, *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α'*, ό.π., σ. 260-262. Βλ. επίσης Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Προσπάθειες εδραίωσης του αρχαϊσμού στα τέλη του 19ου αιώνα: η *Αντιγόνη* του 1896 και ο Γεώργιος Μιστριώτης», στον τόμο: Πρακτικά Δ' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα, 26-29 Μαΐου 2011, σ. 195-208.

⁴² Για την παράσταση αυτή, βλ. ενδεικτικά Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 128-131. Ανάμεσα στον πλούτο των πληροφοριών ξεχωρίζει το γεγονός ότι ενώ το δράμα δόθηκε σε μετάφραση, τα χορικά παρουσιάστηκαν στο πρωτότυπο (στο *ίδιο*, σ. 130).

⁴³ Σύμφωνα με τον Γιάννη Σιδέρη, η παρουσία του Χορού στις «αρχαιόγλωσσες παραστάσεις» ήταν είτε σε πλήρη ακινησία «σαν κόρο της όπερας στην Ελλάδα ή χορωδία ορατορίου στο εξωτερικό» (Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 120). Αυτά σημειώνει ο ιστορικός του θεάτρου με αφορμή την παράσταση της *Αντιόπης* του Βερναρδάκη, στην οποία ο Χορός αντιμετωπίστηκε διαφορετικά. Όπως ο ίδιος σημειώνει, «Στην *Αντιόπη* πάνε να πλησιάσουν ό,τι παραδίδεται σχετικό με την αρχαία όρχηση» (στο *ίδιο*). Όλα αυτά, το καλοκαίρι του 1896, δηλαδή την ίδια χρονιά με την εμφάνιση του όρου «πλήρες αρχαϊκόν μελόδραμα» στα δημοσιεύματα των εφημερίδων.

⁴⁴ *Ακρόπολις*, αρ. φ. 5069, 20/3/1896, σ. 3.

⁴⁵ Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 129. Το δημοσίευμα στο οποίο αναφέρεται ο Σιδέρης βρίσκεται στη σ. 2 της εφημερίδας και έχει τίτλο «*Αίας ο Μαστιγοφόρος*». (*Το Άστυ*, αρ. φ. 1929, 3/4/1896, σ. 2).

Διαβάζοντας το προλογικό κείμενο της μετάφρασης της *Αντιγόνης* από τον Αρ. Κηρύκο (1888),⁴⁶ τον μεταφραστή του *Αίαντα* για την παράσταση του 1896, επιβεβαιώνεται η επίδραση του μελοδράματος ως είδους που διαμορφώνει αισθητικά τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος. Από το προλογικό κείμενο της *Αντιγόνης* γίνεται σαφές ότι ο Κηρύκος είχε ως πρότυπο τις αρχαιόθεμες όπερες του Gluck και τα λιμπρέτα του Calzabigi. Υπό το πρίσμα αυτού του περικειμένου, μπορεί να υποτεθεί ότι η πρόθεση του Κηρύκου ήταν να συνθέσει, με αφορμή τον *Αίαντα*, ένα αρχαιόμυθο ελληνικό μελόδραμα στα πρότυπα των δυτικών έργων. Ενδεχομένως η τάση αυτή να συνεχιζόταν, και να εξελισσόταν, εάν ο πόλεμος του 1897 δεν έπαυε τη θεατρική δραστηριότητα. Το ξέσπασμα του πολέμου έβαλε φρένο στα σχέδια του θιάσου του Δημητρίου Κοτοπούλη για επόμενες παραστάσεις αρχαίου δράματος: στην αναγγελία του *Αίαντα* αναφέρεται ότι επρόκειτο να παρουσιαστούν επίσης η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και τα δράματα *Άλκηστις* και *Μήδεια* του Ευριπίδη, και άλλα δράματα, «άτινα θα αποτελέσωσι σειράν μελοδραματικών εθνικών παραστάσεων τιμωσών και τον μουσουργόν και τους αναλαμβάνοντας την διδασκαλίαν των θιάσους».⁴⁷ Η μη πραγματοποίηση των προαναφερθεισών παραστάσεων εμπόδισε να εξελιχθεί η τάση «μελοδραματοποίησης» της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: μόνο υποθέσεις μπορούν να διατυπωθούν για τις περαιτέρω αλλαγές στη σκηνική απόδοση του αρχαίου δράματος που θα έφερνε μία τέτοια εξέλιξη.

Στον αντίποδα της επίδρασης της δυτικής μουσικής στην αρχαία τραγωδία, βρίσκεται, την ίδια περίοδο, η μελοποίηση των χορικών σε αρχαία γλώσσα και πάνω

⁴⁶ Σοφοκλέους *Αντιγόνη*, μετάφρασις έμμετρος πιστότατη. Τα χωρικά εφηηρόσθησαν επί της μουσικής του διασήμου μουσουργού Μένδελσον μεταφρασθέντα εκ του Γερμανικού εν αντιπαραβολή προς το πρωτότυπον υπό Αριστ. Κ. Κηρύκου, ανθυπιάτρου του Βασιλικού Ναυτικού. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας της Β. Αυλής Νικολάου Γ. Ιγγλέση, 1888.

⁴⁷ «Η παράστασις του *Αίαντος*», *Εφημερίς*, αρ. φ. 79, 19/3/1893, σ. 2. Αναλυτικά το δημοσίευμα έχει ως εξής: «Δύνатаι να θεωρηθή γεγονός η παράστασις του *Αίαντος* του Σοφοκλέους υπό του θιάσου «Πρόδοξος» του φιλοτίμου θιασάρχου κ. Δημ. Κοτοπούλη. Αι δοκιμαί ήρξαντο ήδη και εξακολουθούσι καθ' εκάστην, πλείστον ωρών αφιερουμένων εις την εκμάθησιν της μουσικής, ην συνέθεσεν ο κ. Αρ. Κηρύκος ιατρός του ναυτικού και της οποίας η διδασκαλία ανετέθη εις τον κ. Σπινέλην καταρτίσαντα χορόν εξ εικοσιπέντε αοιδών και ορχήστραν πλήρη. Η μετάφρασις, έργον του αυτού ιατρού του ναυτικού επί μακράν σειράν ετών ανενδότηως ασχολουμένου εις τα αρχαία δράματα του Σοφοκλέους και Ευριπίδου, ευφαντάστου δε συνθέτου, επιλοτεχνήθη εις γλώσσαν καθαρεύουσαν και εις ιάμβους τετραμέτρους, τα δε χορικά εις το αρχαίον μέτρον της μουσικής επιτυχώς ηρμοσμένης προς τας ιδέας και τα συναισθήματα, άπερ εκφράζει ο χορός. Μετά τον *Αίαντα*, εις την επιτυχίαν του οποίου κατά τας προσεχείς εορτάς δέον πάντες να συνετελέσωσι και ιδίως διά της παραχωρήσεως επί τινάς εσπέρας του μεγάλου θεάτρου κατά προτίμησιν, θέλει επακολουθήσει η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλέους και η *Άλκηστις* και η *Μήδεια* του Ευριπίδου και άλλα δράματα αρχαία, άτινα θα αποτελέσωσι σειράν μελοδραματικών εθνικών παραστάσεων τιμωσών και τον μουσουργόν και τους αναλαμβάνοντας την διδασκαλίαν των θιάσους. Περί των γενικών δοκιμών θέλομεν γράψει. Η μουσική εκτέλεσις των χορικών, ήτις ην η δυσχερεστέρα, εστέφθη υπό θαυμασίας επιτυχίας».

στα αρχαία μέτρα στις παραστάσεις που παρουσιάζει η Εταιρεία υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Δραμάτων, αρχής γενομένης από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή το 1896. Το μέλημα των συνθετών στην περίπτωση της Εταιρείας ήταν να εντοπίσουν και να καταδείξουν τις επιβιώσεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής στη δημοτική και τη βυζαντινή μουσική μέσα από τη «συνέχεια της γλώσσας» και όχι η καθαυτό θεατρική αξιοποίηση των τραγικών κειμένων.⁴⁸

Η τελευταία αναφορά στις σκηνικές προσαρμογές ή τις μεταρρυθμίσεις της αρχαίας τραγωδίας με βάση τη «σημερινή σκηνή» αφορά την (απραγματοποίητη τελικά) παράσταση της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη από τον θίασο του Μιχαήλ Αρνιωτάκη, σε μετάφραση Θάνου Τζαβέλλα στο παρλίσσιο θέατρο Παράδεισος το καλοκαίρι του 1895. Από τα δημοσιεύματα αναγγελίας της παράστασης αντλούνται στοιχεία που φανερώνουν μια νεωτεριστική προσέγγιση του έργου για το σύγχρονο θεατρόφιλο κοινό. Γράφει ο συντάκτης της *Εφημερίδος*: «Επί της νεωτέρας σκηνής πρόκειται να αναβιβασθή η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου, μετασκευασθείσα κατά τους κανόνες και τας απαιτήσεις του νεωτέρου σκηνικού διακόσμου. Η μετασκευή εγένετο κατά τοιούτον τρόπον, ώστε ούτε ο χορός— *** δυσκολώτερον ζήτημα το οποίον πολλούς απησχόλησε μέχρι τούδε άλλως ή ως έχει, προτείνονται να εμφανίζεται ο χορός εν τη σκηνή— ούτε ο χορός, λέγομεν, ούτε ο από μηχανής θεός να λείπη απ' αρχής, ούτε και άλλα τινά αρχαιοπρεπή στοιχεία».⁴⁹

Στην εφημ. *Το Άστυ*, εκτός από την είδηση της «μετεσκευασμένης» ευριπίδειας *Ηλέκτρας*, εντοπίζεται ιδιαίτερη αναφορά σχετικά με την πρόσληψη του ευριπίδειου δράματος: «[...] εις τον «Παράδεισον» θα δοθή προσεχώς η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου, μετεσκευασμένη δια νεωτέρων σκηνών υπό νεαρού λογίου όστις με πολύν κόπον εξεπόνησε μετάφρασιν και με πολλήν δεξιότητα κατώρθωσε να μετασχηματίσει κάπως το έργον, όπως ολιγώτερον προσβάλη τους οφθαλμούς του νεωτέρου κοινού, του μη εννοούντος τας έριδας του Ευριπίδου και του Σοφοκλέους και τα

⁴⁸ Για τη μελοποίηση των χορικών στις παραστάσεις της «Εταιρείας υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Δραμάτων» και για τις διαφωνίες που εκφράστηκαν σχετικά, βλ. Αγγελική Ζάχου, *Το «πρόβλημα της μουσικής» στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2009, σ. 21-23.

⁴⁹ «Μία φιλολογική επανάστασις.—Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου από της νεωτέρας σκηνής.—Ο χορός.—Ο από μηχανής θεός.—Ο θεός του κ. Αρνιωτάκη και ο κ. Πεταλάς.—Άγνωστος η τραγώδης.—Η μελοποίησις των χορικών», εφημ. *Εφημερίς*, έτος ΚΙ', αρ. φ. 191, 10/7/1895, σ. 3. Η πληροφορία που παραθέτει ο Γιάννης Σιδέρης, ότι την αναγγελία της παράστασης κάνει η εφημ. *Νέα Εφημερίς* στις 7 Ιουλίου (*Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α', ό.π., σ. 217), ελέγχεται ως ανακριβής. Τέτοιο δημοσίευμα δεν βρέθηκε από την πρωτογενή έρευνα. Στην ίδια σελίδα, ο Σιδέρης αναφέρει (εκ παραδρομής, ενδεχομένως) ότι η ανακοίνωση αφορά την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, ενώ αποδεικνύεται από τα δημοσιεύματα, τα οποία παρατίθενται και παρακάτω, ότι πρόκειται για την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη.

μεγάλα ανεξάρτητα μέρη του χορού και τας άλλας διαφοράς, τας άλλας συνηθείας της αρχαίας σκηνής».⁵⁰ Οι δριμύεις επικρίσεις κατά του Ευριπίδη από τον August Wilhelm Schlegel, στο περίφημο *Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel* (1809) και ιδιαίτερα στο μελέτημά του που αφορά τη σύγκριση των τριών ομόθεμων δραμάτων, (*Χοηφόροι* του Αισχύλου, *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη)⁵¹ και η επικράτηση των απόψεών του για μεγάλο χρονικό διάστημα στους κύκλους των λογίων Ευρωπαίων μελετητών ενδεχομένως να αποτελεί την αιτία για τον επικριμενικό σχολιασμό που σημειώνεται στο δημοσίευμα.

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι η προσπάθεια της διασκευής της *Ηλέκτρας* και της ανάθεσης να παιχτεί από τον θίασο του Αρνιωτάκη αντιμετωπίζεται από τον αθηναϊκό Τύπο ως μία νέα προσπάθεια στα θεατρικά πράγματα της εποχής,⁵² γεγονός που δημιουργεί την υποψία ότι οι προσπάθειες που είχαν γίνει μέχρι τώρα δεν θεωρούνταν νεωτεριστικές, από την άποψη ότι το δράμα παρουσιάζοταν χωρίς να έχει πρώτα διασκευαστεί, τουλάχιστον όπως εννοείται τη δεδομένη χρονική περίοδο η διασκευή.⁵³ Η διαδικασία αυτή της διασκευής σημειώνεται ως μία νέα προσέγγιση, και μάλιστα για ένα έργο το οποίο πρόκειται να παιχτεί για πρώτη φορά στο νέο ελληνικό θέατρο. Η ευριπίδεια εκδοχή του μύθου της *Ηλέκτρας* δεν είχε παρουσιαστεί στο ελληνικό κοινό μέσα από την ευρωπαϊκή ή την πρωτότυπη ελληνική δραματουργία, όπως για παράδειγμα η αντίστοιχη ευριπίδεια εκδοχή του μύθου της *Μήδειας*, και, προφανώς, η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή δεν είχε παιχτεί με την ίδια ζέση όπως είχε παιχτεί η *Αντιγόνη*, έτσι ώστε ο λογοτεχνικός μύθος, έστω και από άλλον ποιητή δοσμένος, να είναι οικείος στο κοινό. Η ευριπίδεια *Ηλέκτρα* άλλωστε, παρόλο που συμπεριλαμβανόταν στις ευριπίδειες τραγωδίες που διδάσκονταν στα ελληνικά σχολεία,⁵⁴ δεν είχε μεταφραστεί ως τότε στα

⁵⁰ «Τα κυοφορούμενα», εφημ. *Το Αστυ*, αρ. φ. 1669, 14/7/1895, σ. 2.

⁵¹ Για τις ανάγκες του μελετήματος χρησιμοποιήθηκε η αγγλική έκδοση: A. W. Schlegel, *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature by Augustus William Schlegel*, «Lecture IX. Comparison between the *Choephore* of Aeschylus, the *Electra* of Sophocles, and that of Euripides», translated from the original German by John Black, στη βελτιωμένη επανέκδοσή της από τον Α. J. W. Morisson, London, Henry J. Bohn, 1846, σ.122-133.

⁵² Βλ. συγκεκριμένα το δημοσίευμα «Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου», εφημ. *Πρωία*, έτος ΙΖ', αρ. φ. 235, 23/7/1895, σ. 3.

⁵³ Για τη σύγχυση που επικρατούσε την εποχή εκείνη και κυρίως στις αρχές του 20ού αιώνα σε ό,τι αφορά τους όρους 'μετάφραση' και 'διασκευή' ως προς το αρχαίο δράμα, βλ. Νατάσα Σιουζουλή, «Από τον Αισχύλο στο Σωτηριάδη. Η περιπέτεια μιας μεταφραστικής παράθλασης», στον τόμο: Ουρανία Καϊάφα (επιμ.): *Ευαγγελικά 1901 - Ορεσειακά 1903: Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2005, σ. 141-154.

⁵⁴ Η *Ηλέκτρα* συμπεριλαμβανόταν στην *Ελληνική Χρηστομάθεια* των Σ. Βυζαντίου και Α. Ρ. Ραγκαβή, που

νέα ελληνικά. Επομένως, πρόκειται για ένα «νέο θεατρικό έργο», που έρχεται όμως από την αρχαία ελληνική κληρονομιά.

Οι αθηναϊκές εφημερίδες ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με την επικείμενη παράσταση της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, παρόλο που άρχισαν σταδιακά να εκφράζονται φόβοι για την πιθανή ματαιώσή της, όπως είχε συμβεί και σε άλλες αντίστοιχες προσπάθειες κατά το παρελθόν. Από τον ενθουσιασμό και την επιμονή των συντακτών εκτιμάται ότι για την εποχή εκείνη το έργο που έκανε ο Τζαβέλλας είναι ή φαίνεται να είναι κάτι καινούργιο για τα θεατρικά πράγματα. Η υποδοχή της είδησης από τον Τύπο της εποχής είναι θετική και ενθαρρυντική για το εγχείρημα.

Μετά το τέλος Ιουλίου, και μέχρι το τέλος της καλοκαιρινής θεατρικής περιόδου, καμία είδηση δεν κυκλοφόρησε για την τύχη της *Ηλέκτρας*.⁵⁵ Η παράσταση τελικά δεν δόθηκε ποτέ, η δε έρευνα δεν φέρνει στο φως στοιχεία που να εξηγούν τους λόγους που δεν ευοδώθηκε το φιλόδοξο σχέδιο. Από την άλλη, στα αρχεία και τις βιβλιοθήκες δεν έχει ως τώρα εντοπιστεί μετάφραση ή διασκευή της *Ηλέκτρας* από τον Θάνο Τζαβέλλα.

Οι επαγγελματικοί θίασοι του 19ου αιώνα συνεισέφεραν στη θεατρική αναγέννηση του αρχαίου δράματος με τρόπο που ενίσχυσε τη διάδοσή του ως θεατρικού είδους που μπορεί να σταθεί στη σκηνή προσαρμοζόμενο στη σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα. Απομακρυνόμενοι με δυσκολία από την αίγλη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και την υιοθέτηση του «αρχαίου τρόπου», οι Έλληνες ηθοποιοί προσπάθησαν να εισαγάγουν στο ρεπερτόριό τους το αρχαίο δράμα προσδίδοντάς του καινοτόμα στοιχεία: τη μετάφραση (έως και τη διασκευή) του έργου, τον χωρισμό του σε πράξεις ή/και σκηνές, τη διαφοροποιημένη –ποσοτικά και ποιοτικά– δραματική συμβολή του Χορού, τη σύνθεση πρωτότυπης μουσικής που όσο πλησιάζουμε στον 20ό αιώνα συνομιλεί με τα αρχαϊόμυθα ευρωπαϊκά μουσικά

αποτελούσε εγκεκριμένο εκπαιδευτικό σύγγραμμα από το 1844. Στον Δ' και Ε' τόμο της έκδοσης του 1852 παρατίθενται πλήρη κείμενα αρχαίων δραμάτων, και πιο συγκεκριμένα στον Δ' τόμο οι τραγωδίες *Εκάβη* και *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη και η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Βλ. *Ελληνική Χρηστομάθεια. Εκ των δοκιμωτέρων Ελλήνων πεζογράφων και ποιητών*. Μετά σχολίων γραμματικών ιστορικών και γεωγραφικών, και μετ' επιτόμων φιλολογικών και κριτικών εκθέσεων. Δηρημένη εις τόμους πέντε. Προς χρίσιν των απανταχού Ελλην. Σχολείων και Γυμνασίων. Έκδοσις Πέμπτη Στερεότυπος, υπό Σ. Δ. Βυζαντίου και Α. Ρ. Ραγκαβή. Δαπάναις Ανδρέου Κορομηλά, κατ' έγκρισιν του επί των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Υπουργείου. Εν Αθήναις, τυπ. Ανδρ. Κορομηλά, 1852-53.

⁵⁵ Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στις εφημερίδες *Ακρόπολις*, *Άστρ*, *Επιθεώρησις*, *Εστία*, *Εφημερίς*, *Εφημερίς των Κυριών*, *Καιροί*, *Νέα Εφημερίς*, *Πρωία*, *Παλιγγενεσία* και στο περιοδικό *Δελτίον της Εστίας*, και αφορά την περίοδο Ιούλιος-Αύγουστος 1895. Βλ. και Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 110.

έργα. Παράλληλα, προσπάθησαν να διατηρήσουν με σεβασμό τη διάταξη του αρχαίου θεατρικού χώρου, παρ' όλη την «αγγραμματοσύνη» για την οποία τους κατηγορούσαν οι λόγιοι θιασώτες της γλώσσας στο πρωτότυπο. Ο δρόμος είχε ανοίξει για νέες σκηνοθετικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος, που έδωσαν το έναυσμα για τις σκηνικές αναζητήσεις των επόμενων γενιών.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΗΤΤΑ

Ο «ΑΠΟΗΧΟΣ» ΤΟΥ ΟΙΔΙΠΟΔΟΣ ΤΥΡΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ
ΣΤΟΥΣ ΒΡΙΚΟΛΑΚΕΣ ΤΟΥ ΊΨΕΝ: ΑΝΘΡΩΠΙΝΑ ΟΡΙΑ
ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΑΞΙΩΝ

Εισαγωγή¹

Η αρχαία ελληνική Γραμματεία, σε όλες τις εκφάνσεις της, ενέπνευσε πολλούς Νεοέλληνες και ξένους καλλιτέχνες, πυροδότησε τη φαντασία τους και αποτέλεσε το «εκμαγείο» προσωπικοτήτων που διέρχονται μέχρι σήμερα αλώβητες τους αιώνες. Έτσι, το παρελθόν βρίσκεται σε έναν συνεχή διάλογο με το παρόν και ανασημασιοδοτείται στο πλαίσιο των σύγχρονων περιστάσεων και των νέων δεδομένων, διατηρώντας, παράλληλα, τον διαχρονικό του χαρακτήρα. «Το νέο δεν είναι τόσο αυτό που συμβαίνει για πρώτη φορά αλλά η πολύ αρχαία διάσταση που επαναλαμβάνεται στο πολύ μοντέρνο».² Μέσω του αφορισμού αυτού του Derrida κατανοούμε τη «μεταμφίεση» του αρχαίου ελληνικού πνεύματος σε μοντέρνα σχήματα και τη χρήση εκ μέρους του νέων «προσωπείων» με σκοπό την έκφραση των αρίφνητων συμβολισμών του. Επικεντρώνοντας την προσοχή μας στην ύψιστη, ίσως, πνευματική έκφραση των κλασικών χρόνων, το θέατρο, εντοπίζουμε έργα που αποτέλεσαν πνευματικές «πυξίδες» και «οχήματα» της σκέψης των νεότερων δραματουργών.³ Σκοπός, λοιπόν, της παρούσας μελέτης είναι να καταδειχθούν, στο πλαίσιο μιας σύγκρισης, τα σημεία του *Οιδίποδος Τυράννου* του Σοφοκλή που ενέπνευσαν τον Ερρίκο Ίψεν στο έργο του *Βρικόλακες* και τα οποία αξιοποίησε, υιοθετώντας τα ή τροποποιώντας τα σε ορισμένο βαθμό, όσον αφορά τα θέματα της γνώσης, του πεπρωμένου-κληρονομικότητας και των συγκρούσεων.

1. Η μετάβαση από την άγνοια στην επώδυνη γνώση και η συνειδητοποίηση της ανθρώπινης άγνοιας

Κεντρικό θέμα των δύο έργων αποτελεί η πορεία από την άγνοια προς τη γνώση

¹ Ευχαριστώ θερμά τον κύριο Άγι Μαρίνη για την πολύτιμη βοήθειά του και τις εμβριθείς επισημάνσεις του.

² M. Leonard, «Oedipus in the Accusative: Derrida and Levinas», *Comparative Literature Studies* 43 (2006), σ. 225.

³ Β. Πούχνερ, «Οιδίπους-ο σύγχρονός μας. Θεωρία και θέατρο στον 19ο και 20ό αιώνα», *Ευρωπαϊκή θεατρολογία. Ενδεκα μελέτηματα*, Αθήνα 1984, σ. 277: «Αυτή η “αναγέννηση” του αρχαίου δράματος, μιμητική ή δημιουργική, [...] εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης στροφής προς τον αρχαίο κόσμο».

και στην αλήθεια. Ο Οιδίποδας προχωρεί χωλαίνοντας προς το φως της αλήθειας, από το οποίο κρύβονται οι βρικόλακες που στοιχειώνουν το σπίτι των Άλβιγκ. Το φως θα πέσει ανελέητο πάνω στους δύο οίκους και στις ειδεχθείς σκιές του παρελθόντος τους. Τότε η όραση και η περιορισμένη ανθρώπινη οπτική θα υποχωρήσουν με αποτροπιασμό, καθώς αντικρίζουν το φρικτό θέαμα, και θα δώσουν τη θέση τους στην ενόραση.

1.1. Το «μιάσμα» ως κίνητρο της γνώσης και η στροφή στο παρελθόν του οίκου και στο «εγώ» με σκοπό την κάθαρση

Οι *Βρικόλακες* του Ίβεν παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με τον *O. T.*⁴ Η αρχή του έργου τοποθετείται σ' ένα σημείο ακριβώς πριν από την καταστροφή και το δράμα αυτό οδεύει, σαν αστυνομική ιστορία, με την ανακάλυψη αποδεικτικών στοιχείων του παρελθόντος, σε μία φρικτή και αναπόδραστη έκβαση.⁵ Πρόκειται για ένα «οικογενειακό δράμα», όπως το χαρακτήρισε ο ίδιος ο Ίβεν,⁶ που παραπέμπει, σύμφωνα με τον Monrad, στον αρχαίο ελληνικό οίκο, την εστία των αλληπάλληλων καταστροφών που πλήττουν τις γενιές που διαδέχονται η μία την άλλη. Το κίνητρο της γνώσης είναι και εδώ ένα «μιάσμα», η κληρονομική ασθένεια του Όσβαλντ, η σύφιλη,⁷ που του διαβρώνει τον νου (2η πράξη).⁸ Και αυτό το μιάσμα, όπως και στον *O. T.*, έχει τις ρίζες του στο νοσηρό παρελθόν και στις ευθύνες των επιμέρους μελών της οικογένειας.⁹ Στο συγκεκριμένο, όμως, έργο περιορίζεται στο πλαίσιο του οίκου,

⁴ Για τα χωρία που παρατίθενται χρησιμοποιείται το βιβλίο: Ε. Ίβεν, *Βρικόλακες*, μετ. Γ. Ν. Πολίτης, Δωδώνη, Αθήνα 1977.

⁵ F. Fergusson στον R. Brustein, «Ibsen and Revolt», *The Tulane Drama Review* 7 (1962), σ. 137· πρβλ. Πούχγερ, «Οιδίπους-ο σύγχρονός μας», σ. 284, όπου επισημαίνεται ότι ο Ίβεν γράφει αναλυτικά δράματα, εντυφεί δηλαδή στην αναλυτική αναπαράσταση του παρελθόντος με τη βοήθεια δήθεν τυχαίων γεγονότων. Η αναλυτική μεθοδικότητα παρατηρείται και στον *O. T.* του Σοφοκλή.

⁶ J. Lorentzen, «Ibsen and Fatherhood», *New Literary History* 37 (2006), σ. 819: Ο Ίβεν σε επιστολή του γράφει: «Αυτό το έργο δεν ασχολείται με πολιτικά ή κοινωνικά ερωτήματα ή δημόσια θέματα γενικά. Η δράση λαμβάνει χώρα αποκλειστικά στην περιοχή της οικογενειακής ζωής».

⁷ B. Johnston, «Archetypal Repetition In "Ghosts"», *Scandinavian Studies* 41 (1969), σ. 96, 99.

⁸ L. L. Marker και F. J. Marker, «Ibsen's Theatre: Aspects of a Chronicle and a Quest», *Modern Drama* 4 (1978), σ. 366.

⁹ Πρβλ. F. J. Marker και L. L. Marker, «Naturalism and after: Ghosts», *Ibsen's Lively Art: a Performance Study of the Major Plays*, Cambridge University Press, Cambridge - New York - Melbourne 1989, σ. 103-104, όπου επισημαίνεται πως ο Stanislavski στο ημερολόγιό του για την παραγωγή αυτού του έργου καταγράφει ότι φαντάζεται ένα σκηνικό ενός παλαιού νορβηγικού σπιτιού, γεμάτου από τις αμαρτίες των γενεών. Κάθε γωνιά του σπιτιού αυτού αναδίδει τη δυσωδία της ανηθικότητας. Βλ. και σ. 112, όπου αναφέρεται η άποψη του κριτικού Schyberg για το ιδανικό σκηνικό των *Βρικόλακων*: ένα δωμάτιο που πρέπει να μιλάει για την παράξενη μοίρα του οίκου των Άλβιγκ. Πλάθει με τη φαντασία ένα σπίτι με υγρασία από τη συνεχή βροχή και με μούχλα από τον αέρα που εισρέει και αφανίζει τους ανθρώπους σαν τα λουλούδια που μαραίνονται από την εγκατάλειψη.

χωρίς να έχει αντίκτυπο στην πόλη, όπως στον *Ο.Τ.* Ο πολιτικός αντίκτυπος, βέβαια, αιτιολογείται από τον πολιτικό χαρακτήρα του αρχαίου δράματος εν γένει.

Ο «μιαρός» Όσβαλντ ενεργοποιεί την πορεία προς τη γνώση, καθώς αποκαλύπτει την επώδυνη αλήθεια, δηλαδή την ασθένειά του, στη μητέρα του (2η πράξη). Και εδώ η αλήθεια επιτίθεται αποφασιστικά και αιφνιδιαστικά· όμως, στο έργο αυτό, σε αντίθεση με τον *Ο.Τ.*, δεν αποδύονται οι ήρωες στον αγώνα για την ανακάλυψή της, αλλά, αντιθέτως, στοχεύουν στη συγκάλυψή της. Μαθαίνουν το παρελθόν τους και διεισδύουν στις μύχιες πτυχές του εαυτού τους, χωρίς όμως να επιθυμούν την κατάκτηση της αλήθειας που δεν γνωρίζουν, αλλά περισσότερο την εξωτερίκευση εκείνης που γνωρίζουν, στο πλαίσιο της ανάγκης τους για άρση της αυτολογοκρισίας. Η κυρία Άλβιγκ, η μητέρα του Όσβαλντ, μαθαίνει την αλήθεια από τον γιο της, χωρίς να την επιζητήσει, σε αντίθεση με τον Οιδίποδα, που διεξάγει έρευνα γι' αυτήν. Ο Όσβαλντ, που τόσο καιρό την έκρυβε, διακατέχεται από τη σφοδρή επιθυμία να την αποκαλύψει και να μοιραστεί τον φόβο του. Η ίδια η κυρία Άλβιγκ κινήθηκε νωρίτερα από την ίδια επιθυμία, όταν εκμυστηρεύτηκε στον πάστορα Μάντερς την οδυνηρή συμβίωσή της με τον έκφυλο άνδρα της (1η πράξη). Βεβαίως, η εθελουφλία μπροστά στην αδυσώπητη αλήθεια απαντά και στα δύο έργα. Στο σημείο της αποκάλυψης της νόσου από τον Όσβαλντ, η κυρία Άλβιγκ μάς θυμίζει τον τραγικό ήρωα στη σκηνή με τον Τειρεσία, καθώς αρνείται να δεχτεί αυτά που ακούει και παραμένει ακλόνητη ακόμα και μετά την αναφορά στη διάγνωση του Γάλλου γιατρού (2η πράξη).¹⁰ Το παρελθόν, λοιπόν, χτυπάει την πόρτα και δημιουργεί χάος στο καλά οργανωμένο σπιτικό των Άλβιγκ, που στηριζόταν στην ψευδαίσθηση μιας ικανοποιητικής ζωής.¹¹ Στα σαθρά θεμέλια της ψευδαίσθησης εδράζεται και η ζωή του Οιδίποδα, γι' αυτό και συντρίβεται από την εισβολή της πραγματικότητας. Όπως και στον *Ο.Τ.*, έτσι και στους *Βρικόλακες*, η αλήθεια, που συγκαλυπτόταν, ξεσπά με ορμή στοχεύοντας στην κατάδειξη της πραγματικής ταυτότητας των ηρώων. Τα προσώπια πέφτουν και οι ήρωες στρέφονται στον εαυτό τους.

1.2. Το «Γνώθι σαυτόν» και το ειρωνικό «μειδίαμα» της απόλυτης αλήθειας στις επικρατούσες πλασματικές «αλήθειες»

Στον *Ο.Τ.* η βασικότερη μέθοδος που χρησιμοποιείται για την αναζήτηση της αλή-

¹⁰ J. Templeton, «Of This Time, of This Place: Mrs. Alving's Ghosts and the Shape of the Tragedy», *Modern Language Association* 101 (1986), σ. 62.

¹¹ B. Hemmer, «Ibsen and the realistic problem drama», J. McFarlane (επιμ.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, New York 1994, σ. 82, 85.

θειας και της ταυτότητας είναι η ειρωνεία, και μάλιστα η σωκρατική ειρωνεία.¹² Αμφισβητούνται, δηλαδή, όλες οι γενικά αποδεκτές αλήθειες, όχι στο πλαίσιο ενός άγονου μηδενισμού αλλά μιας θετικής άρνησης, με σκοπό την ανάδυση της μιας και απόλυτης αλήθειας. Συγκεκριμένα, στο έργο αυτό τίθεται υπό αμφισβήτηση η ανθρωπινή λογική σκέψη ως αθεράπευτα περιορισμένη και ανίκανη να αναχθεί σε μια καθολική θεώρηση των πραγμάτων.¹³ Αναλογικά με τον *Ο. Τ.*, η σωκρατική ειρωνεία είναι ο βασικός τρόπος κατάκτησης της γνώσης και στους *Βρικόλακες*.¹⁴ Όπως ο κοινά αποδεκτός ορθολογισμός του Οιδίποδα στενεύει την οπτική του, έτσι και οι ιδέες από τις οποίες εμφορούνται οι ήρωες στο έργο του Ίψεν γίνονται βρικόλακες, που στοιχειώνουν τη συνείδησή τους και τους απομυζούν. «Όλοι είμαστε βρικόλακες», εξομολογείται η κυρία Άλβιγκ στον Μάντερς (2η πράξη). Το εμπόδιο, λοιπόν, της γνώσης της αλήθειας αποτελούν εδώ οι νεκρές ιδέες του παρελθόντος, οι «σκιές» των παρωχημένων πεποιθήσεων, που συνεχίζουν να ζουν, αν και έχουν απολέσει την αξία τους.¹⁵ Ο Ίψεν στις σημειώσεις του για το συγκεκριμένο έργο γράφει: «Η κεντρική ιδέα είναι: η ανάπτυξη του πολιτισμού στη λογοτεχνία, στην τέχνη κ.λπ. – και αντιθέτως: ολόκληρο το ανθρώπινο είδος στον λάθος δρόμο».¹⁶ Με αυτήν τη φράση «μαστιγώνει» τη μεγαλοαστική τάξη στην Ευρώπη του 19ου αιώνα και επιχειρεί να καταδείξει πως φθαρμένες συμβάσεις, άκριτα διαιωνισμένες, πρέπει να εξαφανιστούν από τον χώρο της οικογένειας και ευρύτερα από τον πολιτισμό.¹⁷

Φορέας των παρωχημένων αντιλήψεων είναι ο συντηρητικός «στυλοβάτης» της κοινωνίας πάστορας Μάντερς. Κάθε κίνησή του υπαγορεύεται από την κοινή γνώμη και τον φόβο της κατακραυγής της (1η πράξη), ενώ η στοίχισή του στις συμβάσεις εκτρέφεται από την ανανδρία του.¹⁸ Η κυρία Άλβιγκ και ο γιος της, Όσβαλντ, εκπροσωπούν τις νέες ρηξικέλευθες αντιλήψεις, ενώ παράλληλα αναζητούν την αλήθεια στις πνευματικές δραστηριότητες, με την ανάγνωση βιβλίων και τη ζωγραφική αντίστοιχα (1η πράξη). Επιπρόσθετα, η αλήθεια ιχνηλατείται στην επανάσταση κατά της κοινωνικής υποκρισίας, με τη φυγή της κυρίας Άλβιγκ από έναν γάμο στηριγμένο σε σαθρά θεμέλια και με τον μποέμ τρόπο ζωής του Όσβαλντ. Και στον *Ο. Τ.* η αλήθεια

¹² Βλ. και Johnston, «Archetypal Repetition In «Ghosts»», σ. 95, όπου αναφέρεται ότι το φιλοσοφικό πνεύμα του έργου είναι σωκρατικό.

¹³ Β. Λιαπής, *Άγνωστος Θεός. Ορία της ανθρωπίνης γνώσης στους Προσωκρατικούς και στον Οιδίποδα Τύραννο*, Στιγμή, Αθήνα 2003, σ. 72.

¹⁴ Μ. Σω, *Η πεμπτουσία του Ίψενισμού*, μετ. Γ. Χριστογιάννης, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1993, σ. 17.

¹⁵ Brustein, «Ibsen and Revolt», σ. 137.

¹⁶ Johnston, «Archetypal Repetition In «Ghosts»», σ. 104.

¹⁷ Brustein, «Ibsen and Revolt», σ. 139.

¹⁸ Φ. Πολίτης, στο: Ίψεν, *Βρικόλακες*, σ. 12-13.

έχει πνευματικό περιεχόμενο, αλλά παράλληλα ενσωματώνει την προσέγγιση μέρους της υπερβατικής γνώσης των θεών και δεν περιορίζεται, όπως εδώ, στη χειραφέτηση του ατόμου από τα πνευματικά και κοινωνικά δεσμά.

Από την άλλη πλευρά, οι *Βρικόλακες* συμβολίζουν όχι μόνο τις νεκρές ιδέες του παρελθόντος αλλά και τις αντίθετές τους, εκείνες του μοντέρνου πολιτισμού. Ο σύγχρονος υλιστικός πολιτισμός, που θεοποιεί τον ατομικισμό και όχι την ατομικότητα, υποθάλλει τον έκφυλο ηδονισμό, που προσωποποιείται από τον λοχαγό Άλβιγκ, τον Έγκστραντ και στο τέλος τη Ρεγγίνα. Οι εκπρόσωποι αυτοί της απωθητικής πλευράς του πολιτισμού συνιστούν τον αντίποδα του Οιδίποδα, του ανθρώπου των ιδανικών, που είναι ο προσηνής ηγέτης με πατρικά αισθήματα (στ. 1), ευσεβής απέναντι στους θεούς (στ. 300-315) και στοργικός σύζυγος (στ. 700) και πατέρας (στ. 1480-1514).¹⁹ Αυτός, λοιπόν, μπορεί να παραλληλιστεί με την εκπρόσωπο του σύγχρονου πνευματικού πολιτισμού, την κυρία Άλβιγκ, που με όπλο τη λογική της νομίζει ότι μπορεί να ελέγξει τη ζωή της και εκείνη της οικογένειάς της. Επινοεί, λοιπόν, ένα ψέμα (1η πράξη), αλλά δεν αποτρέπει τη «μοίρα» της. Έτσι, και σ' αυτό το σημείο η ανθρώπινη γνώση δεν νικάει τη «θεϊκή»²⁰ και η αλήθεια εμπλουτίζεται με το υπερβατικό περιεχόμενο της αλήθειας του *Ο.Τ.* Η «θεϊκή» γνώση λαμβάνει τη μορφή χρησμού, όπως και στον *Ο.Τ.*, με τη φωτιά που καίει το άσυλο (2η πράξη), το οποίο αποτελεί το σύμβολο και τελικό επισφράγισμα του ψέματος.²¹ Το καθαρτήριο πυρ, όπως ο θεός του φωτός στον *Ο.Τ.*, καλεί σε εξαγνισμό από το μίasma που έχει επιφέρει το ψεύδος και προσημαίνει τη διάλυση της φενακής και τη συντριβή της ίδιας της ζωής της, που είναι συνυφασμένη με αυτήν. Επομένως, η ανακάλυψη της αλήθειας και η αυτογνωσία οδηγούν στην καταστροφή της, θυμίζοντάς μας τον τραγικό ήρωα στον *Ο.Τ.*

Η κυρία Άλβιγκ κατανοεί τη ματαιότητα του ψεύδους ακούγοντας «τη φωνή της συνείδησής της, η οποία, σύμφωνα με τον Heidegger, είναι το “φάντασμα” της ανθρώπινης ύπαρξης αλλά με τη θετική έννοια, αφού δίνει φωνή στο εσωτερικό κάλε-

¹⁹ T. Gould, «The Innocence of Oedipus: The Philosophers on “Oedipus the King”: II», *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 4 (1965), σ. 590.

²⁰ Βλ. και Johnston, «Archetypal Repetition In “Ghosts”», σ. 95-96, όπου αναφέρεται ότι, σύμφωνα με τον Χέγκελ, η ηθική πράξη σχετίζεται με την ανθρώπινη και θεϊκή γνώση, οι οποίες συνίστανται στην ενοχή και στη μοίρα αντίστοιχα.

²¹ Templeton, «Of This Time, of This Place», σ. 59· βλ. και Φ. Πολίτης, στο: Ίψεν, *Βρικόλακες*, σ. 18-19, όπου επισημαίνεται ότι το άσυλο στερεώνει τη λαμπρή φήμη του Άλβιγκ, αλλά επίσης ότι με τα εγκαίνια του τελειώνει η ανυπόφορη κωμωδία στο πρόσωπο του άνδρα της κυρίας Άλβιγκ και μ' αυτόν τον τρόπο τον αποπέμπει από το σπίτι. Αυτό θα επιτευχθεί με την επένδυση στο άσυλο όλης της περιουσίας του Άλβιγκ. Συνακόλουθα, ο αγαπημένος της γιος δεν θα κληρονομήσει τίποτα απ' αυτόν.

σμα της αυθεντικότητας».²² Παραμερίζει, λοιπόν, το προσωπείο της και αποκαλύπτει την αλήθεια στον Μάντερς (1η πράξη), στον Όσβαλντ και στη Ρεγγίνα (3η πράξη), προσπαθώντας να δώσει φωνή στον πραγματικό εαυτό της. Το «φάντασμα» αυτό της συνείδησης, σύμφωνα με τον προαναφερθέντα φιλόσοφο, υπενθυμίζει την ατέλεια και με την έννοια της θνητότητας.²³ Αυτό «στοιχειώνει» τον Όσβαλντ και τον κινητοποιεί σε δυναμική δράση, στην αποκάλυψη, δηλαδή, της ασθένειάς του (2η πράξη) και στην αναζήτηση της «χαράς της ζωής» στη Ρεγγίνα ως αντιδότη του θανάτου ή ως «αναλγητικού» κατά της ασθένειας με την ευθανασία (3η πράξη). Παρατηρούμε, λοιπόν, στους *Βρικόλακες*, όπως και στον *Ο.Τ.*, ότι η δράση εκτυλίσσεται σε δύο επίπεδα, το αισθητό, με τους ζώντες ήρωες, και το νοητό, με τους βρικόλακες, που συνίστανται στις ενσωματωμένες ιδέες με βλαβερή επίδραση στους φορείς τους και στην εν εγρηγόρσει συνείδηση. Επιπρόσθετα, το νοητό επίπεδο εδώ εκφράζει τη «λογική του στοιχειώματος» του Derrida, «τους τρόπους δηλαδή εισβολής του “περίεργου και υπερφυσικού” στο άνετο, ασφαλές και “συνετό” σπίτι». Το φάντασμα επεμβαίνει ενοχλητικά στις καλά οργανωμένες καθημερινές ζωές και αποσυντονίζει τους ήρωες, εξωθώντας τους να μιλήσουν.²⁴ Συνακόλουθα, το «φάντασμα» του λοχαγού, με την έννοια της μνήμης, ωθεί τη σύζυγό του σε αποκαλύψεις σε σχέση με την κοινή ζωή τους και τον γιο του στην εξομολόγηση της νόσου, η οποία ταυτίζεται με τον ίδιο τον πατέρα. Αυτός, δηλαδή, «βρικόλακιάζει» μέσα στον γιο του με την κληρονομική αρρώστια και ως κακή ανάμνηση, που του προκαλεί αναγούλα (1η και 3η πράξη).

Στους *Βρικόλακες*, όπως και στον *Ο.Τ.*, η αλήθεια, που συνίσταται στην αυτογνωσία, θριαμβεύει διαλύοντας το έρεβος του ψεύδους. Αυτή κατακτάται από την κυρία Άλβιγκ επώδυνα και με τη βίωση της ειρωνικής αναστροφής, στην οποία υπόκειται ο σοφόκλειος ήρωας. Ειδικότερα, η απόλυτη αλήθεια ταυτίζεται με τον «αριστοτελικό» σκοπό της ζωής, την «ευδαιμονία», που εδώ, όμως, εκφράζεται με την κατάφαση στη «χαρά της ζωής», την οποία σε όλο της τον βίο η Ελένη Άλβιγκ περιφρονούσε στο όνομα του επαχθούς καθήκοντος, που υπαγορεύουν οι συμβάσεις (2η πράξη).²⁵ Η «χαρά της ζωής», που υποστηρίζει ο Όσβαλντ, δεν έχει περιεχόμενο ηδονιστικό, όπως η έκφυλη «αλήθεια» του κυρίου Άλβιγκ, αλλά ειρωνεύεται τη

²² A. Kittang, «Ibsen, Heroism, and the Uncanny», *Modern Drama* 49 (2006), σ. 322.

²³ *Ο.π.*

²⁴ *Ο.π.*, σ. 315-316.

²⁵ Johnston, «Archetypal Repetition In “Ghosts”», σ. 115: «Η Ελένη, η ελληνική ηθική συνείδηση, ανατράφηκε για να θέσει το καθήκον πάνω από τη χαρά της ζωής».

σοβαροφάνεια και απορρέει από υγιείς πνευματικές και σωματικές απολαύσεις. Είναι ειρωνικό, όμως, ότι η κατανόηση της χαράς της ζωής ως αξίας, αντί να έχει παυσίλυπη επίδραση, επιτείνει τη δυστυχία της.²⁶ Συγκεκριμένα, η κυρία Άλβιγκ, συνεπαρμένη από τη μητρική στοργή, δικαιώνει τον άνδρα της με την αιτιολογία του εκτροχιασμού μιας πηγαίας ζωτικότητας,²⁷ που βλέπει και στον γιο της. Είναι τέτοια η αγάπη της για τον Όσβαλντ, που εξιδανικεύει, με την αρωγή της χρονικής απόστασης, τον έκφυλο σύζυγό της, καθώς τον αντικρίζει στο πρόσωπο του αγαπημένου γιου, που του μοιάζει. Και για να μην καταστρέψει, επίσης, τα ιδανικά του παιδιού της, του παρουσιάζει μια παραμορφωμένη αλήθεια για τον πατέρα του.²⁸ Η πραγματική ενόραση, όμως, επιτυγχάνεται με τη διάψευση της πίστης της στην υποχρεωτική αγάπη πατέρα-γιου από τον Όσβαλντ (3η πράξη).²⁹ Η κατάκτηση, λοιπόν, της αλήθειας συντελείται στο πλαίσιο της ενδοστρέφειας, όπως και στον *O.T.* Η κυρία Άλβιγκ με μία αμειλικτη ενδοσκόπηση αναγνωρίζει την ανανδρία της και την τύφλωσή της από τις προκαταλήψεις (3η πράξη), καθώς και την προηγούμενη «ενδόστροφη» κίνηση που πραγματοποίησε εις βάρος της οικογένειάς της, αν και είχε σκοπό να την προστατέψει. Συνειδητοποιεί, δηλαδή, ότι το ψέμα επέτεινε τη δυστυχία όλων και η φίμωση απομάκρυνε τον γιο από την οικογενειακή θαλπωρή και τη γνώση των καταβολών του. Επιπρόσθετα, καταδίκασε την ίδια σε μια ανυπόφορη συμβίωση, με έλλειψη αγάπης, και στην αλλοτρίωσή της. Σαν τον Οιδίποδα ανακτά την επαφή με τον εαυτό της, που είχε απολέσει, και κατανοεί ότι δεν μπορεί να ελέγχει τα πάντα. Με την επέμβαση στις ζωές των άλλων, εξαιτίας της υπερπροστατευτικότητάς της, παραβιάζει τα όρια της δράσης της και χάνει τη φρόνηση. Η θετική ενέργεια της αγάπης της, δηλαδή, μεταστρέφεται σε αρνητική και την οδηγεί σε υβριστική συμπεριφορά. Είναι τραγικό πρόσωπο και σε αυτό συνηγορεί και η αναγνώριση της μηδαμινότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, την οποία βιώνει, όπως και ο σοφόκλειος ήρωας, παραδεχόμενη το ατελέσφορο των ενεργειών της και την αμειλικτη θνητότητα και κληρονομικότητα, που φανερώνονται στην ασθένεια του μονάκριβου γιου της. Στον *O.T.*, όμως, η αναγνώριση της ανθρώπινης αδυναμίας ωθεί

²⁶ Hemmer, «Ibsen and the realistic problem drama», σ. 86: «Η τραγική ειρωνεία έγκειται στο γεγονός πως, όταν η κυρία Άλβιγκ βλέπει την αλήθεια για το παρελθόν, είναι πια αργά».

²⁷ Φ. Πολίτης, στο: Ίψεν, *Βρικόλακες*, σ. 14.

²⁸ Γ. Μπράντς, *Ερρίκος Ίψεν*, μετ. Α. Δ. Παπαδήμας, Μαρσούας, Αθήνα 1928, σ. 50.

²⁹ Templeton, «Of This Time, of This Place», σ. 62. Εδώ, επίσης, επισημαίνεται ότι η αποκάλυψη της αλήθειας για τον πατέρα του Όσβαλντ, όπως τα νέα που φέρνει ο αγγελιαφόρος στον Οιδίποδα, έχουν το αντίθετο από το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η τραγωδία αρχίζει όταν η πληροφορία που παρασχέθηκε, για να καθησυχάσει το μυαλό του γιου, επιβεβαιώνει μόνο τους χειρότερους φόβους του.

στην ανάγκη ανάληψης του συνετού ελέγχου του εαυτού με την έννοια της φρόνησης και το τέλος μένει ανοιχτό ως ερώτημα με την ελπίδα κάθαρσης του ήρωα. Αντίθετα, στους *Βρικόλακες* οι ήρωες, η κυρία Άλβιγκ και ο Όσβαλντ, δεν καθαίρονται και το ανοιχτό τέλος³⁰ τούς καταδικάζει στη συντριβή χωρίς ελπίδα ανάκαμψης. Συγκεκριμένα, η μητέρα που επενέβη στη ζωή του αγαπημένου γιου της, για να προστατέψει τη ζωή του, τώρα παρακαλείται από τον ίδιο να επέμβει αφαιρώντας την. Οποιαδήποτε απόφαση στο πλαίσιο αυτού του διλήμματος θα επιφέρει την καταστροφή.³¹ Η εσωτερική σύγκρουση που βιώνει, την ώρα που ο Όσβαλντ τής ζητά τον ήλιο μέσω της μορφίνης (3^η πράξη), ταυτίζει την ανάγκη της μητρικής προσφοράς με την αφαίρεση της ζωής του αγαπημένου γιου και επιβεβαιώνει τον μητρικό ρόλο καταργώντας τον. Ο Όσβαλντ στρέφεται με τη σειρά του στον εαυτό του,³² στο πλαίσιο, όμως, της νοσηρής άνοιας, και «τυφλώνεται», σαν τον Οιδίποδα, αναζητώντας το φως του ήλιου και πέφτοντας, σε αντίθεση με αυτόν, σε ένα σκοτάδι πνευματικό. Ο Απόλλωνας-ήλιος ανατέλλει³³ ειρωνικά φέρνοντας το αιώνιο έρεβος στον ίδιο και στη μητέρα του, με τη βύθιση στη νόσο και με το αδυσώπητο δίλημμα αντίστοιχα. Η κυρία Άλβιγκ σε όλη τη ζωή της αγαπάει και τώρα στρέφεται σ' αυτήν την αγάπη, όπως ο Οιδίποδας, βιώνοντάς την μακριά από τα ψεύδη που γλυκαίνουν τον πόνο. Και οι δύο θα αποχωριστούν τους αγαπημένους τους, η κυρία Άλβιγκ, όμως, καλείται να ολοκληρώσει και να αποδείξει αυτήν την αγάπη σκοτώνοντας το μοναδικό αντικείμενο της υπέρτατης αφοσίωσής της και συνακόλουθα τον εαυτό της.

2. «Τι είναι θεός τι μη θεός και τι τ' ανάμεσό τους;»³⁴

Οι ήρωες του οίκου των Λαβδακιδών και των Άλβιγκ ενεργούν άλλοτε αποφασιστικά και άλλοτε απεγνωσμένα, για να αποφύγουν την καταστροφή που προμηνύεται. Με τρόπο τραγικό, όμως, την απεργάζονται οι ίδιοι, καθώς γίνονται οι

³⁰ A. Ackerman, «The Prompter's Box: Back to the Future: One-Hundred Years after Ibsen», *Modern Drama* 49 (2006), σ. 228, όπου αναφέρεται ότι ο Ίψεν είπε σχετικά με την τελική απόφαση της κυρίας Άλβιγκ: «Δεν θα ονειρευόμουν ποτέ να απαντήσω σ' ένα τόσο δύσκολο ερώτημα».

³¹ Βλ. και Johnston, «Archetypal Repetition In "Ghosts"», σ. 120: «Ο Όσβαλντ φέρνει τη μητέρα του σε θέση χειρότερη από τον θάνατο. Ενώ αυτή επιβιώνει σωματικά, όλη η ηθική της ταυτότητα και η προέκτασή της στον Όσβαλντ καταστρέφονται».

³² A. Ackerman, «Visualizing Hamlet's Ghost: The Spirit of Modern Subjectivity», *Theatre Journal* 53 (2001), σ. 134.

³³ Βλ. και Johnston, «Archetypal Repetition In "Ghosts"», σ. 124: «Αυτή η ελληνική εικόνα είναι φυσικά ζωτικής σημασίας για το έργο, που ανακαλύπτει εκ νέου μέσω της μοντέρνας ζωής τη μορφή και τους ρυθμούς του ελληνικού δράματος».

³⁴ Γ. Σεφέρης, *Ελένη*, που αποτελεί μετάφραση του στ. 1137 της *Ελένης* του Ευριπίδη.

μπλεγμένοι στα «γρανάζια» τους³⁵ μοχλοί της προσωπικής τους ιστορίας. Οι εσωτερικές ενορμήσεις εκδηλώνονται σε ενέργειες που εκφράζουν τις βουλές μιας ανώτερης τάξης.

2.1. Το αυτεξούσιο σε σύμπραξη με το υπερβατικό

Η δράση στον *Ο.Τ.* εκτυλίσσεται «στον καθαυτό χώρο της τραγωδίας, τη μεθοριακή περιοχή, όπου οι ανθρώπινες πράξεις διαρθρώνονται με τις θεϊκές δυνάμεις και όπου φανερώνουν το πραγματικό τους νόημα, ένα νόημα που το αγνοούν ακόμη κι αυτοί που πήραν την πρωτοβουλία και φέρουν την ευθύνη γι' αυτές τις πράξεις, εισχωρώντας έτσι σε μια τάξη που ξεπερνά τον άνθρωπο».³⁶ Ο τραγικός, δηλαδή, ήρωας αυτού του έργου του Σοφοκλή ξετυλίγει αυθόρμητα με τις δικές του ενέργειες τη δαιμονική δύναμη, που έχει προλεχθεί, και με τη δράση του επιβεβαιώνει τους χρησμούς,³⁷ αν και προσπαθεί να τους αποφύγει. Το τραγικό, λοιπόν, συνίσταται στη συνύπαρξη της ανθρώπινης ελευθερίας, της αυτόβουλης δράσης και της προσωπικής ευθύνης με τη θεϊκή βούληση και «φωνή», που λαμβάνουν υπόσταση στον χρησμό, και στη συνέργειά τους με ένα αποτέλεσμα ασύλληπτο ως προς το νόημά του από την ανθρώπινη διάνοια. Ο Σοφοκλής δεν αποπειράται να ερμηνεύσει το νόημα αυτό³⁸ με τον ανθρώπινο λόγο, καθώς έτσι θα υπέπιπτε στην *ὑβριν* των ηρώων του, οι οποίοι υποφέρουν από τα δεινά που συνεπάγεται η υπέρβαση των ανθρώπινων ορίων. Οι θεοί του είναι ανεξιχνίαστοι³⁹ και το απότοκο της θεϊκής και ανθρώπινης σύμπραξης εμφοιλοχωρεί στην περιοχή μιας εξωλογικής τάξης, ευρύτερης από τον πεπερασμένο ανθρώπινο νου και γι' αυτό απρόσιτης σ' αυτόν.⁴⁰ Επομένως, ο άνθρωπος, ενώ είναι κύριος των επιλογών του,⁴¹ δεν μπορεί

³⁵ J. De Romilly, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Ινστιτούτο του βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997, σ. 119.

³⁶ J. P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, μετ. Σ. Γεωργούδη, Σύγχρονη Αρχαιολογική Βιβλιοθήκη - Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988, σ. 96.

³⁷ C. Segal, *Οιδίπους Τύραννος. Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, μετ. Ε. Δ. Μακρυγιάννη - Ι.-Θ. Α. Παπαδημητρίου, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα 2001, σ. 87.

³⁸ E. Dawson, «Ibsen and the Greek Tragedians», *College English* 2 (1941), σ. 430.

³⁹ S. Lawrence, «Apollo and his purpose in Sophocles' *Oedipus Tyrannus*», *Studia Humaniora Tartuensia* 9 (2008), σ. 1· πρβλ. H. C. Baldry, *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, μετ. Γ. Χριστοδούλου - Λ. Χατζηκώστα, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2010, σ. 145, όπου τονίζεται η πίστη του Σοφοκλή σε μία θεία τάξη που δεν έχει κατανοηθεί από τον άνθρωπο.

⁴⁰ Βλ. A. Marinis, «Book Review: Stuart Lawrence, *Moral Awareness in Greek Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 2013», *Logeion* 3 (2013), σ. 239, όπου αναφέρεται ότι αυτό που διερευνάται στο έργο δεν είναι τόσο ο ρόλος του Θεού αλλά η ανθρώπινη νόηση και η ικανότητά της να συλλάβει τον τρόπο λειτουργίας του σύμπαντος.

⁴¹ De Romilly, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, σ. 117. Εδώ τονίζεται ότι οι ήρωες, όσο κι αν είναι κύριοι των επιλογών τους, δεν είναι κύριοι της μοίρας.

να εξηγήσει τη διάσταση του σκοπού και του αποτελέσματος των συνειδητών ενεργειών του και αισθάνεται δεσμευμένος στα όρια της ελευθερίας του.⁴²

Αναλογικά με τον *O.T.*, η δράση στους *Βρικόλακες* εκτυλίσσεται στο μεταίχμιο δύο κόσμων, του ανθρώπινου και του εξωλογικού, καθώς τα γεγονότα προκύπτουν από τις ενέργειες των ηρώων αλλά και από την επέμβαση παραγόντων που η διάνοια δεν μπορεί να ελέγξει. Παρατηρούμε, λοιπόν, και σε αυτό το έργο, τη σύγκλιση της ανθρώπινης ευθύνης και ελευθερίας με τη «μοίρα», η οποία προσλαμβάνει τη σημασία της κληρονομικότητας. Ειδικότερα, η κυρία Άλβιγκ, μετά τις απέλπιδες προσπάθειές της να τερματίσει έναν αποτυχημένο γάμο, διαπράττει *άμαρτίαν* επιστρέφοντας ηττημένη στον έκφυλο σύζυγό της (1η πράξη). Η ηρωίδα σφάλλει λόγω της απόρριψής της από τον άνδρα που αγαπούσε σ' όλη της τη ζωή αλλά και της άγνοιάς της για τους κινδύνους που ελλοχεύουν στη μακρά συμβίωση. Έτσι, με τη συνειδητή επιστροφή της θέτει ακούσια σε κίνηση μία αδυσώπητη μηχανή ολέθρου,⁴³ που στιγματίζει τον αγαπημένο καρπό του μισητού γάμου, τον Όσβαλντ, με μία ανίατη ασθένεια άμα τη γενέσει του. Η σύφιλη είναι η βιολογική έκφραση της μοίρας, των δυνάμεων, δηλαδή, που ενεργούν εις βάρος του Όσβαλντ,⁴⁴ καταδικάζοντάς τον σε μια αναπότρεπτα «ακρωτηριασμένη» ζωή πριν τη γέννησή του, και διαφεύγουν του ελέγχου του. Μοχλοί της μοίρας του είναι οι ενέργειες των γονιών του, η ακόλαστη, δηλαδή, ζωή του πατέρα του και η υποταγή της μητέρας του στις κοινωνικές επιταγές μετά την ανολοκλήρωτη επανάσταση της φυγής από τον έκλυτο σύζυγο. Όπως, όμως, και στον *O.T.*, έτσι και εδώ παρατηρείται διάσταση ανάμεσα στην πρόθεση και στα αποτελέσματα των ενεργειών, από την οποία αναδύεται μία ειρωνεία, που προσδίδει τραγική χροιά στους ήρωες. Η κυρία Άλβιγκ επιλέγοντας να υιοθετήσει τον ρόλο του στυλοβάτη της οικογένειας συντείνει στην καταστροφή της και η οδυνηρή απόφαση της απομάκρυνσης του γιου της από το σπίτι (1η πράξη), για να μη σπλωθεί το ήθος του από το πρότυπο του διεφθαρμένου πατέρα, δεν τον διαφυλάσσει από την κληρονομία της ανίατης νόσου. Οι ανεξέλεγκτες δυνάμεις, λοιπόν, στον Ίψεν διεισδύουν στο «αίμα» των γενεών, που διαδέχονται η μία την άλλη, καθιστώντας τους απογόνους «φαντάσματα» του παρελθόντος,⁴⁵ με τις κληρονομημένες ασθένειες. Η επενέργεια του εξωλογικού, όμως, δεν καταργεί την ευθύνη του ανθρώπου· αντιθέ-

⁴² R. P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σ. 221.

⁴³ Brustein, «Ibsen and Revolt», σ. 139.

⁴⁴ K. E. Kelly, «Pandemic and Performance: Ibsen and the Outbreak of Modernism», *South Central Review* 25 (2008), σ. 19.

⁴⁵ *Ο.π.*, σ. 20.

τως, διαιωνίζει τα έργα της. Η τραγικότητα των ηρώων επιτείνεται και σε αυτό το έργο από τη συνειδητοποίηση των ορίων της ανθρώπινης ελευθερίας και της αδυναμίας σύλληψης του νοήματος των απότοκων της σύμπραξης του υπέρλογου και του ανθρώπινου παράγοντα.

Η «ακροβασία» της δράσης στους *Βρικόλακες* στη μεθοριακή περιοχή της αυτενέργειας των ηρώων και της βούλησης του «Θεού» εντοπίζεται και στην *ἄτη* που προσβάλλει την κυρία Άλβιγκ, όπως και τον Οιδίποδα. Η ηρώίδα τυφλώνεται πνευματικά από τις κοινωνικές συμβάσεις, που έχει εσωτερικεύσει με τη μορφή της συνείδησης και των αξιών με τις οποίες γαλουχήθηκε.⁴⁶ Έτσι, ενεργώντας με αγαστή συνέπεια προς τα ιδανικά της, που είναι σύμφυτα με το είναι της, αλλά παράλληλα το αντιμάχονται, αποξενώνεται από την αληθινή φύση της και «αυτοχειριάζεται». Συγκεκριμένα, παγιδεύεται σε έναν γάμο «θησιγενή», που ικανοποιεί την επιθυμία της μητέρας και των θείων της (2η πράξη)⁴⁷ και δεν εδράζεται στην αγάπη.⁴⁸ Ο έρωτας γονιμοποιεί⁴⁹ και άγει την ψυχή στην ανάταση, καθώς ο άνθρωπος δεν υπάρχει ολόκληρος μέσα στο άτομο⁵⁰ αλλά στη συνύπαρξή του με το αγαπημένο έτερον. Στη συγκεκριμένη, όμως, περίπτωση, η συμβίωση στο σπίτι των Άλβιγκ, που δεν είναι γέννημα του έρωτα αλλά των κοινωνικών πιέσεων, υποθάλπει το μίσος και την «ωμοφαγία» και οι σχέσεις είναι ετεροβαρείς, καθώς η κυρία Άλβιγκ φέρει το άχθος της συγκάλυψης της ηδονοθηρίας του άνδρα της (1η πράξη). Ο «Θεός», λοιπόν, στον Ίψεν φανερώνεται στις θεοποιημένες κοινωνικές αντιλήψεις που λειτουργούν σαν θέσφατα και διηθούνται στις συνειδήσεις των ανθρώπων, οι οποίοι κολακεύονται να πιστεύουν στο αυτεξούσιο. Με αυτήν την έννοια, οι αξίες από τις οποίες εμφορείται η ηρώίδα συνιστούν ένα είδος «μοίρας», η οποία καθορίζει τη ζωή της σε αντίθεση με τις ενδόμυχες επιθυμίες της. Όμως, η ανθρώπινη πρωτοβουλία είναι συνυπεύθυνη, εφόσον η κυρία Άλβιγκ επιλέγει από φόβο να παραιτηθεί του αγώνα της για τη διεκδίκηση της ευτυχίας. Έρχεται σε επαφή με τις νέες ιδέες, αλλά παραμένει απλώς θεωρητικός υπέρμαχός τους.⁵¹ Η ίδια

⁴⁶ R. W. Corrigan, «The Sun Always Rises: Ibsen's "Ghosts" as Tragedy?», *Educational Theatre Journal* 11 (1959), σ. 176. Εδώ αναφέρεται ότι η κυρία Άλβιγκ δεν μπορεί να απαγκιστρωθεί από τις αξίες της. Η ρητορική της για χειραφέτηση είναι προσπάθεια κατευνασμού της ενοχής της γι' αυτό.

⁴⁷ *Ο.π.*, σ. 175.

⁴⁸ Βέβαια, και στην περίπτωση που εδραζόταν, ο Άλβιγκ πιθανόν να μην άλλαζε χαρακτήρα. Όμως, ο γάμος ως απότοκο κοινωνικών καταναγκασμών είναι καταδικασμένος σε αποτυχία.

⁴⁹ O. Loulié, *Η φιλοσοφία του Ίψεν*, μετ. Γ. Τσοκόπουλος, Εκδοτικός οίκος Γ. Φέξη, Αθήνα 1913, σ. 87.

⁵⁰ *Ο.π.*, σ. 139.

⁵¹ D. McDonald, «The Trace of Absence: A Derridean Analysis of "Oedipus Rex"», *Theatre Journal* 31 (1979), σ. 151.

παραδέχεται τη δειλία της, που δεν τόλμησε να αποκαλύψει στον κόσμο και στον Όσβαλντ την αλήθεια του μαιρού γάμου της (2η πράξη) και να απεγκλωβιστεί από αυτόν, επανορθώνοντας το νεανικό λάθος της παράδοσής της στη «μοίρα» των κοινωνικών εντολών με την πραγματοποίηση της ένωσης αυτής.

2.2. Το πρωτεϊκό υπέρλογο στις ζωές των ηρώων

Στον *O.T.* είναι διάχυτη η αφανής παρουσία του εξωλογικού στοιχείου και μιας θείας τάξης ανώτερης από τον αισθητό ανθρώπινο κόσμο.⁵² Αναλογικά, το υπερφυσικό στοιχείο δεσπόζει και στο σπίτι των Άλβιγκ και ρυθμίζει τις τύχες των μελών της οικογένειας. Ειδικότερα, ο Θεός κυριαρχεί στις συνειδήσεις των προσώπων που αποτελούν μοχλούς της ιστορίας και αποκρυσταλλώνοντας τις προσωπικότητές τους διαμορφώνει τις ζωές των ίδιων και των αγαπημένων τους. Σε αντίθεση, όμως, με τον *O.T.*, ο Θεός εδώ ενεργεί σύμφωνα με την υποκειμενική του πρόσληψη από τους ήρωες, οι οποίοι αλλοιώνουν την ουσία του. Έτσι, ο πάστορας Μάντερς παρασύρει την κυρία Άλβιγκ στη διαστρεβλωμένη αντίληψη της ανώτερης δύναμης ως Θεού του καθήκοντος (1^η πράξη), που απομυζά κάθε ικμάδα από τις ζωές τον ανθρώπων και τους καθιστά δυστυχείς. Ο Θεός απεκδύεται της πεμπτουσίας του, δηλαδή της αγάπης, και η καταπάτηση του φυσικού νόμου του έρωτα και της χαράς της ζωής επισύρει καταιγισμό συμφορών σε όλα τα μέλη της οικογένειας.⁵³ Με άλλα λόγια, η διασάλευση μιας ανώτερης από τον άνθρωπο τάξης απαιτεί, όπως και στον *O.T.*, την αποκατάστασή της και σαν τον λοιμό πλήττει τους δύο συζύγους στο σπίτι των Άλβιγκ, οι οποίοι είναι αιχμάλωτοι σε μία αναγκαστική συμβίωση (1η πράξη). Τα δεινά, μάλιστα, εφορμούν και στον γιο τους με τον νόμο της κληρονομικότητας, όπως η προγονική κατάρα στις αλλεπάλληλες γενιές του οίκου των Λαβδακιδών, καθιστώντας ακόμη πιο αινιγματικές τις βουλές του Θεού, εξαιτίας της ανθρώπινης κατανόησής της ως αδικίας. Επιπρόσθετα, ο υπέρλογος παράγοντας παρουσιάζεται και με την έννοια της τύχης. Εκτός από τον Όσβαλντ, το αθώο θύμα των προγονικών αμαρτιών, η κυρία Άλβιγκ, είναι καταδικασμένη, από τη στιγμή που γεννήθηκε. Κάθε σημαντική επιλογή για τη ζωή της υπαγορεύεται από τις επιθυμίες των άλλων και κάθε επαναστατική διάθεσή της καταπνίγεται με τραγική

⁵² Πρβλ. Baldry, *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 144, όπου επισημαίνεται ότι η πεποίθηση πως υπάρχουν αθάνατα όντα που επεμβαίνουν ενεργά στις ανθρώπινες υποθέσεις αποτελεί αντίληψη εγγενή στο υλικό που οι τραγικοί ποιητές αντλούσαν από το έπος.

⁵³ Dawson, «Ibsen and the Greek Tragedians», σ. 434. Η κυρία Άλβιγκ είναι το θύμα μιας παλιότερης γενιάς, που υποτίμησε τον φυσικό νόμο του έρωτα και παντρεύτηκε υποτασόμενη στις κοινωνικές αντιλήψεις που επικρατούσαν σχετικά με την ανάγκη ενός «σωστού» γάμου.

κορύφωση την απόγνωσή της στο δίλημμα της ευθανασίας, που εγείρεται στο τέλος (3η πράξη).⁵⁴ Είναι και αυτοί, όπως ο Οιδίποδας, *έχθροδαίμονες* και αδυνατούν να ξεφύγουν από τα τείχη που χτίστηκαν γύρω τους ανεπαισθήτως.⁵⁵ Η παρουσία, όμως, του υπερβατικού στοιχείου στο έργο κορυφώνεται στα φαντάσματα του παρελθόντος, τα οποία αφυπνίζονται και εισορμούν στο παρόν διεκδικώντας την αθανασία. Σκηνές αναβιώνουν στο στοιχειωμένο σπίτι, όπως το ζευγάρι του κήπου –ο κύριος Άλβιγκ και η υπηρέτρια–, που ενσαρκώνεται στον γιο της και στην κόρη του άνδρα της (1η πράξη).⁵⁶ Οι «επανερχόμενοι»⁵⁷ εκδηλώνουν εν αγνοία τους αιμομικτικές τάσεις θυμίζοντάς μας το ακούσιο αποτροπιαστικό ανοσιούργημα στον *Ο. Τ.* Η αναβίωση αυτή του παρελθόντος συμβολίζει την αρχή της αυτοσυνειδησίας των μελών των δύο οίκων σχετικά με τη θέση τους ως ιστορικών όντων.⁵⁸ Ο Οιδίποδας, δηλαδή, η κυρία Άλβιγκ και ο Όσβαλντ έχουν μία ρίζα στον χρόνο,⁵⁹ που προδικάζει τη ζωή τους.

2.3. Η ελεύθερη βούληση των ηρώων και η επιλογή της μοίρας τους

Ο *Ο. Τ.*, όμως, δεν είναι τραγωδία μοίρας· καταλυτικό ρόλο στην καταστροφή του ήρωα διαδραματίζει και η προαίρεση, επειδή, αν τη ζωή του εξουσίαζε μόνο η *είμαρμένη*, τότε αυτός θα ήταν απλό ενεργούμενο και η οδύνη του θα απεκδυόταν της τραγικής ουσίας της.⁶⁰ Ο Οιδίποδας, μάλιστα, έχει αντιστρέψει τη «μοίρα» του εν είδει κληρονομικότητας και έχει μετουσιώσει το μίσος των παιδοκτόνων γονιών του σε αγάπη για τις κόρες του (στ. 1478-1514).⁶¹ Η ανθρώπινη ελευθερία, λοιπόν, έχει τη δύναμη να υπερνικήσει το αδυσώπητο πεπρωμένο του αίματος. Αντίστοιχα, και το έργο του Ίψεν δεν θα συνιστούσε υψηλή τραγωδία, αν οι χαρακτήρες του δεν είχαν καμία ελευθερία επιλογής και ήταν αθύρματα της μοίρας.⁶² Με τους *Βρικόλακες* ο δραματουργός υμνεί

⁵⁴ Corrigan, «The Sun Always Rises», σ. 175, 177. Η μητέρα, οι θείες της και ο πάστορας Μάντερς καθορίζουν τον γάμο της.

⁵⁵ Κ. Π. Καβάφης, *Τείχη*.

⁵⁶ Λ. Κουκούλας, στο: Ε. Ίψεν, *Οι Βρικόλακες*, μετ. Λ. Κουκούλας, Εκδοτικός οίκος Γ. Ι. Βασιλείου, Αθήνα 1923, σ. 17.

⁵⁷ *Ο.π.*, σ. 7-8, όπου επισημαίνεται ότι η λέξη «επανερχόμενοι» αποδίδει με μεγαλύτερη ακρίβεια τον νορβηγικό τίτλο του έργου: «Gegangere».

⁵⁸ Ackerman, «The Prompter's Box: Back to the Future», σ. 229.

⁵⁹ Α. Τερζάκης, «Η ακάθαρτη ρίζα και το πάναγνο φως», *Αφιέρωμα στην Τραγική Μούσα*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1989, σ. 81.

⁶⁰ T. Gould, «The Innocence of Oedipus: The Philosophers on "Oedipus the King". Part III», *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 5 (1966), σ. 479.

⁶¹ Segal, *Οιδίπους Τύραννος*, σ. 166.

⁶² E. Sprinchorn, «Science and Poetry in "Ghosts": a Study in Ibsen's Craftmanship», *Scandinavian Studies* 51 (1979), σ. 358.

την ατομική ελευθερία,⁶³ που επαναστατεί εναντίον του πεπρωμένου, το οποίο καθορίζουν οι κοινωνικοί παράγοντες και οι δεσμοί αίματος, αλλά και εξαίρει τη σημασία της προσωπικής ευθύνης στην πρόκληση των δεινών της ζωής. Έτσι, η κυρία Άλβιγκ αντιδρά στην αμείλικτη *είμαρμένην* των κοινωνικών αντιλήψεων, που απηχούνται στα λόγια άλλων –του Μάντερς, της μητέρας και των θείων της– και ενσωματώνονται ως αξίες στη συνείδησή της. Η επανάστασή της πραγματώνεται με τη φυγή από το πνιγηρό περιβάλλον του γάμου και με τις νέες ιδέες που υποστηρίζει (1^η πράξη). Το γεγονός ότι ηττάται από τις «φωνές» των «βρικόλακων» που στοιχειώνουν τη ζωή της δεν αναιρεί τον αγώνα στον οποίο αποδύθηκε, αλλά και την ευθύνη της που παραιτήθηκε από αυτόν. Ομοίως και ο Όσβαλντ έχοντας εκλεπτύνει το πνεύμα του στο φιλελεύθερο Παρίσι δεν υποκύπτει στην κληρονομιά της κτηνώδους διαφθοράς του πατέρα του. Επίσης, ο ίδιος μάχεται απεγνωσμένα⁶⁴ ενάντια στην καταθλιπτική ζωή που προδιαγράφει η αρρώστια του με την αναζήτηση της χαράς της ζωής αλλά και του ευτυχισμένου θανάτου στο πρόσωπο της Ρεγγίνας (3^η πράξη). Ο Ίψεν στο τέλος ρίχνει την αυλαία, λίγο πριν μάθουμε αν θα ευοδωθούν οι προσπάθειές του για τον τερματισμό της ζωής του από τη μητέρα του. Παρουσιάζει, όμως, με τρόπο τραγικό την απελπισμένη διεκδίκηση της ελευθερίας επιλογής ως προς τον τρόπο ζωής αλλά και του αυτεξούσιου. Την ευθύνη του «αυτοχειριασμού» επωμίζεται και ο κύριος Άλβιγκ, ο οποίος επιλέγει μία ακόλαστη ζωή γεμάτη ηδονές, που οδηγεί αναπόφευκτα στη σύφιλη και στην επακόλουθη ματαίωσή τους. Υπερβαίνοντας τα όρια της ελευθερίας του στο πλαίσιο της οικογενειακής συμβίωσης διαπράττει ύβρη, που επιφέρει την τιμωρία. Επίσης, ο ίδιος είναι ο κύριος υπεύθυνος για την κατάρρευση της οικογένειάς του, καθώς σαν βρικόλακας απομυζά τα μέλη της βιολογικά και ψυχικά. Είναι ένας νεότερος Λάιος, που διαπράττει εν τέλει την παιδοκτονία, χωρίς όμως να την επιδιώκει. Η ανθρώπινη προαίρεση υπογραμμίζεται στο τέλος του έργου, καθώς ο προβολέας πέφτει στην κυρία Άλβιγκ, την ώρα που κοιτάζει με φρίκη το «φάντασμα» του γιου της⁶⁵ και επικρέμαται από πάνω της η απειλή της ευθύνης για τη ζωή του.

3. Οι μαινόμενες συγκρούσεις

Οι δύο οίκοι, του αρχαίου ελληνικού και του νορβηγικού δράματος, αποτελούν τις εστίες των πολυεπίπεδων συγκρούσεων,⁶⁶ που συγκλονίζουν τα μέλη τους. Οι

⁶³ Σω, *Η πεμπτουσία του Ίψενισμού*, σ. 15.

⁶⁴ Φ. Πολίτης, στο: Ίψεν, *Βρικόλακες*, σ. 16.

⁶⁵ Ackerman, «Visualizing Hamlet's Ghost», σ. 135.

⁶⁶ B. Johnston, «Ibsen's Cycle as Hegelian Tragedy», *Comparative Drama* 33 (1999), σ. 151.

ήρωες μετατρέπονται σε αρειμάνιους πολεμιστές με αντιπάλους άλλα πρόσωπα, ιδέες, αξίες αλλά και τον ίδιο τους τον εαυτό.

3.1 Η βίαιη ανατροπή του παλαιού από το νέο

Στον *Ο.Τ.* το παλαιό αναμετράται με το καινούργιο και ο ανταγωνισμός αυτός ενσαρκώνεται συμβολικά στους ανθρώπους των επάλληλων γενεών. Κατ' αναλογία, η σύγκρουση μεταξύ των παλαιών και των ρηξικέλευθων αντιλήψεων αποτελεί τον κεντρικό άξονα των *Βρικόλακων*. Συγκεκριμένα, ο Ίψεν σε μία επιστολή του γράφει: «Υπάρχει χωρίς αμφιβολία ένα μεγάλο χάσμα μεταξύ του χθες και του σήμερα. Πρέπει να διεξάγεται μια αδιάκοπη θανάσιμη μάχη μεταξύ των δύο αυτών εποχών».⁶⁷ Όπως στον *Ο.Τ.*, η παράδοση με την πρωτοπορία συγκρούονται προσωποποιημένες στον συντηρητικό πάστορα Μάντερς και στους αντίποδες του, την κυρία Άλβιγκ και τον Όσβαλντ (1^η πράξη).⁶⁸ Ο αγώνας αυτός μεταξύ τους παίρνει τη μορφή λεκτικής διαμάχης, όπου οι ιδέες, δοκιμασμένες στην πράξη ή ανεφάρμοστες, αλληλοσπαράσσονται. Στο έργο αυτό, όμως, σε αντίθεση με τον *Ο.Τ.*, το παρελθόν χάνει τη σημασία της πολύτιμης κοιτίδας, στην οποία καταφεύγει ο Οιδίποδας, για να αναζητήσει την ταυτότητά του. Διατηρεί μόνο την καταστροφική διάστασή του και ταυτίζεται με το αναχρονιστικό, που «στοιχειώνει» τις ζωές των ηρώων. Ειδικότερα, στις στιχομυθίες των αλληλοσυγκρουόμενων προσώπων αναβιώνουν σκηνές, στις οποίες πρωταγωνιστούν οι «βρικόλακες» με τη μορφή παρωχημένων αντιλήψεων. Οι ήρωες ως δεσμώτες του παρελθόντος αρνούνται το παρόν και συνακόλουθα τη ζωή. Έτσι, ο Μάντερς καταδικάζει την κυρία Άλβιγκ και τον εαυτό του στη δυστυχία υπενθυμίζοντας στο αντικείμενο της αγάπης του το καθήκον της συνέχισης ενός γάμου χωρίς έρωτα. Αυτός στηρίχθηκε στα σαθρά θεμέλια του οικονομικού συμφέροντος, όπως υπαγορεύουν οι παρωχημένες αντιλήψεις σχετικά με τις προϋποθέσεις μιας «σωστής» οικογενειακής συμβίωσης, και γι' αυτό κατέρρευσε ολοκληρωτικά.⁶⁹ Η κυρία Άλβιγκ στην πράξη απογυμνώνεται από το θεωρητικό «οπλοστάσιο» των μοντέρνων ιδεών που πρεσβεύει και υπηρετεί τις παλαιές αντιλήψεις δημιουργώντας μια βασανιστική για την ίδια ψευδαίσθηση ευτυχίας. Το παρελθόν στη ζοφερή του έκφανση ενσαρκώνεται και στον κύριο Άλβιγκ, ο οποίος ακρωτηριάζει το παρόν και το μέλλον με την υποθήκευση

⁶⁷ Corrigan, «The Sun Always Rises», σ. 179.

⁶⁸ Κουκούλας, στο: Ίψεν, *Οι Βρικόλακες*, σ. 15. Στις συγκρούσεις αυτές ο πάστορας αποτελεί παρωδία του εκπροσώπου του θεού Τειρεσία, καθώς δεν έχει εμπεδώσει την ουσία του θείου.

⁶⁹ Πρβλ. Templeton, «Of This Time, of This Place», σ. 60-61.

της ζωής του φερέλπιδος και πρωτοποριακού γιου του. Στους *Βρικόλακες*, λοιπόν, το καινοτόμο φαινομενικά ηττάται από το πεπαλαιωμένο· κάθε επαναστατικός λόγος φιμώνεται και οποιαδήποτε προσπάθεια αναγέννησης εκπνέει, όπως και οι φορείς τους αντίστοιχα. Ο ανατέλλων ήλιος, όμως, στο τέλος φωτίζει αμείλικτα την καταστροφή ενός κόσμου «στοιχειωμένου» από προκαταλήψεις, που ενσωμάτωσε ακόμα και τους πολέμιούς του. Εκείνοι αποτελούν τα εξιλαστήρια θύματα του κόσμου αυτού που πεθαίνει, για να δώσει τη θέση του στον διάδοχό του. Συμπερασματικά, κατ' αναλογία με τον *Ο.Τ.*, το νέο εκθρονίζει βίαια το παλιό συμπαρασύροντας στην καταστροφή ακόμα και τους θιασώτες της επανάστασης.

3.2 Το ραγισμένο είδωλο στον καθρέφτη - Οι ψυχικές συγκρούσεις

Οι σφοδρότερες μάχες που μαίνονται στον *Ο.Τ.* λαμβάνουν χώρα στην ψυχή του τραγικού ήρωα. Συγκεκριμένα, ο Οιδίποδας χωρίς γνώση και πρόθεση σκότωσε τον πατέρα του, έκανε δηλαδή κάτι που αργότερα αποκαλύπτεται ως τρώση αξιοσέβαστων θεσμικών δυνάμεων. Η συνείδηση που αποκτά αργότερα για τη δράση του και ο συνακόλουθος καταλογισμός της ευθύνης για την ασυνείδητη παραβίαση στον εαυτό του τον οδηγούν σε εσωτερική διαμάχη. Με άλλα λόγια, η ψυχή του γίνεται το πεδίο μάχης μεταξύ της πρόθεσής του κατά τη διάρκεια της πράξης του φόνου ενός ξένου και της επιγενόμενης συνείδησης εκείνου που ήταν στην πραγματικότητα η πράξη, δηλαδή ο φόνος του πατέρα του.⁷⁰ Η εσωτερική σύγκρουση που τον σπαράσσει για την πατροκτονία και τη μετέπειτα αιμομιξία εδράζεται και στην αποδοχή της ενοχής, καθώς ο ήρωας της τραγωδίας δεν επικαλείται την αναντιστοιχία των υποκειμενικών προθέσεων και του αντικειμενικού αποτελέσματος.⁷¹ Το άγχος, μάλιστα, της ενοχής που επωμίζεται είναι δυσανάλογα μεγάλο σε σχέση με την πραγματική ευθύνη του,⁷² γεγονός που ενισχύει τον έναν από τους δύο αντιπάλους, τη συνείδηση της πραγματικής δράσης έναντι της πρόθεσης, και καθιστά τη μάχη μεταξύ τους άνιση. Επιπρόσθετα, ο Οιδίποδας σπαράσσεται από τη σύγχυση των ρόλων και τη δυαδικότητά του.

Ανηλεείς ψυχικές συγκρούσεις λαμβάνουν χώρα και στους *Βρικόλακες*. Ειδικότερα,

⁷⁰ Γ. Χέγκελ, *Αισθητική*, μετ. Σ. Γιακουμής, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1995, σ. 186.

⁷¹ *Ο.π.*, σ. 165. Πρβλ. και 258: «Η τιμή των μεγάλων χαρακτήρων είναι ότι τυγχάνουν ένοχοι. Δεν επιθυμούν να προκαλέσουν οίκτο ή συγκίνηση.[...] Ο σταθερός δυναμικός τους χαρακτήρας είναι ενωμένος με το ουσιαστικό "πάθος" τους, τούτη δε η αδιαχώριστη αρμονία εμπνέει θαυμασμό και όχι συγκίνηση».

⁷² Πρβλ. Segal, *Οιδίπους Τύραννος*, σ. 93, όπου επισημαίνεται ότι οι συμφορές του είναι κατά πολύ δυσανάλογες σε σχέση με τον βαθμό της ενοχής του. «Η αζεπέραστη ασυμφωνία εδώ μεταξύ του τι έχει κάνει ένας άνθρωπος και τι υποφέρει δημιουργεί την τραγική θέαση της ζωής στο έργο».

η κυρία Άλβιγκ διχάζεται ανάμεσα στην προοδευτική βιοθεωρία της και στις εσωτερικευμένες καταπιεστικές δυνάμεις που τη στοιχειώνουν. Είναι μία επαναστάτρια, που φοβάται την επανάσταση.⁷³ Τα πρωτοποριακά βιβλία που διαβάσει αντικατοπτρίζουν τις ανεφάρμοστες πεποιθήσεις της (1^η πράξη) και τη σύγκρουση θεωρίας-πράξης στην ψυχή της. Ακόμη κι όταν υλοποιείται η σκέψη της με την προσωπική της επανάσταση στο όνομα της αγάπης, η ελεύθερη δράση της, που προσκρούει στην ψυχρή αποπομπή του Μάντερς, αναχαιτίζεται και δεν βρίσκει άλλη διέξοδο. Η ηρωίδα αυτόβουλα υποτάσσεται στον ζυγό που η ίδια αποτίναξε, λαμβάνοντας τα ηνία σε μία απάτη, η οποία επιβεβαιώνει την κυριαρχία των βρικολάκων με τη μορφή μιας ανελαστικής συνείδησης, που χειραγωγεί τη ζωή της.⁷⁴ Έτσι, η εικόνα της είναι σε διάσταση με την ουσία της⁷⁵ και η ιδέα της επανάστασης, από την οποία εμφορείται, στην πράξη ακυρώνεται και φθάνει στην άλλη άκρη του εκκρεμούς.⁷⁶ Στο σημείο αυτό αντιπαρά τίθενται τα ιδανικά με την αλήθεια,⁷⁷ καθώς η φενάκη εξυπηρετεί, κατά τη γνώμη της, τον σκοπό προστασίας της ψυχικής υγείας του γιου της, που έχει ως κίνητρο την αξία της άδολης αγάπης αλλά ως μέσο το ψευδεπίγραφο ιδανικό ενός εικονικού γάμου. Ακόμη κι όταν στο τέλος αποκαλύπτει στον Όσβαλντ την αλήθεια της νοσηρής κληρονομικότητας από τον πατέρα του, παρουσιάζει μία πλαστογραφημένη πραγματικότητα, που τον εξιδανικεύει στα μάτια του. Κατά τη διάρκεια μάλιστα της δραματικής εξομολόγησης (3^η πράξη), η ίδια αποστασιοποιείται από τον εαυτό της και εκθέτει την κατάσταση που επικρατούσε στον γάμο της από την πλευρά του ακόλαστου συζύγου της.⁷⁸ Αυτή η απόσχιση από το είναι της και η διείσδυση στον φιλήδονο ψυχισμό του υπασπιστή προϋποθέτει σφοδρή ψυχική πάλη. Η κυρία Άλβιγκ εστιάζει στο είδωλό της με το βλέμμα του άνδρα της και το θανατώνει, αυτοχειριάζεται, δηλαδή, για να άρει το βάρος από την ψυχή του Όσβαλντ δικαιώνοντας στη συνείδησή του τον πατέρα του.⁷⁹ Αυτή

⁷³ Hemmer, «Ibsen and the Realistic Problem Drama», σ. 84, 87.

⁷⁴ Πρβλ. Brustein, «Ibsen and Revolt», σ. 123. Εδώ αναφέρεται ότι, ενώ ο Ίβσεν συχνά χρησιμοποιεί έναν χαρακτήρα για να προωθήσει ένα επαναστατικό δόγμα, δεν είναι σχεδόν ποτέ ικανοποιημένος με την απλή εγγαστριμυθία. Την ίδια ώρα που προβάλλει μια αφηρημένη ιδέα, εξετάζει τις συνέπειες αυτής της ιδέας στην αρένα της ανθρώπινης δράσης καταδεικνύοντας τη θεωρητική δύναμή της και το οδυνηρό αποτέλεσμα, όταν τίθεται σε εφαρμογή.

⁷⁵ Corrigan, «The Sun Always Rises», σ. 177.

⁷⁶ J. Lavrin στον Brustein, «Ibsen and Revolt», σ. 153.

⁷⁷ B. F. Dukore, «Half a Kingdom for a Horse: Ibsenite Tragicomedy», *Modern Drama* 22 (1979), σ. 241, όπου αναφέρεται ότι οι υφενικοί ήρωες παραχαράσσουν την πραγματικότητα μ' έναν τρόπο ιδεαλιστικό.

⁷⁸ Johnston, «Archetypal Repetition In "Ghosts"», σ. 120, όπου επισημαίνεται ότι ο λόγος της μας δείχνει, μέσω μιας νέας αντίληψης, την αλληλεπίδραση των δύο μυαλών, την ολοκληρωτική καταστροφή της ταυτότητας της κυρίας Άλβιγκ και την κατάρρευσή της.

⁷⁹ Βλ. Φ. Πολίτης στο: Ίβσεν, *Βρικολάκες*, σ. 19-21.

η «αυτοκτονία» της μας θυμίζει την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα, με τη διαφορά ότι ο ακρωτηριασμός του τραγικού ήρωα δεν υπηρετεί το ψεύδος, αντίθετα είναι τρόπος θέασης του φωτός της αλήθειας. Και οι δύο, όμως, περιπτώσεις αυτοτιμωρίας είναι απόρροια ενοχής για πράξεις που έγιναν χωρίς γνώση και πρόθεση. Η κυρία Άλβιγκ συνειδητοποιεί ότι η διατήρηση του αποτυχημένου γάμου της συνιστά τρώση αξιοσέβαστων θεσμικών δυνάμεων και έχει ως εξίλαστήριο θύμα τον αγαπημένο γιο της. Συνακόλουθα, όπως ο Οιδίποδας, καταλογίζει μέρος της ευθύνης γι' αυτήν την ασυνείδητη παραβίαση και τη συνακόλουθη ασθένεια του Όσβαλντ στον εαυτό της. Στην ψυχή της, λοιπόν, μαίνεται η σύγκρουση μεταξύ της πρόθεσής της κατά τη διάρκεια της πράξης της κοινωνικά ορθής συνέχισης ενός δυστυχισμένου γάμου και της επιγενομένης συνείδησης εκείνου που ήταν στην πραγματικότητα η πράξη, δηλαδή η κληροδότηση της σύφιλης στον απόγονο. Ευρύτερα, η τραγική ηρωίδα σε όλη τη ζωή της είναι διπλή. Είναι, δηλαδή, επαναστάτρια και συντηρητική, θαρραλέα και δειλή, πνευματικά καλλιεργημένη και προσκολλημένη σε προκαταλήψεις, φιλαλήθης και υποκρίτρια, «ωραία Ελένη»⁸⁰ και υποταγμένη σύζυγος. Πρόκειται για μια γυναίκα χωρισμένη σε δύο αλληλοσυγκρουόμενες φιλοσοφίες,⁸¹ της οποίας ο εσωτερικός διχασμός κορυφώνεται στο τραγικό δίλημμα, που επικρέμαται στο τέλος σαν δαμόκλειος σπάθη για τη ζωή του γιου της και τη δική της. Το τέλος αυτό είναι η τραγική επισφράγιση του βίου της, κατά τη διάρκεια του οποίου, σαν τον ήρωα της αρχαίας τραγωδίας, ουσιαστικά αντιμετώπιζε τον εαυτό της στην αναμέτρησή της με άλλα πρόσωπα.⁸²

Άλλος ένας τραγικός ήρωας που έχει πολέμιο τον ίδιο του τον εαυτό είναι ο Όσβαλντ. Συγκεκριμένα, η επιθυμία του για τη χαρά της ζωής και τα καλλιτεχνικά του όνειρα προσκρούουν στην ασθενή φυσική του υπόσταση,⁸³ η οποία τον καταδικάζει σε έναν αβίωτο βίο. Το εύρωστο πνεύμα και η ενθουσιώδης ψυχή του φυλακίζονται σε ένα άρρωστο σώμα και η άλκιμη νεότητά του τερματίζεται πρόωρα από την παραλυσία και την άνοια, που προσιδιάζουν στη γεροντική ηλικία. Ο δυισμός πνεύματος-σώματος⁸⁴ και η αδυσώπητη μάχη μεταξύ τους βρίσκουν εδώ την απόλυτη έκφραση. Το δράμα μάλιστα του Όσβαλντ κορυφώνεται, σύμφωνα με τον Stanislavski,

⁸⁰ Johnston, «Archetypal Repetition In "Ghosts"», σ. 113-114, όπου σχολιάζεται το όνομα της κυρίας Άλβιγκ, που παραπέμπει στην ωραία Ελένη, η οποία εγκατέλειψε τον άνδρα της και είδε τα πάντα να καίγονται.

⁸¹ Sprinchorn, «Science and Poetry in "Ghosts"», σ. 365.

⁸² Ο κύριος Άλβιγκ και ο Μάντερς αποτελούν καθρέφτες του εαυτού της, καθώς την ωθούν να εκφράσει τις επιθυμίες της, αν και οι ίδιοι τις ματαιώνουν.

⁸³ Ackerman, «Visualizing Hamlet's Ghost», σ. 134.

⁸⁴ Ο.π., σ. 133.

από τη γνώση της αρρώστιας του⁸⁵ και της εξέλιξής της, γεγονός που του δημιουργεί το αίσθημα της απέλπιδας, αβοήθητης μοναξιάς. Αναμετράται, λοιπόν, όχι μόνο με τη νόσο αλλά και με τον φόβο του επικείμενου βασιανιστικού εκφυλισμού του και υπομένει το δικό του μαρτύριο. Η εσωτερική σύγκρουση που βιώνει είναι ο απόηχος της διαμάχης των γονιών του και η διανοητική ανυπαρξία στην οποία θα διολισθήσει λόγω της σύφιλης συμβολίζει την ηθική αποστασιοποίηση του παιδιού από την οδύνη που επιφέρει αυτή η διαμάχη.⁸⁶ Η ενδόστροφη κίνηση του Όσβαλντ στο τέλος, όταν η νόσος τον κυριεύει ολοκληρωτικά, αποτελεί το ορόσημο της έναρξης της δεινής τελικής μάχης με την αρρώστια του αλλά και της άδοξης κατάπαυσής της με την άνοια στην οποία περιπίπτει. Η αναζήτηση του «ήλιου» από τα χέρια της μητέρας του ταυτίζεται με την ανάγκη εύρεσης ενός συμμάχου, που θα τον λυτρώσει από την εξευτελιστική ήττα στον πόλεμο με τον εαυτό του. Πόλεμος πυροδοτείται και στην ψυχή του Μάντερς, όπου αντιμάχονται η αγάπη για την κυρία Άλβιγκ με τη συναίσθηση του καθήκοντος και τον φόβο προς την κοινή γνώμη. Ο ίδιος παραδέχεται ότι η απογομπή της αγαπημένης του και η υπόδειξη σε αυτήν του χρέους της ήταν ο σκληρότερος αγώνας της ζωής του⁸⁷ και η μεγαλύτερη νίκη του, η υπερνίκηση, δηλαδή, του εαυτού του. Ο πάστορας καταπνίγει αθόρυβα τα συναισθήματά του υπακούοντας στα ιδανικά του, καθώς σέβεται τον θεσμό του γάμου και, ακόμα και στους πιο κρυφούς του διαλογισμούς, την αντιμετωπίζει ως τη γυναίκα κάποιου άλλου (2η πράξη). Συμπερασματικά, τα πρόσωπα του έργου αφαιμάσσονται από τους δικούς τους βρικόλακες και στη μάχη με τον εαυτό τους αναδεικνύονται ήρωες και «ιδεώδεις ἐν τῇ λύπῃ τους»⁸⁸ είτε επιτυγχάνοντας την αυτουπέρβαση είτε όχι. Στο τέλος, σαν τα πρόσωπα της σοφοκλείας τραγωδίας, αποσύρονται από την πόλιν στο απομονωμένο σύμπαν τους και συμβιώνουν με τα φαντάσματα του μυαλού τους.

Επίλογος

Συμπερασματικά, ο Ίψεν στους *Βρικόλακες*, έχοντας ως έρεισμα τον *Ο.Τ.* του Σοφοκλή, πραγματεύεται τις θεματικές αντιθέσεις της άγνοιας-γνώσης και του πεπρωμένου-ελευθερίας, καθώς και τις πολυεπίπεδες συγκρούσεις, με τρόπο συγκλίνοντα

⁸⁵ Templeton, «Of This Time, of This Place», σ. 61.

⁸⁶ Πρβλ. Johnston, «Archetypal Repetition In “Ghosts”», σ. 101-102.

⁸⁷ Templeton, «Of This Time, of This Place», σ. 58.

⁸⁸ Κ. Π. Καβάφης, *Καισαρίων*.

αλλά και διαφοροποιημένο δημιουργικά από τον προκάτοχό του σε ορισμένα σημεία. Το νεότερο δράμα ιχνηλατεί συχνά τις ατραπούς που διέγραψε το αρχαίο και με μία ενδόστροφη κίνηση, σαν αυτή των ηρώων των υπό εξέταση έργων, ανατρέχει στις ρίζες του, για να εκφράσει τα ερωτήματα που απασχολούν την ανθρώπινη φύση και σχετίζονται με την αμετάβλητη ουσία της. Ο Ίψεν εντρυφεί στη δραματική παράδοση του Σοφοκλή και αξιοποιώντας την ως εφαλτήριο πραγματεύεται τις θέσεις του υπό το πρίσμα των συνθηκών της εποχής του. Οι ήρωες των δύο δραμάτων, όμοιοι αλλά και διαφορετικοί, γεφυρώνοντας την απόσταση του χρόνου, «συγχρωτίζονται» επί σκηνής⁸⁹ με «σκηνοθέτες» τα ιδανικά και αναδεικνύουν, μέσω της δράσης τους, την ανθρώπινη αδυναμία και το μεγαλείο τους.

⁸⁹ Ας φανταστούμε τους ήρωες να ενσαρκώνονται στο «σώμα του θεάτρου». Βλ. W. Puchner, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21^ο αιώνα: Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Κίχλη, Αθήνα 2014, σ. 60: «Το ζωντανό σώμα του θεάτρου δεν είναι απλώς «πληροφόρηση», «σημείο» [...], αλλά παλλόμενη σάρκα ή εύθραυστο δοχείο μιας ύπαρξης, λαμπρός οίκος και οικτρή φυλακή του Είναι».

ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ

Ο «ΣΧΟΛΙΚΟΣ» ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΤΟΥ ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ.
ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΜΙΑΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ
ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ*

*Ξέρετε πώς τελείωσε τη ζωή του ο Κάρολος Κουν; Αίγες ώρες
πριν πεθάνει, άρχισε να τραγουδάει ένα γαλλικό παιδικό τραγουδάκι.
Και μάλιστα ωραία, γιατί μέσα από την ιδιοφυή του σκηνοθετική
και οργανωτική ενέργεια, έκρυβε ένα παιδί, το καλύτερο
είδος ηθοποιού που υπάρχει.*

Πάρις Τακόπουλος

Το 1929, σε ηλικία 21 ετών και λίγο μετά τη μετακίνησή του από το Παρίσι στην Αθήνα που θα αποτελέσει μόνιμο τόπο κατοικίας στο εξής, ο Κάρολος Κουν (1908-1987) προσλαμβάνεται από τον πρώην καθηγητή του στη Ροβέρτσιο Σχολή Κωνσταντινούπολης και τότε Υποδιευθυντή του Κολλεγίου Αθηνών, Homer Davis,¹ ως καθηγητής αγγλικών στο Ελληνοαμερικανικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα,² που είχε αρχίσει να λειτουργεί πριν από τέσσερα χρόνια στο κέντρο της Αθήνας και είχε πρόσφατα μετακομίσει οριστικά στο νέο Μπενάκειο Διδακτήριο στο Ψυχικό. Ο νεαρός καθηγητής,³ του οποίου το θεατρικό μικρόβιο είχε ξυπνήσει ήδη από τις σπουδές στη Ροβέρτσιο και τον θεατρικό όμιλο Robert College Players Officers⁴, θα ανταποκριθεί και μάλλον θα υπερθεματίσει τις εκπαιδευτικές και παιδαγωγικές προδιαγραφές του –συναφούς προσανατολισμού με τη Ροβέρτσιο Σχολή–

* Ευχαριστώ θερμά τις κυρίες Αλεξάνδρα Παπάζογλου και Σμαράγδα Διονυσοπούλου, αντίστοιχα Διευθύντρια και Γραμματέα των Βιβλιοθηκών του Ελληνοαμερικανικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος – Κολλεγίου Αθηνών και Ψυχικού, που διευκόλυναν γενναιόδωρα την πρόσβασή μου στη Βιβλιοθήκη και στα αρχεία των εκδόσεων του Κολλεγίου. Ευχαριστώ επίσης θερμά την Υπεύθυνη Δημιουργικών του Θεάτρου Τέχνης, κ. Γεωργία Σιδέρη, για τις χρήσιμες πληροφορίες που μου παρείχε.

¹ Δημήτρης Καραμάνος, *Αγωγή ψυχής, τέρψη ζωής: η πολιτιστική-καλλιτεχνική παράδοση και προσφορά του Κολλεγίου Αθηνών από την εποχή του Καρόλου Κουν και του Μίνου Δούνια μέχρι σήμερα*, Κολλέγιο Αθηνών, Αθήνα 2003, σ. 21-22.

² «Charles Coon, Instructor in English», όπως καταγράφεται στους διαδοχικούς τόμους του ετήσιου λευκώματος τελειόφοιτων *Thesaurus*.

³ Με μέσο όρο ηλικίας των καθηγητών γύρω στα τριάντα, το 1930-31. Βλ. Γεώργιος Φυλακτόπουλος, *Κολλέγιον Αθηνών 1925-1975: πενήντα χρόνια από την ίδρυσή του*, Κολλέγιον Αθηνών, Αθήνα 1976, σ. 66.

⁴ Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1987, σ. 85· Διήγ. Καγγελάρη, «Κάρολος Κουν: Δημιουργός τέχνης και παιδαγωγός του θεάτρου», εφημ. *Τα Νέα*, 29 Νοεμβρίου 1999.

Κολλεγίου,⁵ στο οποίο θα απασχοληθεί αδιάλειπτα επί μία δεκαετία μέχρι τον Ιούνιο του 1939,⁶ αναπτύσσοντας εξαρχής μαζί του μια «σχέση αμφίδρομης προσφοράς»⁷ και πιο παραβολικά: «με την άφιξη του Καρόλου, το Κολλέγιο βρήκε τον Γκαίτε του και ο Κουν τη Βαϊμάρη του».⁸

Σχεδόν αμέσως μετά την πρόσληψή του στο Κολλέγιο, ο Κουν αναλαμβάνει βασικό ρόλο στη σύσταση και δράση του ερασιτεχνικού θεατρικού ομίλου Athens College Players. Ο όμιλος εμψυχωνόταν κυρίως από νεαρούς Αμερικανούς και Άγγλους καθηγητές του Κολλεγίου, οι οποίοι, αρχής γενομένης από το 1930 (*Journey's end* του Robert Sherriff), θα δίνουν (μία ή δύο ετησίως) αγγλόφωνες κυρίως παραστάσεις για το σχολικό και το ευρύτερο ενδιαφερόμενο κοινό, με «ένα εντυπωσιακό ρεπερτόριο από σύγχρονα ξένα θεατρικά έργα»,⁹ ενίοτε και με τη συμμετοχή γυναικών ηθοποιών,¹⁰ αρχικά σε μια αυτοσχέδια θεατρική σκηνή 4 τ.μ. στη σοφίτα του Μπενακείου και από το 1932 και εξής στη νέα σκηνή (Αίθουσα ή Θέατρο Χωρέμη) του Κολλεγίου.¹¹ Παράλληλα με αυτή τη συστηματική «κοσμική ερασιτεχνία»,¹² που ακολούθησε μια πολιτική σύγχρονου ρεπερτορίου αντίστοιχη με εκείνη των πρωτοποριακών θιάσων της εποχής¹³ και έβαλε τα θεμέλια για τη μεταγενέστερη, μετα-Κολλεγιακή, σκηνοθετική ενασχόληση του Κουν με τη νεότερη παγκόσμια δραματουργία, ο νέος καθηγητής αναπτύσσει από πολύ νωρίς μια εξίσου έντονη θεατρική-εκπαιδευτική δράση, παρουσιάζοντας με τους μικρότερους αρχικά μαθητές του

⁵ Ο Homer Davis, στα απομνημονεύματά του από τη μακρόχρονη θητεία του στο Κολλέγιο (Homer W. Davis, *The story of Athens College: the first thirty-five years, 1925-1960*, Athens College Press, Athens 1992), θυμόταν: «Διαπιστώσαμε ότι δεν τον ικανοποιούσε η ρουτίνα της διδασκαλίας μιας γλώσσας και –μολονότι εφάρμοζε με συνέπεια και ενθουσιασμό τις μεθόδους που αναπτύσσαμε– τους έδωσε μια νέα διάσταση». Στο Καραμάνος, *Αγωγή ψυχής, τέρψη ζωής*, σ. 22.

⁶ Γιάννης Σιδέρης, «Κάρολος Κουν», στο *Κάρολος Κουν. 25 χρόνια θέατρο*, Έκδοση Θεάτρου Τέχνης, Αθήνα 1959, σ. 8.

⁷ Καραμάνος, *Αγωγή ψυχής, τέρψη ζωής*, σ. 21.

⁸ Αλέξης Σολομός, «Κολλέγιο Αθηνών 1930-1939: Σχολικές αναμνήσεις», στο *Κάρολος Κουν. 25 χρόνια θέατρο*, σ. 10.

⁹ Καραμάνος, *Αγωγή ψυχής, τέρψη ζωής*, σ. 23: «*Arsenic and old lace, The pirates of Penzance, The tea house of the August moon, The thirteenth chair, Catherine the Great, Outward bound, Accent on youth, The petrified forest, Hay fever, The torch bearers, Night must fall, The intruder* και πολλά άλλα».

¹⁰ Φυλακτόπουλος, *Κολλέγιον Αθηνών 1925-1975*, σ. 80.

¹¹ Δημήτρης Καραμάνος, *Κολλέγιον Αθηνών 1925-2000: σταθμοί και ορόσημα*, Κολλέγιον Αθηνών, Αθήνα 2001, σ. 43.

¹² Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η εδραίωση του σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 279.

¹³ Για το εκσυγχρονιστικό θεατρικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε ο Κάρολος Κουν στον Μεσοπόλεμο, βλ. Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 297-298.

σύντομες (συνήθως ζωομορφικές και συνήθως στα αγγλικά) παραστάσεις,¹⁴ βασισμένες σε παιδικά τραγούδια, παραμύθια και φανταστικές ιστορίες, που είτε διασκευάζει/επινοεί ο ίδιος είτε γράφουν πολύ πρόθυμα, υπό τη δημιουργική επήρειά του, συνάδελφοι και κυρίως μαθητές του.¹⁵

Το νεοσύστατο τότε Κολλέγιο Αθηνών είχε δρομολογήσει από το 1930 ένα νέο πρόγραμμα σπουδών, με στόχο αφενός να συνδυαστεί η «καλή διδασκαλία ολόκληρης της ύλης [...] με την υποχρεωτική διδασκαλία της αγγλικής και την εφαρμογή των διαφόρων ηθομορφωτικών μέτρων που επιβάλλει η σύγχρονη αντίληψη περί μέσης εκπαίδευσης» και αφετέρου να ενισχυθούν «η γένεση και ανάπτυξη περιεργείας και ενδιαφέροντος στα παιδιά για περαιτέρω σπουδή, πρωτοβουλία στη σκέψη και στη δράση και πνεύμα συνεργασίας χάριν κοινού σκοπού».¹⁶ Μέσα σε αυτό το καινοτόμο παιδαγωγικά περιβάλλον, που «συνέπεσε με μια περίοδο αναζητήσεως λύσεων του εκπαιδευτικού προβλήματος στην Ελλάδα» αλλά και «με μια εποχή θεμελιακών μεταβολών και πειραματισμών στα σχολεία πολλών ευρωπαϊκών χωρών» και μάλιστα των Ηνωμένων Πολιτειών όπου μαινόταν «η αντιδικία ανάμεσα στους απολογητές του “παραδοσιακού σχολείου” και των οπαδών του John Dewey και της λεγόμενης “προοδευτικής κινήσεως”»,¹⁷ ο Κάρολος Κουν, συνειδητά ή διαισθητικά πιστός στον συνδυασμό του βιωματικά τερπνού με το μαθησιακά ωφέλιμο, θα διευρύνει τη θεατρική-εκπαιδευτική του δράση: Αφενός ηλικιακά, ενεργοποιώντας μαθητές που θα προέρχονται επίσης από τις τάξεις του Ανώτερου Σχολείου, και αφετέρου μεθοδολογικά, περνώντας –χωρίς να τις εγκαταλείπει– από τις «τεχνικές θεάτρου για παιδιά» (αυτοσχεδιασμός, εργαστήριο γραφής, δραματοποίηση, θεατρι-

¹⁴ Τις θεατρικές εμπειρίες του από τις «θρύλερ» παραστάσεις του Κουν στο Κολλέγιο, όπου πρωταγωνιστούσαν έντομα, ποντίκια και κυρίως πολλά πουλιά, καταθέτει απολαυστικά ο Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον. Σκηνή – Προσκήνιο – Παρασκήνιο*, Δωδώνη, Αθήνα 1980, σ. 11.

¹⁵ Καραμάνος, *Αγωγή ψυχής, τέχνη ζωής*, σ. 25: «*Cabbages and kings* (του Ralph Kent, υποδιευθυντή του Κολλεγίου και καθηγητή αγγλικών), *The death of Cock Robin*, *The murder of Solomon Duck*, *Miss Cheeso* και τέσσερα ακόμη έργα (του Κ. Κουν), *The future conqueror* (των μαθητών Α. Σολομού και Β. Καζαντζή) κ.ά.». Δυστυχώς τα θεατρικά αυτά πρωτόλεια δεν απόκεινται ούτε στο αρχείο του Θεάτρου Τέχνης ούτε στο αρχείο του Κολλεγίου Αθηνών. Το μοναδικό πιθανώς σωζόμενο έργο του Κουν από εκείνη την περίοδο είναι το «σορευλιστικό δράμα της οικογένειας Πιθηκίδου» *Κορόνα ή Γράμματα* (1932-1935), που παίχτηκε το 1990 με τη συμμετοχή ηθοποιών και συνεργατών του Θεάτρου Τέχνης σε εκδήλωση προς τιμήν του Κουν. Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν – Οι παραστάσεις*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 45. Χρήστος Σιάφκος, «Φωτίζοντας έναν μύθο», στο *Κάρολος Κουν (1908-1987)*, Χ. Κ. Τεγόπουλος Εκδόσεις, Αθήνα 2009, σ. 12.

¹⁶ Βλ. τα άρθρα του Στέφανου Δέλτα, που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Εργασία* (τχ. 136, 147, 148) κατά το διάστημα 1932-1934 και ανατυπώθηκαν συγκεντρωμένα στο Στέφανο Δέλτα, *Κολλέγιον Αθηνών – Ίδρυσις, δράσεις και νέαι κατευθύνσεις του Προγράμματός του*, Ελληνοαμερικανικών Εκπαιδευτικών Ίδρυμα, Αθήνα 2004, σ. 40-47.

¹⁷ Φυλακτόπουλος, *Κολλέγιον Αθηνών, 1925-1975*, σ. 73.

κό δρώμενο και σκετς), που χρησιμοποιήθηκαν πρωτίστως ως εργαλεία διδακτικής ενίσχυσης του μαθήματος των αγγλικών, στην αξιοποίηση της –ετεροχρονισμένα επίσης ονοματισμένης εδώ– «θεατρικής αγωγής» ως αυτόνομης δραστηριότητας, προσανατολισμένης στο ανέβασμα θεατρικών παραστάσεων.¹⁸ Πρόκειται για παραστάσεις που αποδεσμεύονται σε μεγάλο βαθμό από τις επετειακές συγκυρίες και από την ύλη του επίσημου προγράμματος, βασίζονται σε «κανονικά» θεατρικά έργα του κλασικού παγκόσμιου ρεπερτορίου, και μάλιστα του αρχαίου, και στις οποίες οι μαθητές καλούνται να συνεισφέρουν παντοιοτρόπως, μαθαίνοντας να αγαπούν «το θέατρο γενικά, με όλο τον μηχανισμό του και σε όλο του το μυστήριο».¹⁹

Όταν ο Στέφανος Δέλτας, από τους ιδρυτές του Κολλεγίου και πρωτεργάτης στην αναμόρφωση του προγράμματος σπουδών του, ανησυχούσε για την «απέχθεια των γυμνασιόπαιδων για ό,τι σχετίζεται με την αρχαία ελληνική, τη γλώσσα αυτή που είναι δική μας γλώσσα, με την οποία γράφτηκαν τα θαυματοργά εκείνα έργα, που εμπρός των γονατίζει και τα λατρεύει όλη η διανοουμένη υφήλιος», δεν είχε ενδεχομένως στο μυαλό του ότι η θεραπεία για την απέχθεια αυτή και η λύση για την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για την αρχαία ελληνική φιλολογία και «τα αριστουργήματα των Ελληνικών»²⁰ θα μπορούσαν να προέλθουν σε μεγάλο βαθμό μέσα από τη θεατρική εξοικείωση των μαθητών του Κολλεγίου με το έργο του Αριστοφάνη.²¹ Στο επαγγελματικό θεατρικό πεδίο, από τη μια μεριά, ο «βωμολόχος» Αριστοφάνης των πορνογραφικών παραστάσεων των «μεταμορφωτών» κυριαρχεί ακόμη στον Μεσοπόλεμο,²² ενώ το μοναδικό πολύ πρόσφατο “σοβαρό” αριστοφανικό προηγούμενο, με μεγάλους πρωταγωνιστές και καλλιτεχνικές αξιώσεις, οι *Ορνίθες* από την Ελεύθερη Σκηνή των Σπύρου Μελά και Μαρίας Κοτοπούλη, σε διασκευή Λέοντα

¹⁸ Για τα είδη και τις μορφές θεάτρου και θεάματος που μπορούν να ενεργοποιηθούν για κοινό ανηλίκων, βλ. ενδεικτικά Θόδωρος Γραμματάς, *Fantasyland. Θέατρο και παιδικό και νεανικό κοινό*, Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 1999.

¹⁹ Σολομός, «Κολλέγιο Αθηνών 1930-1939», σ. 11, όπου αποτυπώνεται όλη η «αίσθηση του θεατρικού factotum», που αποτελούσε η πολύπλευρη συμμετοχή των μαθητών στις παραστάσεις του Κουν.

²⁰ Τα παραθέματα από το άρθρο του Στέφανου Δέλτα στο περιοδικό *Εργασία* τον Απρίλιο 1932, αναδημοσιευμένο στο Δέλτα, *Κολλέγιο Αθηνών – Ίδρυσις, δράσεις και νέαι κατευθύνσεις του Προγράμματός του*, σ. 46.

²¹ Ο Κουν μιλούσε αργότερα για το «τυπικό», αυστηρών ηθών» οικογενειακό περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε ο ίδιος και όπου «θα ήταν αδιανόητο να πάνε, μόνοι τους ή με τα παιδιά τους, να δούνε ένα έργο Αριστοφάνη όπως παίζεται στις μέρες μας». Στο Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, σ. 166-167.

²² Για τις παραστάσεις των «γυναικείων κωμωδιών» του Αριστοφάνη και μάλιστα της *Λυσιστράτης* την εποχή 1900-1940, βλ. Gonda Van Steen, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton University Press, Princeton & New Jersey 2000, σ. 76-123· Μαρία Μαυρογένη, «Η ιστορία ενός επαγγέλματος: Μίμοι-μεταμορφωτές στο Μεσοπόλεμο», στο Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο: Από τις απαρχές ως την μεταπολεμική εποχή*, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 273-283.

Κουκούλα, το 1929²³, προκαλεί, σε ό,τι αφορά τη δυνατότητα παρουσίας του Αριστοφάνη στη σύγχρονη θεατρική σκηνή, επιφυλάξεις όπως:

Το μεγαλύτερο μέρος του έργου του είναι σήμερα νεκρό. Νεκρά είναι επίσης και τα περισσότερα πνευματώδη αστεία του, γιατί, καθώς είναι υπερβολικά χονδροειδή και βάνουσα, σήμερα, αντί να μας διασκεδάσουν, μονάχα μας προσβάλλουν.²⁴

Από την άλλη μεριά, στο πεδίο του θεάτρου για ανήλικους θεατές, που –μετά τη μεμονωμένη, και πολύ πρόσκαιρη λόγω εμπορικής αποτυχίας, απόπειρα μιας σειράς απογευματινών παιδικών παραστάσεων στη Νέα Σκηνή το καλοκαίρι του 1903–²⁵ κάνει στις αρχές της δεκαετίας του '30 τα πρώτα πιο συστηματικά βήματά του,²⁶ η θεατρική παραγωγή, ακόμη και στις καλύτερες αισθητικές και παιδαγωγικές στιγμές της (βλ. την ίδρυση της πρώτης ελληνικής παιδικής σκηνής, Παιδική και Εφηβική Σκηνή, το 1931 από την Ευφροσύνη Λόντου-Δημητρακοπούλου ή την ίδρυση του Θεάτρου του Παιδιού το 1932 από την Αντιγόνη Μεταξά-Κροντηρά),²⁷ θέτει, κατ'αντιστοιχία με το κυρίαρχο δασκαλοκεντρικό σύστημα της επίσημης δημόσιας εκπαίδευσης, κατεξοχήν ηθοπλαστικές και εθνικο-διδακτικές προτεραιότητες, αντιμετωπίζοντας κατά κανόνα το παιδί-θεατή ως έναν παθητικό δέκτη μηνυμάτων, ιδεών, αξιών, σύμφωνων με τα ισχύοντα πρότυπα της ενήλικης ιδεολογίας και δεοντολογίας.²⁸

Κι όμως: με βασικό όχημα ακριβώς τον Αριστοφάνη –που κυριάρχησε στις μεσοπολεμικές ελληνόφωνες μαθητικές παραστάσεις του Κολλεγίου,²⁹ ενώ θα γινόταν

²³ Έχουν προηγηθεί η *Ειρήνη* από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου το 1919 και ο *Πλούτος* από τον Θίασο Νέων το 1924. Βλ. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*·, σ. 297.

²⁴ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό θέατρο*, τόμ. Α' (1927-1933), Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, σ. 276.

²⁵ Βάνια Παπανικολάου, *Η συμβολή της Νέας Σκηνής στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης – Σχολή Φιλοσοφικής – Τμήμα Φιλολογίας – Τομέας Θεατρολογίας, 2011, σ. 32-33.

²⁶ Για τις σχετικές εξελίξεις στη «θεατρική αγορά» της εποχής, βλ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 277.

²⁷ Γραμματάς, *Fantasyland*, σ. 30-31.

²⁸ Για την ιστορική και θεατροπαιδαγωγική εξέλιξη του θεάτρου για ανήλικους θεατές, πρβλ. ενδεικτικά Βάλτερ Πούγχερ, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, «Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Μια προσέγγιση», Παϊρίδης, Αθήνα 1992, σ. 299-302' του ίδιου, *Κείμενα και Αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, «Το θέατρο στο σχολείο», Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 17-75' Μαρία Δημάκη-Ζώρα, *Θεατρικές σελίδες. Μελέτες για τη νεοελληνική δραματουργία και το θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2018, «Το σύγχρονο ελληνικό θέατρο για Ανήλικους Θεατές: Η μετάβαση από το παιδί-δέκτη στο παιδί-συνδημιουργό», σ. 273-288 (με επισκόπηση του νεότερου βιβλιογραφικού πεδίου).

²⁹ Για τις άλλες μαθητικές παραστάσεις που μεσολαβούν από την πρώτη αριστοφανική παράσταση (1932) μέχρι την τελευταία (1939), βλ. τις καταγραφές στο Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν – Οι παραστάσεις*, σ. 45-55.

αποδεκτός στην επίσημη θεατρική σκηνή μόλις από τα τέλη της δεκαετίας του '50, όταν η ένταξή του στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα και η διασκευή του στο θέατρο για ανήλικους θεατές ανήκε ακόμα στη σφαίρα της φαντασίας— ο Κάρολος Κουν, από τη μια μεριά ως ένας ενεργός δάσκαλος-εμπνευστής και, από την άλλη, ως ένας εκκολαπτόμενος σκηνοθέτης-δραματουργός θα τολμήσει να ανεκλύσει στην επιφάνεια και να προτείνει τον —αδιανόητο τότε όχι μόνο για παιδιά αλλά και για ενήλικες— Αριστοφάνη,³⁰ σφυρηλατώντας σταδιακά έναν κώδικα προσέγγισης βάσει του οποίου θα αναπτυχθεί αργότερα η διακριτή συμβολή του ίδιου και του Θεάτρου Τέχνης στην καθιέρωση της αρχαίας αττικής κωμωδίας, από τον *Πλούτο* του 1957 μέχρι τις *Θεσμοφοριάζουσες* του 1985, αλλά και σε επόμενες αριστοφανικές παραστάσεις που σκηνοθέτησαν οι συνεργάτες-μαθητές-διάδοχοι του Κουν.

Στον απόηχο των πρόσφατων, εκσυγχρονισμένων και διασκευασμένων, *Ορνίθων* της Ελεύθερης Σκηνής, του Λέοντος Κουκούλα (μεταφραστής-διασκευαστής) και του Σπύρου Μελά (σκηνοθέτης) το 1929, που βάδισαν κατά το μάλλον ήττον στα ίχνη του θριαμβευτικού ανεβάσματος των γαλλικών *Ορνίθων* (*Les Oiseaux*) από τον Charles Dullin το 1928, σε μετάφραση-διασκευή του Bernard Zimmer.³¹ στον απόηχο επίσης των προβληματισμών σχετικά με τη δυνατότητα ένταξης λαϊκών στοιχείων και παραδοσιακών επιβιωμάτων στις σκηνικές αναγνώσεις αρχαίου δράματος, που είχε διασπείρει με το εγχείρημά της η Αμερικανίδα Εύα Πάλμερ-Σικελιανού στις πρώτες και δεύτερες Δελφικές Γιορτές (1927-1930).³² αλλά και στον απόηχο της εναρκτήριας παράστασης του Εθνικού Θεάτρου, του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (19/3/1932- 27/3/1932), που ξύπνησε καλλιτεχνικές, υπαρξιακές και επαγγελματικές ανησυχίες του νεαρού καθηγητή,³³ ο Κάρολος Κουν θα προτείνει τη δική του εκσυγχρονισμένη —κατά τα δυτικά πρωτοποριακά πρότυπα— εκδοχή των *Ορνίθων*, καταρ-

³⁰ Τη «μεγαλύτερη εντύπωση» και το «ξάφνιασμα» που προκάλεσαν τότε στους μαθητές οι «κάπως ευπρεπισμένες» από τον Κουν παραστάσεις των κωμωδιών του Αριστοφάνη, οι οποίες «ήταν κάπως παραμελημένες από τις αθηναϊκές θεατρικές σκηνές σε σύγκριση με τις τραγωδίες», θυμόταν αργότερα ο Homer Davis, στο Καραμάνος, *Αγωγή ψυχής, τέρψη ζωής*, σ. 25.

³¹ Καγγελάρη, «Κάρολος Κουν»: «Δεν γνωρίζουμε εάν ο Κουν πρόλαβε να δει τα παριζιάνικα *Oiseaux*, αλλά ακόμη και ο απόηχός τους θα πρέπει να αφύπνισε το ενδιαφέρον του για την αττική κωμωδία». Για την αριστοφανική παρακαταθήκη του Charles Dullin και το καλλιτεχνικό της στίγμα, βλ. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*·, σ. 267 και σ. 297.

³² Για τη νεωτερικά διαπολιτισμική —και εναλλακτική στο δυτικό, κυρίαρχο τότε, παράδειγμα— προσέγγιση του αρχαίου δράματος από την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, βλ. τη θεώρηση του εγχειρήματος στο Δημήτρη Τσατσούλη, *Δυτικό ηγεμονικό «παράδειγμα» και διαπολιτισμικό θέατρο. Για την πρόσληψη του αρχαιοελληνικού δράματος στην Ελληνική και μη Δυτική Σκηνή*, Παπαζήσης, Αθήνα 2017, σ. 91-108.

³³ «[...] κι ήταν η πρώτη φορά που ξαγρύπνησα πολλές νύχτες για να σκέφτομαι αν έπρεπε να αφοσιωθώ ολοκληρωτικά στο θέατρο από το να μοιράζω τον εαυτό μου ανάμεσα στους θεατρικούς ερασιτεχνισμούς και στη θέση του καθηγητού στο Κολλέγιο. [...]», στο Σιάφκος, «Φωτίζοντας έναν μύθο», σ. 16.

χίν από και για ανήλικο μαθητικό κοινό, γνωρίζοντας ωστόσο πως τις παραστάσεις του θα παρακολουθήσουν και ενήλικοι θεατές. Γι' αυτό το περίπλοκο ως προς τη θεατροπαιδαγωγική-καλλιτεχνική πραγμάτωσή του και επισφαλές ως προς την πρόσληψή του εγχείρημα θα χρησιμοποιήσει πιθανότατα την έμμετρη δημοτική μετάφραση του (θεατρικού συγγραφέα, ποιητή, μυθιστοριογράφου, δημοσιογράφου και εκδότη) Πολύβιου Δημητρακόπουλου (1864-1922),³⁴ «εξαγνισμένη “προς χρήσιν δελφίνων”», όπως θυμόταν αργότερα ο Αλέξης Σολομός, που είχε διαπρέψει στην παράσταση, στους ρόλους του Κινησία και του Κορυφαίου.³⁵ Με την παράσταση των *Ορνίθων* εγκαινιάζεται πανηγυρικά η νέα αίθουσα συγκεντρώσεων και τελετών του Κολλεγίου (Θέατρο ή Αίθουσα Χωρέμη ή Χωρέμειο), με χωρητικότητα 500 περίπου θεατών και σκηνή κατάλληλα εξοπλισμένη για θεατρικές παραστάσεις και μουσικές εκδηλώσεις, και μαζί αρχίζει «η “απογείωση” της θεατρικής δραστηριότητας του Κουν – με πιο τολμηρά εγχειρήματα, πιο απαιτητικά, πιο δύσκολα, αλλά και πιο γόνιμα».³⁶ Η παράσταση, στην οποία συμμετείχαν μαθητές της Γ' Τάξης του Ανώτερου Σχολείου και λίγοι μαθητές του Δραματικού Ομίλου του Κατώτερου Σχολείου,³⁷ παίχτηκε – όπως παίζονταν συνήθως και οι παραστάσεις των Athens College Players – τρεις διαδοχικές ημέρες με διαφορετικό κοινό (13-15 Μαΐου 1932: η πρώτη παράσταση για τους μαθητές και οι δύο άλλες για «φίλους και καλεσμέ-

³⁴ Του ίδιου που είχε συμβάλει με τις «πιστές», αν όχι οξυμμένες, βωμολοχικά μεταφράσεις του στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στην ευρεία πορνογραφική χρήση του Αριστοφάνη από τα μπουλούκια των «μεταμορφωτών», αλλά και του ίδιου που είχε διασκευάσει τη μεταφρασμένη από τον ίδιο *Ειρήνη* για την παράστασή της από τον Θίασο της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών συγγραφέων το 1919, «ώστε το έργο να μην προσκρούει εις τας σημερινάς αντιλήψεις περί σεμνής εκφράσεως, βλ. Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, Πανεπιστήμιο Κρήτης – Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο 2006, σ. 127.

³⁵ Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, σ. 12-13. Τη «διασκεδαστικώτατη μετάφραση του Πολύβιου Δημητρακόπουλου» θυμόταν ο Αλέξης Σολομός και νωρίτερα, το 1959, στο κείμενό του «Κολλέγιο Αθηνών 1930-1939», σ. 12. Είναι βέβαιο ότι η παράσταση του 1932 παίχτηκε σε αυτή τη μετάφραση (Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη, Αθήνα 1910) και όχι σε μετάφραση του Β. Ρώτα, όπως μάλλον εκ παραδρομής καταγράφεται ενίοτε. Εκτός από τις αναφορές του οξύνου μέχρι τα βαθιά γεράματα Αλέξη Σολομού, σε αυτή την πιθανότητα συνηγορεί η χρήση και άλλης μετάφρασης του Πολύβιου Δημητρακόπουλου (που είχε το γαλλικό φιλολογικό ψευδώνυμο Pol Arcas ή Πολ Αρκάς ή απλώς Αρκάς) από τον Κουν (βλ. παρακάτω τους μαθητικούς *Βατράχους*) καθώς και το γεγονός ότι το 1960, ένα χρόνο μετά την παράσταση των *Ορνίθων* στο Ηρώδειο, σε κανένα από τα κείμενα (των Β. Ρώτα, Μ. Χατζιδάκι, Μ. Θεοτοκάτου, Β. Δαμιανόπουλου) που περιλαμβάνονται στην έκδοση της μετάφρασης του Β. Ρώτα (Εταιρία Λογοτεχνικών Εκδόσεων, Αθήνα 1960), δεν γίνεται κάποια αναφορά σε προγενέστερη μετάφραση των *Ορνίθων*. Αντίθετα, ο ίδιος ο μεταφραστής αναφέρει ότι: «Η μετάφραση έγινε με παραγγελία του κ. Κουν μέσα σ' ένα μήνα. Μ' όση ελευθερία ο μεταφραστής έκανε την εργασία αυτή (κύτα [sic] και εισαγωγή) άλλη τόση ελευθερία έδωσε στον κ. Κουν να 'κοβε ό,τι νόμιζε πρόσβαρο ή όχι της αρεσίας του, ύστερα βέβαια από συνεννόηση μαζί του» (σ. 73). Δυστυχώς, για καμία από τις μαθητικές αριστοφανικές παραστάσεις του Κουν δεν σώζεται το αντίστοιχο «σκηνικό μετάφρασμα» που χρησιμοποιήθηκε (με σημειώσεις, περικοπές, προσθήκες κ.λπ.).

³⁶ Καραμάνος, *Αγωγή ψυχής, τέρψη ζωής*, σ. 24.

³⁷ I.S., «The Dramatic Year», *Thesaurus* III (1932), σ. 15.

νους»), με στόχο –όπως και στην περίπτωση των παραστάσεων των Athens College Players– την αύξηση του αποθέματος του Ταμείου Υποτροφιών του Κολλεγίου. Ο οικονομικός-κοινωνικός στόχος επιτυγχάνεται απόλυτα με βάση το συγκεντρωμένο τελικά ποσό³⁸ και η παράσταση αφήνει πολύ θετικά αποτυπώματα σε δημοσιεύματα των σχολικών εκδόσεων του Κολλεγίου, σε άλλα κριτικά δημοσιεύματα του αθηναϊκού Τύπου,³⁹ σε μεταγενέστερες απομνημονευματικές καταθέσεις (όπως του τότε μαθητή-ηθοποιού Αλέξη Σολομού⁴⁰ και του τότε μαθητή-υποβολέα Γιάννη Στεφανέλλη)⁴¹ και στους διαδοχικούς επετειακούς τόμους του Κολλεγίου.

Εάν η παράσταση των *Ορνίθων* τον Μάιο του 1932 «είταν ένα γεγονός σύγκαιρο με το [πολύ πρόσφατο τότε] ξεκίνημα του Εθνικού – κι ίσως όχι λιγώτερο σημαντικό»,⁴² σύμφωνα με τη μεταγενέστερη εκτίμηση του κατεξοχήν «εθνικοθεατρικού» σκηνοθέτη, Αλέξη Σολομού,⁴³ το εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό εκτόπισμα του γεγονότος θα ενισχύοταν με την πολύ κοντινή χρονικά παράσταση των επίσης πολυπρόσωπων *Βατράχων*, που παίχθηκαν από τις 16 έως τις 18 Δεκεμβρίου 1932 και επαναλήφθηκαν στις 16 Φεβρουαρίου 1933, στη δημοτική έμμετρη μετάφραση του «Αρκάς» (βλ. Pol Arcas = Πολύβιος Δημητρακόπουλος).⁴⁴ Η συνδυασμένη δράση των Δραματικών Ομίλων του Κατώτερου και Ανώτερου Σχολείου, που φαίνεται ότι ενισχύθηκε με τη συμμετοχή του Καρόλου Κουν στον ρόλο του Αισχύλου,⁴⁵ γνώρισε επίσης θετική ανταπόκριση. Και αν ο τελειοθηρικός και (αυτό)σαρκαστικός ήδη από τότε Αλέξης Σολομός, που έπαιξε και πάλι στην παράσταση, κατέγραψε στον απολογισμό του στον *Αθηναίο* «μικρά λαθάκια» δικά του και άλλων συμμαθητών του, καθώς και μια δική του αίσθηση «ανίας και μονοτονίας» από την τέταρτη πράξη και μια δυσφορία από το πολύ και πολύχρωμο μακιγιάζ («μάτια μπλου, φρύδια μαύρα, χείλια κόκκινα»),⁴⁶ ο Γ. Ανθούλης, στο ίδιο τεύχος του *Αθηναίου*, πολύ πιο ενθουσιώδης, εγκωμιάζε τις υποκριτικές επιδόσεις των «λιλιπούτειων ερασιτεχνών ηθοποιών», που «έδειξαν προτερήματα και αντίληψιν ίσην μο-

³⁸ Που ανήλθε στις 30.000 δραχμές. Βλ. το δημοσίευμα «The Birds of Aristophanes», *The Athenian* IV/13 (May 23, 1932), σ. 3.

³⁹ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική σκηνή στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Α' τόμος, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 201-207.

⁴⁰ Σολομός, «Κολλέγιο Αθηνών 1930-1939», σ. 12· του ίδιου, *Βίος και παίγνιον*, σ. 14.

⁴¹ Γιάννης Στεφανέλλης, «Ο Δάσκαλος κι ο Συνεργάτης», στο *Κάρολος Κουν. 25 χρόνια θέατρο*, σ. 24.

⁴² Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, σ. 13.

⁴³ Υιοθετώ το επίθετο «εθνικοθεατρικός», που συνήθιζε να χρησιμοποιεί συχνά στις κριτικές του ο Τάσος Λιγνάδης.

⁴⁴ «In the modern Greek version of Arcas», αναφέρει ο L. D. «Dramatic Year», *Thesaurus* IV (1933), σ. 51, και πρόκειται για «ευπρεπισμένη» πιθανότητα διασκευή της ποιητικής έμμετρης μετάφρασης *Βάτραχοι*, Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη, Αθήνα 1910.

⁴⁵ Βλ. τον απολογισμό από τον L. D. «The Dramatic Year», σ. 51.

⁴⁶ Αλέξης Σολομός, «Βατράχια», *Ο Αθηναίος* V/6 (30 Ιανουαρίου 1933), σ. 15.

ρεί να πη κανείς με τους μεγάλους συναδέλφους τους», τα «απλά μα και μεγαλοπρεπή σκηνικά», τα «θαυμάσια φώτα» και τους «ταιριασμένους χρωματισμούς», καταλήγοντας σε μια άποψη εκ διαμέτρου αντίθετη από εκείνη του επίσημου κριτικού στην περίπτωση των επαγγελματιών *Ορνίθων* της Ελεύθερης Σκηνής το 1929:

Το έργο άρεσε υπερβολικά, όχι μόνο γιατί παίχθηκε καλά, όχι μόνο γιατί τα σκηνικά ήσαν τέλεια (κατά το δυνατόν) αλλά και διότι ο Αριστοφάνης είναι ένας από πάσης απόψεως τέλειος κωμικός. Γιατί ο Αριστοφάνης άρεσε, αρέσει και θα αρέσει πάντα. Γιατί κάνει τον καθένα να ψάχνει βαθύτερα. Γιατί ο Αριστοφάνης είναι η ιστορία. Γι' αυτό σας άρεσε, γι' αυτό σας ενθουσίασε το αθάνατο έργο του.⁴⁷

Με τις πρώτες αυτές παραστάσεις το 1932 και το 1933 η εκσυγχρονιστική προσέγγιση του Αριστοφάνη ως «κατάλληλου θεάματος σε καλλιτεχνικές βάσεις», που είχε δρομολογηθεί σποραδικά τα προηγούμενα χρόνια μεταξύ των πειραματικών νεανικών θιάσων της εποχής,⁴⁸ μεταφέρεται από τον Κουν –διασκεδαστικά, κόσμια αλλά και μακράν οποιασδήποτε διάθεσης διδακτισμού και σοβαροφάνειας– στο σχολικό περιβάλλον του Κολλεγίου, κατορθώνοντας να συστήσει τον Αριστοφάνη στο μαθητικό και ευρύτερο οικογενειακό-φιλικό περιβάλλον, χωρίς να προκαλέσει –καταγεγραμμένες τουλάχιστον– αισθητικές και ιδεολογικές ενστάσεις.

Περίπου αυτή την περίοδο, ο Κάρολος Κουν γνωρίζει, μεταξύ άλλων, σημαντικές προσωπικότητες που θα τον επηρεάσουν καθοριστικά στην αναζήτηση και τη σύλληψη της «ελληνικότητας»: τον πολύπλευρο καλλιτεχνικά Διονύσιο Δεβάρη,⁴⁹ που «είδε τις παραστάσεις του Κολλεγίου και παρακίνησε τον Κουν να δείξει την αξιολύπη του πλατύτερα, στο κοινό της Αθήνας· έτσι ιδρύθηκε η “Λαϊκή Σκηνή”»⁵⁰ τον Γιάννη Τσαρούχη, που ο Κουν γνώρισε στο σπίτι του διευθυντή του Κολλεγίου Αθηνών, Homer Davis, και θα γινόταν το τρίτο ιδρυτικό μέλος και ο σκηνογράφος

⁴⁷ Γ. Ανθούλης, «Οι Βάτραχοι», *Ο Αθηναίος*, V/6 (30 Ιαν. 1933), σ. 14.

⁴⁸ Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*·, σ. 297.

⁴⁹ Για τη ζωή και το έργο του Διονυσίου Δεβάρη σε σχέση με την αναβίωση του αρχαίου δράματος στις αρχές του 20ού αιώνα, βλ. Αικατερίνη Διακουμοπούλου-Ζαραμπούκα, «Διονύσιος Δεβάρης: Η θεατρική του δράση και η συμβολή του στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στις αρχές του 20ού αι.», Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά 4^{ου} Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστήμιο Πατρών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα, σ. 327-337.

⁵⁰ Σιδέρης, «Κάρολος Κουν», σ. 7. Βλ. και Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, σ. 85-86. Για την «καταλυτική λειτουργία» του Δεβάρη στην «πρώτη επαφή [του Κουν] με τον άγνωστο κόσμο του ελληνικού θεάτρου», βλ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 281-283.

της Λαϊκής Σκηνής, αρχής γενομένης από την *Ερωφίλη* του 1934.⁵¹ τον δάσκαλο του Τσαρούχη, Φώτη Κόντογλου, με τον οποίο ο Κουν θα συνυπηρετήσει από το 1933 και εξής στο Κολλέγιο Αθηνών και στην καθοριστική επίδραση του οποίου θα επανέρχονται διαρκώς στο εξής ο ίδιος ο Κουν και η σχετική βιβλιογραφία.⁵²

Εκτός από τα παραπάνω τρία πρόσωπα εγνωσμένης αναφοράς για τον Κάρολο Κουν, πολύ σημαντική πιστεύουμε ότι υπήρξε επίσης η σχέση με τον δημοτικιστή Βασίλη Ρώτα, από τον οποίο ο Κουν είχε πολλά –πέραν των σαιξπηρικών μεταφράσεων και των διαλέξεων του Ρώτα στο Κολλέγιο– να αποκομίσει: την επαφή με τη χαλκευμένη μέσα στο χρόνο λαϊκή κοινωνική συνείδηση του Ρώτα, που είχε διαποτίσει το βραχύβιο Λαϊκό Θέατρο (1929-1932) και τις ιδεολογικές-δραματολογικές προδιαγραφές του· την αγάπη του για τη βυζαντινή και δημοτική μουσική και χορευτική παράδοση· το απόσταγμα από μια πυκνή ήδη θεατρική (Βασιλικό Θέατρο, Μαρίκα Κοτοπούλη, Εδμ. Φυρστ κ.ά.) και εκπαιδευτική εμπειρία (Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου και Ωδείο Πειραιώς).⁵³ τη διαφορετική –σε σχέση με την ηθικοδιδασκτική και ιδεαλιστική περιρρέουσα πρακτική (βλ. παραπάνω)– φυσική, δημιουργική και συμμετοχική προσέγγιση του Ρώτα στο θέατρο για ανήλικους θεατές.⁵⁴ Δεν είναι τυχαίο ότι το 1930, ακριβώς τα χρόνια που ο Κουν παρουσιάζει τα πρώτα ζωολογικά «θρίλερ» –του ίδιου και των μαθητών του– στο Κολλέγιο Αθηνών, για να συνεχίσει με το πιο απαιτητικό «κλασικό» δραματολόγιο από το 1932 και εξής, ο Βασίλης Ρώτας εκδίδει τον *Οδηγό για σχολικές παραστάσεις* (εκδ. Μουσικά Χρονικά, Αθήνα), ο οποίος –έπειτα από μια εκτενή εισαγωγή που καταλήγει προβάλλοντας τη σημασία του θεάτρου για το παιδί– περιλαμβάνει αναλυτικότερες οδηγίες για όλες τις επιμέρους λειτουργίες που συγκροτούν τον θεατρικό κώδικα μιας παράστασης (χώρος, σκηνικά, υποκριτική, μιμική, μακιγιάζ, ενδυμασίες, φωτισμός, δοκιμές, σκηνοθεσία κ.ά.) και στην εκπλήρωση των οποί-

⁵¹ Γιάννης Τσαρούχης, «Ευψύχει Κάρολε αγαπημένε», στο Δηώ Καγγελάρη (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2010, σ. 62.

⁵² Βλ. ενδεικτικά Gonda Van Steen, *Venem in Verse*, σ. 155-156: «His encounter there with the writer, painter and philosopher Photes Kontoglou (1897-1965) proved decisive for his budding theatrical career and particularly for his views on the modern Greek stage reception of Aristophanes».

⁵³ Θανάσης Καραγιάννης, *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2007, σ. 40-86. Βλ. επίσης για το Λαϊκό Θέατρο και την ιδεολογία του, Αρετή Βασιλείου, *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 91-96 και Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 271-274.

⁵⁴ Konstantza Georgakaki, «Children's Theater in Greece from 1949 to 2001», *Journal of Modern Greek Studies* 25 (2007), (σ. 163-180) σ. 164. Για το παιδικό θέατρο του Βασίλη Ρώτα, βλ. αναλυτικά Βάλτερ Πούχγερ, «Παρατηρήσεις και σκέψεις πάνω στο παιδικό θέατρο του Βασίλη Ρώτα», *Γραφές και σημειώματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ergo, Αθήνα 2005, σ. 169-194.

ων συμμετείχαν πολύ ενεργά οι μαθητές του Κολλεγίου στην περίπτωση των παραστάσεων του Κουν. Δεν είναι επίσης τυχαίο ότι το 1934 ο Κουν ανεβάζει στο Κολλέγιο, σε επετειακή αυτή τη φορά συγκυρία, το μονόπρακτο δράμα του Βασίλη Ρώτα *Να ζή το Μεσολόγγι*, που είχε ήδη παρουσιαστεί με επιτυχία τον Μάιο του 1930 από τη Φοιτητική Λέσχη του Πανεπιστημίου Αθηνών,⁵⁵ ενώ τον Απρίλιο του 1935⁵⁶ ανεβάζει σε μετάφραση Αλέξανδρου Πάλλη –και με έντονη χρήση λαϊκών λεκτικών, μουσικών και οπτικών στοιχείων που αρχίζουν να παραπέμπουν εμφανώς στο θέατρο σκιών–⁵⁷ τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη, έργο που είχε σηματοδοτήσει την ιδρυτική παράσταση του Λαϊκού Θεάτρου (2 Ιουλίου 1930) του Βασίλη Ρώτα, σε δική του σκηνοθεσία και στη μετάφραση επίσης του Πάλλη.⁵⁸

Μέσα από ποικίλες επαφές και ζυμώσεις εκείνη την περίοδο και ενώ συνεχίζεται η (θεατρο-)εκπαιδευτική εργασία του Κουν στο Κολλέγιο, δρομολογείται η ίδρυση της ημι-επαγγελματικής Λαϊκής Σκηνής (1934)⁵⁹ και συμβαίνει το καίριο αισθητικό και ιδεολογικό “πέρασμα” του Κουν, τότε που η «ευρωπαϊκή πρωτοποριακή» κουλούρα του θα (ανα)γνωρίσει την «ελληνική παράδοση» και η «μετακλασική» αισθητική του θα υποκλιθεί στον «λαϊκό εξπρεσιονισμό». ⁶⁰ «Ο κ. Κουν είναι απορροφημένος από τη “Λαϊκή Σκηνή”» είναι ένας από τους λόγους στους οποίους φαίνεται να αποδίδει –από τη θέση του θεατρικού κριτικού αυτή τη φορά– ο Αλέξης Σολομός τον Ιούνιο του 1935 το γεγονός ότι –εκτός από τον *Κύκλωπα* και μια πρωτότυπη επιθεώρηση που έγραψαν δύο μαθητές– «η φετινή χρονιά φάνηκε σχεδόν άγονη». ⁶¹ Και ενώ το πρώτο εξάμηνο του 1935-36 ο Σύλλογος των Δραματικών παίζουν «αυτοσχεδιαστικές κωμωδίες» υπό τις οδηγίες του Κουν και ενώ το δεύτερο εξάμηνο αποφασίζουν να γράψουν μια κωμωδία «Γύρω απ’ τ’ άγρια θηρία της ζούγκλας», ο Κουν τους σταματά για να τους χρησιμοποιήσει στο νέο έργο του Αριστοφάνη το οποίο θα ετοι-

⁵⁵ Καραγιάννης, *Ο Βασίλης Ρώτας*, σ. 61.

⁵⁶ Ίσως σε επανάληψη από το 1933-34, αλλά δεν επιβεβαιώθηκε από τη σχολική αρθρογραφία, βλ. Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, σ. 48.

⁵⁷ Για την πορεία που διέγραψε η εισαγωγή και χρήση του θεάτρου σκιών στην προσέγγιση του Αριστοφάνη από τον Κάρολο Κουν, βλ. Καίτη Διαμαντάκου – Κατερίνα Λιοντάκη – Νίκος Τζιβελέκης, «Αριστοφάνης και Καραγκιόζης: Αντανακλάσεις και οσμώσεις στο Θέατρο Τέχνης», στο Μ. Μορφακίδης – Π. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών – Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχλερ)*, Centro de Estudios Bizantinos, Noegriegos y Chipriotas, Granada 2016, σ. 293-312.

⁵⁸ Καραγιάννης, *Ο Βασίλης Ρώτας*, σ. 65-67.

⁵⁹ Ίσως δεν είναι τυχαία ούτε η παραπλήσια ονομασία του Λαϊκού Θεάτρου του Β. Ρώτα, που λειτούργησε μέχρι το 1932, και της Λαϊκής Σκηνής του Κ. Κουν, που ιδρύθηκε το 1934.

⁶⁰ Για την «αλλαγή» αυτή του Κουν, βλ. Τσαρούχης, «Ευνύχει Κάρολε αγαπημένε», σ. 62.

⁶¹ Αλέξης Σολομός, «Η θεατρική κίνηση. Σκέψεις και κρίσεις», *The Athenian* Vol. 7/Nr 10 (June 5, 1935), σ. 8.

μαζε, τον *Πλούτο*.⁶² Τον Φεβρουάριο του 1936 έχουν ήδη αρχίσει οι πρόβες για τον *Πλούτο*, με ένα «all star cast» [sic] από μαθητές με τρία-τέσσερα χρόνια εμπειρίας στο θεατρικό σανίδι.⁶³ Το κλίμα προετοιμάζεται με διαλέξεις των Edward Capps και Εμμανουήλ Τρουλλινού στους μαθητές σχετικά με τον Αριστοφάνη και το έργο του⁶⁴ και ο *Πλούτος*, ο οποίος αποτέλεσε τη βασική ετήσια παραγωγή του Κολλεγίου, παίζεται αρχικά τον Μάρτιο του 1936, πάντα στη Χωρέμιο Αίθουσα Τελετών. Αν και ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος είχε μεταφράσει τον *Πλούτο*, ο Κουν δεν επιλέγει αυτή τη μετάφραση –που σίγουρα θα «εξάγνιζε προς χρήσιν δελφίνων»– παρά επιλέγει μια εξαρχής κόσμια και ασφαλή για ανήλικες θεατές διασκευή, που δεν είναι άλλη από την αταύτιστη ακόμη τότε και ξεχασμένη θεατρικά– πεντάπρακτη, πεζή στο μεγαλύ-τερο μέρος της, «ελεύθερη παράφραση» του 1861 (του Μ. Χουρμούζη), η οποία φαίνεται ότι τον εξυπηρετούσε στην επιδιωκόμενη «ανάμειξη μορφών της λαϊκής παράδοσης όλων των εποχών»,⁶⁵ στη «μείξη του εκσυγχρονισμού και της εγχώριας λαϊκής παράδοσης» ως προς την «αξιοποίηση των δραματικών αριστουργημάτων της μακρινής ελληνικής θεατρικής ιστορίας».⁶⁶

Σε μια εποχή που ο Κουν μετακινείται –κυριολεκτικά– μεταξύ Κολλεγίου και Λαϊκής Σκηνής, ερασιτεχνισμού και (ημι)επαγγελματισμού, δυτικής αστικής πρωτοπορίας και ελληνικής λαϊκής εντοπιότητας, ο *Πλούτος* θα προσφέρει τη γέφυρα ανάμεσα στους διαφορετικούς κόσμους, *intra* και *extra muros*: Η Εταιρεία Θεατρικής Συνεργασίας –μια νεοσύστατη τότε οργάνωση από σημαντικούς, νέους κυρίως, συγγραφείς, καλλιτέχνες, ηθοποιούς, κριτικούς και μουσικούς στην Ελλάδα (μεταξύ των οποίων και ο Κουν), με στόχο τη συνεργατική υποστήριξη της θεατρικής τέχνης–⁶⁷ επιλέγει ως εναρκτήρια επίσημη εκδήλωσή της τον *Πλούτο*, που παρουσιάζεται στις 27 Απριλίου στο θέατρο Ολύμπια. Ο *Πλούτος* συνιστά, έτσι, την πρώτη μαθητική παράσταση του Κουν που ξεπερνά τα χωρικά όρια του Κολλεγίου και μαζί διανοίγεται στη «σοβαρή θεώρηση» (serious

⁶² Ε. Πίτσος, «Ο Σύλλογος των Δραματικών», *Thesaurus* 1936, σ. 74.

⁶³ J. P. «News of the theatre», *Ο Αθηναίος*, IX/ 5 (February 3, 1936), σ. 3.

⁶⁴ Αλέξης Σολομός, «Ο “Πλούτος”», *Thesaurus* 1936, σ. 86.

⁶⁵ Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Α', σ. 203.

⁶⁶ Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*?, σ. 297-298 (από όπου τα παραθέματα), όπου σχολιάζεται η «τολμηρή και πρωτότυπη επιλογή» του Κουν στο θέμα της χρήσης της άγνωστης παράφρασης που χρησιμοποιήθηκε το 1936.

⁶⁷ Με προσωπικότητες όπως οι Άγγελος Τερζάκης, Δημήτρης Φωτιάδης, Σωκράτης Καραντινός, Πέλος Κατσέλης, Μανώλης Σκουλούδης, Αντίοχος Ευαγγελάτος, Αλέξης Μινωτής, Κατερίνα Ανδρεάδου, Γαλάτεια Καζαντζάκη, Δημήτρης Γληνός, Σπύρος Βασιλείου, Λέων Κουκούλας, Νίκος Εγγονόπουλος, Γιώργος Σεφέρης. Βλ. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική σκηνή στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Α', σ. 203.

consideration) του «ευρέος» (large) κοινού, κομίζοντας μεγάλη «τιμή» και «αναγνώριση» (decided compliment, honor, proud) τόσο για τον ίδιο τον Κουν όσο και για το Κολλέγιο, «who are trying hard to organize a school theater that will fulfill all the requirements of modern theater technique», όπως εκτιμά και μεταφέρει ο «business manager» του *Αθηναίου*, Παναγιώτης Δρόλλας, στο πρωτοσέλιδο της κολλεγιακής περιοδικής έκδοσης έναν μήνα αργότερα». ⁶⁸

Η παράσταση του *Πλούτου* –που φαίνεται να συνομιλεί αισθητικά περισσότερο με τον πρόσφατο σατυρικό *Κύκλωπα* και λιγότερο με τις πρώτες αριστοφανικές παραστάσεις των *Ορνίθων* και των *Βατράχων*– φαίνεται να φέρει έντονο το στίγμα της Λαϊκής Σκηνής (της *Ερωφίλης* και της *Άλκηστης*, που έχουν προηγηθεί) ⁶⁹ και να αποκρυσταλλώνει –και μέσω της σχολικής διόδου– τον ενδοπολιτισμικό συγκρητισμό στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος, ⁷⁰ που ο Κουν έχει ήδη «λανσάρει» θεωρητικά και εξηγήσει στους μαθητές του. ⁷¹ Η κομβική σπουδαιότητα που είχε για το ελληνικό θέατρο και η αναπόφευκτη παρεπόμενη αμηχανία και διχογνωμία που δημιούργησε στην εποχή του (αρχίζοντας από το μαθητικό κοινό) το νεωτερικό εγχείρημα του Κουν με τον *Πλούτο*, αποτυπώνονται εναργέστατα στον πρόλογο του (επι-)κριτικού άρθρου του «editor-in-chief» του *Αθηναίου*, μαθητή Ρ. Κ. Μακρίδη, ο οποίος, στο ίδιο τεύχος με το παραπάνω εγκωμιαστικό πρωτοσέλιδο του Π. Δρόλλα, καταθέτει:

Από την ίδια στήλη πέρσι [βλ. *Κύκλωπα*] εκδηλώσαμε τις επιφυλάξεις μας για τον τρόπο με τον οποίο ο κ. Κουν ερμηνεύει το αρχαίο Θέατρο επάνω στη σκηνή. Φέτος βρισκόμαστε σε πολύ δυσκολότερη θέση. Δεν μπορούμε πια να εκφράσουμε επιφυλάξεις. Πρέπει ή να κατακρίνουμε οριστικά την θεωρία του κ. Κουν ή να πάμε και μεις στο πλευρό του για να τον υποστηρίξουμε στη μελλοντική του εργασία. Το ζήτημα είναι εξαιρετικά σοβαρό για το νεοελληνικό θέατρο. Αλλά είναι ακόμη σπουδαιότερο γι' αυτό το ίδιο το αρχαίο θέατρο. Εκπαιδευτικά, φιλολογικά και ιστορικά ζητήματα μπαίνουν στη μέση για να δυσκολέψουν ακόμη περισσότερο την τελική μας απόφαση. [...]. ⁷²

⁶⁸ Pan. Drollas, «“Plutus” in College and Outside», *The Athenian*, Vol. VIII/Nr 8 (May 12, 1936), σ. 1.

⁶⁹ Διαμαντάκου – Λιοντάκη – Τζιβελέκης, «Αριστοφάνης και Καραγκιόζης», σ. 298.

⁷⁰ Για τον τρόπο προσέγγισης του Κουν στο αρχαίο δράμα, βλ. Τσατσούλης, *Αντικό ηγεμονικό παράδειγμα*, σ. 117-123.

⁷¹ Σολομός, «Ο “Πλούτος”».

⁷² Ρ. Κ. Μακρίδης, «Ο “Πλούτος” και η θεωρία του κ. Κουν», *Ο Αθηναίος*, VIII/ 8 (may 12, 1936), σ. 3.

Οι επιφυλάξεις δεν ανακόπτουν την ορμή του Κουν που, από το σχολικό περιβάλλον του Κολλεγίου και το πολιτιστικά ανήσυχο κοινό του θεάτρου Ολύμπια, θα ανοιχθεί προς ένα ευρύτερο λαϊκό κοινό, προτείνοντας τον *Πλούτο* και μέσω της Λαϊκής Σκηνης το καλοκαίρι του 1936, στο συνοικιακό θέατρο Δελφοί στην οδό Αχαρνών, με τη συμμετοχή παλαιότερων και νεότερων, ερασιτεχνών και επαγγελματιών ηθοποιών.⁷³ Η παράσταση της Λαϊκής Σκηνης συγκεντρώνει επίσης το ενδιαφέρον του Τύπου και ο Κουν επιτυγχάνει, με όχημα τον *Πλούτο*, την ιδεατή –και ανέφικτη επί μακρόν– συνένωση δύο διαφορετικών κόσμων (αλλά με ορισμένα κοινά δομικά υποκριτικά χαρακτηριστικά) σε ένα κοινό αισθητικά όραμα: από τη μια μεριά, τους «μαθητές της σχολής, ηλικίας 12-16 ετών [...] ένα υλικό εύπλαστο, ανυποψίαστο, αυθόρμητο, χωρίς γνώσεις, αλλά με φαντασία και θεατρικό ένστικτο, με αφέλεια και πάνω απ' όλα άφθαρτο ακόμα» και, από την άλλη, τα «νέα παιδιά του λαού –όχι ηθοποιούς– μια ομάδα που ιδρύθηκε από ερασιτέχνες και εργάτες, με λίγες γνώσεις σχολικές οι περισσότεροι, σχεδόν αγράμματοι»,⁷⁴ με άλλα λόγια, «ανθρώπους που, κατά τη γνώμη του, φέρουν πάνω τους το λαϊκό στοιχείο ως παρακαταθήκη, επομένως σώμα που δεν έχει “κοινωνικοποιηθεί” και υποκριτικά στερεοποιηθεί».⁷⁵

Παρόλο που η αμοιβαία αισθητική τροφοδοσία του Κολλεγίου και της Λαϊκής Σκηνης θα ανακοπεί με τη διάλυση του θιάσου τον Αύγουστο του 1936 και παρόλο που οι τελειόφοιτοι του Κολλεγίου του 1936 θα συμβουλεύουν, μεταξύ άλλων χιουμοριστικών προτροπών, τους νεότερους: «Μη δεχθής να λάβεις μέρος σε παράσταση του κ. Κουν, γιατί θα πάθης κύφωση»,⁷⁶ τόσο ο Κουν όσο και οι ενεργοί μαθητές επανέρχονται στον Αριστοφάνη, γνωρίζοντας πιθανότατα ο πρώτος, αγνοώντας οι δεύτεροι ότι το τέλος της θεατρικής-εκπαιδευτικής σχέσης τους πλησιάζει οριστικά. Ενώ ο Κάρολος Κουν εμφανίζεται το φθινόπωρο του 1938 στον Τύπο ως καθηγητής στη Δραματική Σχολή του Ελληνικού Ωδείου και προγραμματίζονται διάφορες έκτακτες παραστάσεις «κατά σκηνοθεσίαν του κ. Κουν», που τελικά δεν θα πραγματοποιηθούν,⁷⁷ τον Νοέμβριο του 1938 έχουν ήδη αρχίσει οι προετοιμασίες και οι πρόβες και έχει γίνει η διανομή των ρόλων για τη νέα μαθητική παράσταση

⁷³ Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, σ. 52. Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 284.

⁷⁴ Κάρολος Κουν, «Μαγεία, πάθος και συγκίνηση, κυρίαρχα στοιχεία της τραγωδίας» (Ομιλία στη Διεθνή Διάσκεψη Θεάτρου στην Αθήνα στις 6.7.1976. Επίσης στο περιοδικό *Θέατρο*, τχ. 51-52, Μάης-Αύγουστος 1976), εδώ από το Κουν. *Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, σ. 110-111.

⁷⁵ Τσατσούλης, *Δυτικό ηγεμονικό παράδειγμα*, σ. 118.

⁷⁶ Αν., «Μερικές εντολές των τελειοφοίτων», *Thesaurus* 1936, σ. 44.

⁷⁷ Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 355.

των *Ορνίθων*.⁷⁸ Η παράσταση, στην οποία συμμετείχαν μαθητές του Ανώτερου και Κατώτερου Τμήματος του Κολλεγίου, παρουσιάστηκε τελικά στις 28 και 29 Ιανουαρίου 1939, δύο εβδομάδες περίπου μετά την παράσταση της πρώτης σκηνοθετικής εξόδου του Κουν στην επαγγελματική αγορά της αθηναϊκής σκηνής, της παρθενικής για την ελληνική σκηνή παράστασης του *Βυσσινόκηπου* (9, 11, 16, 20 και 29 Ιανουαρίου) από τον Θεατρικό Όμιλο Καρόλου Κουν (μια μετεξελιγμένη, βραχύβια εκδοχή της Λαϊκής Σκηνής),⁷⁹ με τη σύμπραξη του Ελληνικού Ωδείου και του Φιλολογικού Συλλόγου «Ο Ασκραίος».⁸⁰

Την αλληλοπεριχώρηση της επαγγελματικής θεατρικής δημιουργίας με την ερασιτεχνική μαρτυρεί το γεγονός ότι ο Κουν για τη δεύτερη παράσταση των *Ορνίθων* δεν χρησιμοποιεί τη μετάφραση των *Ορνίθων* του 1932 (Αρκάς), αλλά μια εκσυγχρονισμένη –και ανέκδοτη εφεξής– παράφραση-διασκευή που έκανε, με τη συνεργασία του Κουν, ο Κυριαζής Χαρατσάρης (1912-1971),⁸¹ ο οποίος έγραψε και τη –διευρυμένης πιθανότατα χρήσης αυτή τη φορά–⁸² μουσική της παράστασης και ήταν στενός συνεργάτης του Κουν στην πρώτη επαγγελματική φάση της σκηνοθετικής του καριέρας, μετά το Κολλέγιο και πριν από το Θέατρο Τέχνης.⁸³ Μια όχι τυχαία επιλογή, εάν μάλιστα συσχετιστεί με τη «χαρακτηριστική επιλογή», να γίνει η μεταφορά από τα αγγλικά από τον Λυκούργο Καλλέργη, που ήταν επίσης από τα σταθερότερα μέλη του Ομίλου Κουν και ανήκε στην τάξη των ηθοποιών αυτής της παράστασης.⁸⁴

Ακολουθώντας το παράδειγμα του *Πλούτου*, το έδαφος για την παρουσίαση των *Ορνίθων* προλειαίνουν διαφωτιστικές διαλέξεις. Στις 15 Ιανουαρίου του 1939 ο Βασίλης Ρώτας μιλά σε απογευματινή συγκέντρωση στους μαθητές για τη ζωή και τη δράση του Αριστοφάνη,⁸⁵ ενώ τον Δεκέμβριο του 1938 έχει προηγηθεί αγγλιστί συνέντευξη του

⁷⁸ Κ. Νικολόπουλος, «Πενιές απ' το Θέατρο», *The Athenian* X/4 (November 24, 1938), σ. 1 και 4.

⁷⁹ Σιάφκος, «Φωτίζοντας έναν μύθο», σ. 18: «Η Λαϊκή Σκηνή ήταν μια μορφή θεάτρου όχι καθαρά επαγγελματική. Νοικιάζαμε ένα θέατρο για λίγες μέρες, παίζαμε και μετά πάλι σταματούσαμε. Το 1939 δώσαμε μια παράσταση του *Βυσσινόκηπου* του Τσέχοφ στο Ελληνικό Ωδείο...».

⁸⁰ Κωνσταντίνος Κυριακός, «Ο νεαρός σκηνοθέτης κύριος Κάρολος Κουν (1939-1942)», *σκηνή* 4 (2012), σ. 16-56, 44.

⁸¹ Για «κάτι τι διασκεδασμένο για σημερινό παίξιμο» και για «κωμωδία παραφρασμένη από τον κ. Χαρατσάρη και τον κ. Κουν» μιλά ο συντάκτης Κ.Λ., «Έργο χειροκροτηθέν από το ακροατήριο», *The Athenian* X/7 (January 27, 1939), σ. 1.

⁸² Στο ίδιο: «[...] Διότι το έργο έχει τέτοιο χαρακτήρα ώστε, συνδυασμένο με τους σύγχρονους τύπους και τα αστεία, και με τη συνοδεία μουσικής και πολλών τραγουδιών, να μπορεί να μας δώσει μια ιδέα του τι προσπαθούσε να παρουσιάσει ο Αριστοφάνης στη δική του εποχή –ένα είδος επιθεωρήσεως».

⁸³ Βλ. τις συμμετοχές του Χαρατσάρη στο Κυριακό, «Ο νεαρός σκηνοθέτης κύριος Κάρολος Κουν», σ. 16.

⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 20, σημ. 13.

⁸⁵ Κ. Α., «Ο κ. Ρώτας ομιλεί για τη ζωή και το έργο του Αριστοφάνη», *The Athenian* X / 7 (January 27, 1939), σ. 2.

Κουν στον *Αθηναίο* εφ' όλης της αριστοφανικής ύλης γενικά, επί της ύλης των *Ορνίθων* ειδικότερα και επί της δικής του «μεικτής» αισθητικής πάνω σε αυτήν ακόμη πιο ειδικά: «Προβολή του αριστοφανικού πνεύματος στη σύγχρονη ζωή», αντικατάσταση των αρχαίων «τύπων» με σύγχρονα «ανάλογα» στερεότυπα (π.χ. Κήρυξ = εφημερίδα, δημοσιογράφος / δήλωση του αριστοκράτη με τη χρήση γαντιών ή με γαλλικό επιτονισμό),⁸⁶ ιδιαίτερη έμφαση στα κοστούμια και στον φωτισμό για τη δημιουργία ατμόσφαιρας μέσα από τον συνδυασμό χρωμάτων και σχημάτων, αναγνώριση τόσο του λυρικού στοιχείου των *Ορνίθων* (εκφρασμένο ειδικά μέσω του Χορού) όσο και του δραματικού και σατιρικού στοιχείου, που μεταφέρουν οι αριστοφανικοί «τύποι», στους οποίους ο ίδιος ο σκηνοθέτης «devotes most of his masterly touches».⁸⁷ Η παράσταση, «ανεβασμένη σύμφωνα με την τεχνοτροπία του κ. Κουν», γνωρίζει την αναγνώριση του εκπαιδευτικού περιβάλλοντος, με πρωτοσέλιδο και πάλι στον *Αθηναίο*:

Το ανέβασμα μιας αρχαίας κωμωδίας από τον κ. Κουν προϋποθέτει μεν ένα έργο το οποίο έχει όλο το πνεύμα και το χιούμορ της εποχής του, αλλά συγχρόνως σε προδιαθέτει για κάτι τι διασκεβασμένο για σημερινό παίξιμο, κάτι ανταποκρινόμενο στη λαϊκή σκηνή.⁸⁸

Οι *Ορνίθες* του 1939 σηματοδοτούν την εξελικτική ολοκλήρωση ενός θεατρικού κύκλου που άρχισε με το ίδιο έργο επτά χρόνια νωρίτερα και έκλεισε με την καθιέρωση του δασκάλου-εμπνευστή Κουν στο Κολλέγιο και, ταυτόχρονα, με την ανάδυση του επαγγελματία-σκηνοθέτη Κουν στην ελληνική σκηνή. Στα τέλη της σχολικής χρονιάς, έπειτα από τη σκηνοθεσία του *Βυσσινόκηπου* με τον Θεατρικό Όμιλο Καρόλου Κουν και της *Έντας Γκάμπλερ* με τον θίασο Κατερίνας τον Μάρτιο 1939 και έπειτα από πρόταση της Κοτοπούλη να συνεργαστεί μαζί της για δύο χρόνια,⁸⁹ ο Κουν αποχωρεί από το Κολλέγιο για να αφιερωθεί πλέον οριστικά στον επαγγελματικό θεατρικό στίβο και να επανέλθει στον Αριστοφάνη –το ιδεώδες πεδίο εφαρμογής των θεωρητικών ιδεωδών του– το 1957 και πάλι μέσω του *Πλούτου*, τον οποίο θα διαδεχθούν και πάλι οι *Ορνίθες* (1959) και οι *Βάτραχοι* (1966).⁹⁰

⁸⁶ Προσθέτουμε εδώ τον «ρόλο του ρομαντικού ποιητή» και τον ρόλο «του Διπλωμάτη Ποσειδώνα με μονόκλ», όπως τους αποτυπώνει ο Κ. Νικολόπουλος, «Πενιές απ' το Θέατρο», *The Athenian* X/4 (November 24, 1938), σ. 1 και 4.

⁸⁷ Av., «Mr Coon talks about the theatre», *The Athenian* X/5 (December 9, 1938), σ. 2 και 4.

⁸⁸ Κ. Λ., «Έργον χειροκροτηθέν από το ακροατήριον», σ. 1.

⁸⁹ Σιάφκος, «Φωτίζοντας έναν μύθο», σ. 18.

⁹⁰ Van Steen, *Venom in Verse*, σ. 157: «Given that Koun's first three comic contributions to Athens Festivals of the

Αν και αναγνωρισμένος ήδη στις αρχές της δεκαετίας του '30 για τις μαθητικές παραστάσεις του, ανεξάρτητα από το αν αυτές βρίσκουν σύμφωνους ή όχι τους κριτικούς θεατές τους,⁹¹ ο Κουν, μετά την πολύ πιθανή δημόσια πρόταση του Γιάννη Σιδέρη να αναλάβει τη θέση του σκηνοθέτη στην υπό συζήτηση κρατική παιδική σκηνή, δεν φαίνεται να κινητοποιήθηκε προς αυτή την κατεύθυνση,⁹² αλλά ούτε και προχώρησε αργότερα στην ίδρυση παιδικής σκηνής στο πλαίσιο του Θεάτρου Τέχνης, παρά το γεγονός ότι οι παιδικές σκηνές είχαν αυξηθεί σημαντικά στη δεκαετία του '70 και του '80.⁹³ Για τον Κάρολο Κουν το «θέατρο για παιδιά» και, ειδικότερα, ο «Αριστοφάνης για παιδιά» έπαψε μάλλον από νωρίς να αποτελεί αυτοσκοπό και διαφοροποιημένη –σε επίπεδο μορφής, περιεχομένου και στόχευσης– θεατρική δραστηριότητα. Στην εποχή του θεατρικού Μοντερνισμού, που ούτως ή άλλως αντέτασσε στον ευρωπαϊκό ρεαλισμό «την αφαιρετικότητα, την υπαινικτικότητα και το στυλιζάρισμα», αλλά και εμφορούνταν από εκείνη την “παιδαριώδη” εξέγερση απέναντι στον αστικό καθωσπρεπισμό και τους ορθολογικούς καταναγκασμούς του “ενήλικου” κομφορμισμού του»,⁹⁴ τα παιδιά (οι συγκεκριμένοι, ευνοημένοι πολιτισμικά και εκπαιδευτικά, καλλιεργημένοι και συνεργάσιμοι, μαθητές του Κολλεγίου) αποτέλεσαν για τον Κουν το ιδεώδες πρώτο υποκριτικό υλικό και οι παραστάσεις τους αποτέλεσαν το ιδεώδες πρώτο πεδίο εφαρμογής των αισθητικών πειραματισμών και των ιδεολογικών αναζητήσεών του. Κι αυτό το άφθαρτο έμψυχο υλικό και το δεκτικό καλλιτεχνικά πεδίο, που προσέφεραν επί δέκα περίπου χρόνια οι μαθητές του, θα αναζητούσε –τηρουμένων των αναλογιών και κατά το δυνατόν– και στην εξω-Κολλεγιακή (Λαϊκή Σκηνή) και μετα-Κολλεγιακή (Θέατρο Τέχνης) δραστη-

pre-junta years were reworkings of his 1930's school plays (*Plutus* 1957; *Birds* 1959; and *Frogs* 1966), it is fair to claim that Aristophanes provided Koun with the basis of, and initial testing ground for, his new aesthetic of Greek Folk Expressionism».

⁹¹ Γεωργοπούλου, *Η θεατρική σκηνή στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Α', σ. 210.

⁹² Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 281.

⁹³ Μόλις το 1994 –σε μια δεκαετία στην οποία διανοίγονται γενικότερα μεγάλες προοπτικές στο θέατρο για ανήλικους θεατές (καθιέρωση Πανελλήνιων Μαθητικών Διαγωνισμών Θεάτρου, λειτουργία του προγράμματος «ΜΕΛΙΝΑ» στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση)– ο Μίμης Κουγιουμτζής διασκεύασε και σκηνοθέτησε τον *Μικρό Πρίγκιπα* του Αντουάν Ντε Σαιντ Εξυπερύ, έργο με το οποίο εγκαινιάστηκε η Παιδική Σκηνή του Θεάτρου Τέχνης. Για την εξέλιξη του θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα (πρόσωπα, θεσμοί, δραματολόγιο, θεατρική πρακτική, άλλες θεσμικές και θεατρικές εξελίξεις), από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι τις αρχές του 21ου, βλ. Georgakaki, «Children's Theater in Greece from 1949 to 2001», σ. 163-180' Δημάκη-Ζώρα, *Θεατρικές σελίδες*, σ. 273-288.

⁹⁴ Αντώνης Γλυτζουρή, «Ο Φώτος Πολίτης, ο Καραγκιόζης και η απειλή της θεατρικότητας», Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη. Πρακτικά ημερίδας (Ρέθυμνο, 13 Δεκεμβρίου 2013)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, (σ. 171-191) σ. 177-178.

ριότητα, αλλάζοντας πλέον τους ηλικιακούς, ταξικούς, έμφυλους και εργασιακούς όρους της καλλιτεχνικής του δημιουργίας και απεύθυνσης.⁹⁵

Μετά τις πρώτες θεατρικές-δραματουργικές ασκήσεις με τους μαθητές του στο Κολλέγιο και τις πρώτες ερασιτεχνικές παραστάσεις σύγχρονων έργων με τους Athens College Players, από το 1932 και εξής ο Κουν δρομολογεί μια συνειδητή πολιτική «κλασικού ρεπερτορίου», με κορωνίδα τον Αριστοφάνη, η οποία απευθύνεται σε ανήλικους μαθητές αλλά συμπεριλαμβάνει απαραμείωτα στις εξελισσόμενες στοχεύσεις της και τους ενήλικους θεατές, στους οποίους ο Κουν θα αφιερωθεί αποκλειστικά από το 1939 (συνεργασίες με τον θίασο Κατερίνας και τον θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη) και μάλιστα από το 1942 (ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης) και εξής, μετά το ενδιαμέσο, 'δοκιμαστικό' στάδιο της Λαϊκής Σκηνής και του Θεατρικού Ομίλου Καρόλου Κουν. Ενισχυμένος με πολλαπλές εμπειρίες (παιδαγωγικές-διδακτικές-υποκριτικές-σκηνοθετικές-δραματουργικές-σκηνογραφικές κ.ά.) που του προσέφερε το μαθητικό και το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, μετακινείται και πάλι, αυτή τη φορά διά βίου: από τις παρυφές του πρωτοποριακού, πολυφωνικού και δεκτικού ελληνο-αμερικανικού εκπαιδευτηρίου του Ψυχικού προς το ανομοιογενές κοινωνικο-πολιτισμικά θεατρικό κέντρο της Αθήνας. Το αποκαλυπτικό έργο του «φραγκολεβαντίνου ραβδοσκόπου»⁹⁶ συνεχίζεται, πιο σύνθετο, πιο αντιφατικό και πιο ριψοκίνδυνο.

⁹⁵ Μ' αυτή την πεποίθηση στη διά βίου αναζήτηση της δυναμικής και απελευθερωτικής «παιδικότητας» από τον Κουν (βλ. και το αρχικό μόττο από τον Πάρι Τακόπουλο), προβληματίζομαι με την ανάγνωση της αισθητικής ιδεολογίας του Κουν με βάση την εμμονή του προς τη σωματικότητα της εργατικής τάξης.

⁹⁶ Για να κλείσουμε με μια φράση του αρχικά μαθητή, κατόπιν συνεργάτη και, από τη δεκαετία του '50 και εξής, καλλιτεχνικού (και μάλιστα αριστοφανικού) 'αντιπάλου' του Κουν, Αλέξη Σολομού, (*Βίος και παίγνιον*, σ. 14): «Έπρεπε δηλαδή να καταπλεύσει στην Ελλάδα ένα φραγκολεβαντίνος ραβδοσκόπος, για ν' αποκαλύψει στους ιθαγενείς τους θησαυρούς της Αττικής Κωμωδίας και του Κρητικού Θεάτρου».

ΕΛΛΗ ΓΑΒΡΙΗΛ

ΒΑΚΧΑΙ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΚΑΙ ΞΑΦΝΙΚΑ, ΠΕΡΣΙ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ
ΤΟΥ TENNESSEE WILLIAMS: ΕΝΑΣ ΔΙΑΘΛΑΣΜΕΝΟΣ
ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΩΝ^{1*}

A. Εισαγωγικά

Κατά τη μελέτη του θεατρικού έργου του Tennessee Williams *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, είναι απίθανο να διαφύγει της προσοχής του αναγνώστη μία πληθώρα στοιχείων που μαρτυρούν, πέραν από πτυχές της προσωπικής και οικογενειακής ιστορίας του συγγραφέα, όπως η ομοφυλοφιλία του, η καταπιεστική μητέρα του και η λοβοτομή της αδελφής του Ρόουζ,² και σαφείς απόηχους τραγωδιών του Ευριπίδη,³ ιδίως των *Βακχών*. Κατόπιν μίας σύντομης παράθεσης της πλοκής των δύο έργων, θα επιχειρηθεί μια μεθοδική αντιπαραβολή τους, με σκοπό να αναδειχθούν τα νήματα που τα συνδέουν, με τρόπο εν πολλοίς αόρατο και συνειρμικό, ωστόσο τελικά απολύτως αντιληπτό και αποκαλυπτικό για τον μελετητή τους.

B. Τα κείμενα αναφοράς

1. Βάκχες

Στο τελευταίο από τα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη, γραμμένο στα 407 π.Χ στην Πέλλα της Μακεδονίας, πρωταγωνιστεί ο Διόνυσος που, συνοδεία του θιάσου του αποτελούμενου από Βάκχες, καταφθάνει με ανθρώπινη μορφή στη Θήβα, πατρίδα της μητέρας του Σεμέλης, προκειμένου να επιβάλει την λατρεία του. Οι αδελφές της μητέρας του και κόρες του Κάδμου έχουν αμφισβητήσει, ωστόσο, τη θεϊκή καταγωγή του κι εκείνος τις τιμωρεί μετατρέποντάς τες σε μαινάδες και οδηγώντας

^{1*} Ευχαριστώ θερμά την αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. κ. Καίτη Διαμαντάκου για την πολύτιμη γνώση, την ενθάρρυνση και τα άφθονα ερεθίσματα για σκέψη και έρευνα που αφειδώς προσφέρει. Επίσης ευχαριστώ θερμά τους ανώνυμους αξιολογητές του Περιοδικού *Παράβασις* για την ιδιαίτερως εμπεριστατωμένη κριτική και τις πολύ χρήσιμες παρατηρήσεις τους.

² Greta Heintzelman, Alycia Smith-Howard, *Critical Companion to Tennessee Williams*, Facts on File, New York 2005, σ. 281.

³ Είναι μάλιστα βέβαιο πως ο T. Williams γνώριζε εις βάθος το έργο του μεγάλου τραγικού, δεδομένων των σπουδών του με αντικείμενο την κλασική λογοτεχνία στα Πανεπιστήμια της Washington και της Iowa. Βλ. Janice Siegel, «Tennessee Williams's *Suddenly Last Summer* and Euripides's *Bacchae*», *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 11/No 4 (Spring 2005), σ. 539.

τες στον Κιθαιρώνα. Ο δε εξάδελφός του, Πενθέας, γιος της Αγαύης και ασκών την εξουσία στην πόλη, προσπαθεί με κάθε τρόπο να παρεμποδίσει τη νεόφερτη λατρεία, καταδιώκοντας τις μεταμορφωμένες σε μαινάδες γυναίκες της Θήβας, και συλλαμβάνοντας τον «μυστηριώδη ξένο» ως λάγνο διαφθορέα τους. Οι προσπάθειες του μάντη Τειρεσία, αλλά και του παππού του, Κάδμου, να τον πείσουν να ασπαστεί τη νέα θρησκεία αποβαίνουν άκαρπες, όπως όμως και όλες οι δικές του απόπειρες να θέσει τον ανθρωπόμορφο υπό κράτηση. Τελικά πείθεται από αυτόν να μεταμφιεστεί σε γυναίκα, προκειμένου να κατασκοπεύσει τις μαινάδες εν ώρα έκστασης στον Κιθαιρώνα. Γίνεται όμως αντιληπτός, και διαμελίζεται από τις εξαγριωμένες γυναίκες με προεξάρχουσα την ίδια την μητέρα του, που εν συνεχεία καταφθάνει στην πόλη κραδαίνοντας ως φρικιαστικό τρόπαιο το κεφάλι του Πενθέα, το οποίο πιστεύει πως ανήκει σε λιοντάρι. Ο Κάδμος σταδιακά την οδηγεί στο να συνειδητοποιήσει με συντριβή τι έχει διαπράξει, ενώ ο Διόνυσος εμφανίζεται πια με τη θεϊκή μορφή του, εξαγγέλλοντας τη μοίρα του Κάδμου και της Αγαύης που θα πρέπει να εγκαταλείψουν την πόλη.

2. Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι

Το έργο, γραμμένο το 1957, ξεκινά με την ηλικιωμένη πλούσια χήρα Βάιολετ Βέναμπλ να υποδέχεται τον νεαρό νευροχειρουργό Δρ. Κούκροβιτς στον τροπικό κήπο του νεκρού γιου της Σεμπάστιαν, του οποίου τη μνήμη –ως αγνού, ευαίσθητου ποιητή με υπαρξιακές αναζητήσεις– έχει θέσει ως αποστολή της να διαφυλάξει. Η υστεροφημία του αυτή τίθεται τώρα σε κίνδυνο από αποκαλύψεις της εξαδέλφης του Κάθριν, ήδη έγκλειστης σε ιδιωτική κλινική. Η κυρία Βέναμπλ θέλει να την κάνει να σωπάσει, υποβάλλοντάς την σε λοβοτομή που θα επιχειρηθεί από τον νεαρό γιατρό, ο οποίος σε αντάλλαγμα θα λάβει μια γενναία δωρεά για τις έρευνες του. Η Κάθριν καταφθάνει συνοδευόμενη από την αδελφή Φελίσιτυ για την προκαθορισμένη από την Βάιολετ συνάντησή της με το γιατρό, ενώ ταυτόχρονα αφικνούνται και η μητέρα και ο αδελφός της, που προσπαθούν να την πείσουν να πάψει τις αποκαλύψεις της σχετικά με τον Σεμπάστιαν, καθώς η οικογένειά τους εξαρτάται οικονομικά από την πλούσια θεία. Ωστόσο, μετά από ένεση του ορού της αλήθειας, η Κάθριν θα διηγηθεί στο γιατρό και ενώπιον όλων, την ιστορία του περσινού καλοκαιριού, όταν για πρώτη φορά συνόδευσε εκείνη, αντί για την μητέρα του, τον Σεμπάστιαν στο ταξίδι του στην Ευρώπη, όπου εκείνος βρήκε τελικά τραγικό θάνατο, σπαραγμένος από μια ομάδα νεαρών ντόπιων, με τους οποίους είχε σεξουαλικής φύσης δοσοληψίες.

Γ. Ένας διάλογος σπαραγμάτων

Από την αντιπαραβολή του βασικού αυτού σκελετού της πλοκής των *Βακχών* και του *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι* φαίνεται αρχικά η μόνη μεταξύ τους ομοιότητα να περιορίζεται στο στοιχείο του διαμελισμού-σπαραγμού των σωμάτων του Πενθέα και του Σεμπάστιαν, αντιστοίχως. Για παράδειγμα, η Αθηνά Κορώνη,⁴ εστιάζει περισσότερο τους συσχετισμούς μεταξύ του *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι* και του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη, περιοριζόμενη σε μία μόνο αναφορά στις *Βάκχες* και δη όσον αφορά στο διαμελισμό του Σεμπάστιαν. Ωστόσο, το παρόν κείμενο θα επιχειρήσει να δείξει πως ο διάλογος ακριβώς κρίσιμων *σπαραγμάτων* –επιμέρους στοιχείων– των δύο έργων είναι που αποκαλύπτει μια υπόγεια, σχεδόν μυστική σχέση μεταξύ τους, και εν τέλει συνεισφέρει σε μια εις μεγαλύτερο βάθος ερμηνεία και κατανόηση του κάθε έργου ξεχωριστά.

Ως προς τη μέθοδο διεξαγωγής του διαλόγου αυτού, ήδη εξ αρχής διαπιστώνεται πως μια απόπειρα να θέσει ο μελετητής τα δύο έργα στατικά εν παραλλήλω, αναζητώντας αυστηρές αντιστοιχίσεις μεταξύ των πλοκών και των προσώπων τους, είναι καταδικασμένη σε μερική, τουλάχιστον, αποτυχία. Για παράδειγμα η σχετική επιλογή της Janice Siegel⁵ να ταυτίσει εξ αρχής τον Διόνυσο με τη Βάιολετ την οδηγεί συχνά σε ερμηνευτικά αδιέξοδα, ωθώντας την να καταφεύγει περισσότερο στην κινηματογραφική εκδοχή του *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, η οποία την εξυπηρετεί περισσότερο καθώς, όπως και η ίδια παραδέχεται,⁶ τονίζει τις όποιες ομοιότητες μεταξύ των δύο έργων. Την οδηγεί, ωστόσο, και σε κάποιες ερμηνευτικές ακροβασίες, προκειμένου να επιτύχει τις επιχειρούμενες αντιστοιχίσεις, έστω με την αναγκαστική κατασκευή αντιθέσεων. Επί παραδείγματι, ταυτίζοντας σταθερά και στατικά τον Διόνυσο και τη Βάιολετ –ως «θείκές φιγούρες»– υποχρεώνεται πάντως να παρατηρήσει πως «σε αντίθεση προς τον Διόνυσο, η Βάιολετ χρησιμοποιεί τη δύναμή της για να αποκρύψει μια αλήθεια, και όχι να την αποκαλύψει».⁷ Φαίνεται, όμως, ως προς τη συγκεκριμένη πτυχή, η Βάιολετ να διαλέγεται μάλλον με τον Πενθέα ως απολυταρχικό επίσης, εξουσιαστή, παρά με τον Διόνυσο.⁸ Επίσης, η ταύτιση της παραπλανητικής συμπεριφοράς του Διονύσου, καθώς «ωθεί τον Πενθέα σε συμπε-

⁴ Στη μελέτη της: Athena Coronis, *Tennessee Williams and Greek Culture-With special emphasis on Euripides*, Kalendis, Αθήνα 1994.

⁵ Siegel, «Tennessee Williams's *Suddenly Last Summer* and Euripides's *Bacchae*».

⁶ Siegel, *ό.π.*, σ. 540.

⁷ Siegel, *ό.π.*, σ. 542.

⁸ Βλ. σχετική ανάπτυξη στην ενότητα Γ.

ριφορά που θα οδηγήσει στο θάνατό του» με εκείνη της Βάιολετ που «εμφανίζεται ως ευεργέτης της Κάθριν, ενόσω δολοπλοκεί για τον θάνατό της»⁹ μοιάζει μάλλον αδύναμη, καθώς σε καμία περίπτωση η Βάιολετ δεν προσεγγίζει την Κάθριν με παρπλανητικά φιλική συμπεριφορά –όπως εμφανίζεται ο Διόνυσος ως απατηλά μείλιχος Ξένος– αντιθέτως εξαρχής διακηρύττει την απέχθεια και την εχθρότητά της προς το πρόσωπο της ανιψιάς της.

Γίνεται συνεπώς εμφανές πως δεν υπάρχει μια αποκρυσταλλωμένη, αλλά μάλλον μια διαρκώς μετακινούμενη και μεταβαλλόμενη ομοιότητα και αντιστοιχισή των εκατέρωθεν δραματικών προσώπων και στοιχείων της πλοκής. Είναι λοιπόν ενδιαφέρον να επιχειρηθεί μια «πειραματική διάταξη» αντιπαραβολής των δύο έργων ως εξής: Ας φανταστούμε δύο νοητές πολυεδρικές περιάκτους,¹⁰ οι οποίες αντιπροσωπεύουν τα δύο υπό εξέταση έργα. Κάθε έδρα των περιάκτων αντιστοιχεί με ένα πρόσωπο ή μια πτυχή των *Βακχών* και του *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, αντίστοιχα. Κατά την πορεία του «πειράματος», οι περιάκτοι θα περιστρέφονται με τρόπο που να φέρνει κάθε φορά αντιμέτωπα διαφορετικά *σπαράγματα*, διαφορετικές ψηφίδες, πρόσωπα και όψεις των δύο έργων, με σκοπό να εξεταστούν οι συσχετισμοί που προκύπτουν. Επισημαίνεται πως ορισμένες από τις αντιπαραβαλλόμενες όψεις αποκαλύπτουν πτυχές των έργων που απαιτούν έναν μακροσκελέστερο σχολιασμό από ό,τι άλλες.

1. Οι νεκρός απών: Σεμέλη vs. Σεμπάστιαν

Και στα δύο έργα πέφτει εξαρχής η σκιά ενός προσώπου ήδη νεκρού. Στις *Βάκχες* ο Διόνυσος, καταφθάνοντας στη Θήβα, αναφέρεται ήδη στην αρχή του εισαγωγικού μονολόγου του στην «αστραποβολημένη» μητέρα του Σεμέλη και υποδεικνύει, ήδη στον έκτο στίχο, το «σήμα» της στον επίγειο κόσμο, την θέση του μνήματός της: «Βλέπω μπροστά μου, πλάι στο παλάτι, το μνήμα της μητρός μου».¹¹ Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, το *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι* αρχίζει με την Βάιολετ να δείχνει στον γιατρό το αντίστοιχο «σήμα» του νεκρού γιου της στη γη, τον τροπικό του κήπο: «Ναι, αυτός ήταν ο κήπος του Σεμπάστιαν».¹² Εν συνεχεία, αμφότεροι οι Διόνυσος

⁹ Siegel, "Tennessee Williams's *Suddenly Last Summer* and Euripides's *Bacchae*", σ. 543.

¹⁰ Κατά το ομώνυμο τριεδρικό πρίσμα –εξάρτημα της αρχαίας σκηνογραφίας που, με περιστροφή γύρω από τον άξονά του, παρουσίαζε κάθε φορά ένα διαφορετικό τόπο. Βλ. Anne Surgers, *Σταθμοί της Σκηνογραφίας του Αντικού Θεάτρου*, εισ.-μετ.-επιμ. Έλια Λακίδου, Αιγόκερως, Αθήνα 2014, σ. 43.

¹¹ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, μετάφραση Θεόδωρος Στεφανόπουλος, Πρόγραμμα της παράστασης του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου, θεατρική περίοδος 1996-1997, στ. 6.

¹² Tennessee Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, μετ. Ερρίκος Μπελιές, Ηριδανός, Αθήνα 2012, σ. 11.

και Βάιολετ δηλώνουν πως έχουν θέσει ως σκοπό τους τη διαφύλαξη και υπεράσπιση της μνήμης των νεκρών συγγενών τους: ο Διόνυσος σε σημαντικό βαθμό συνδέει την επιβολή της λατρείας του ως θεού με την αποκατάσταση της σπλωμένης μνήμης της μητέρας του: «Η πόλη αυτή πρέπει κάποτε να μάθει, ακόμη κι αν δεν θέλει, τι θα πει να μένει αμύητη στις τελετές μου· και πρέπει να υπερασπιστώ τη μητέρα μου τη Σεμέλη».¹³ Ενώ και η Βάιολετ αντίστοιχα δηλώνει: «Έχω αφιερώσει όλη την υπόλοιπη ζωή μου, γιατρέ, στην υπεράσπιση της μνήμης ενός νεκρού ποιητή»,¹⁴ και σκοπεύει να κάνει ό,τι χρειαστεί για να σταματήσει την ανιψιά της Κάθριν που «Φλυαρούσε ακατάσχετα! Για να ντροπιάσει το όνομα του γιου μου!». ¹⁵ Βεβαίως πρέπει να επισημανθεί πως η σκιά του νεκρού Σεμπάστιαν στο *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι* είναι πολύ βαρύτερη από εκείνη της Σεμέλης στις *Βάκχες*, καθώς εκείνος και η εκατέρωθεν αφήγηση της ιστορίας του από την πλευρά της μητέρας και της εξαδέλφης του αποτελούν τον κεντρικό άξονα του έργου, καθιστώντας ουσιαστικά τον Σεμπάστιαν έναν απόντα πρωταγωνιστή.

2. Ο επικίνδυνος φλύαρος και ο τηρητής της ίδιας εξουσίας και της καθεστηκυίας τάξης: Διόνυσος και Πενθέας vs. Κάθριν και Βάιολετ

Σε αμφότερα τα έργα υπάρχει ένα δραματικό πρόσωπο που ισχυρίζεται και αποκαλύπτει πράγματα που ένα άλλο δραματικό πρόσωπο δεν είναι διατεθειμένο να επιτρέψει να ακούγονται και να διαδίδονται δημοσίως. Ο λόγος που τόσο ο Πενθέας, όσο και η Βάιολετ πασχίζουν να επιβάλλουν τη σιωπή στον Διόνυσο και την Κάθριν αντίστοιχα, είναι το ότι οι αντίπαλοί τους κομίζουν μια αλήθεια που απειλεί να ανατινάξει συθέμελα την –δομημένη πάνω στην πλάνη– εξουσία και ζωή τους.

Αν ο Διόνυσος αναγνωριστεί ως θεός, ο Πενθέας αισθάνεται πως κινδυνεύει, όχι τόσο να χάσει την εξουσία της Θήβας που του έχει παραχωρηθεί από τον Κάδομο – καθώς, όπως και ο τελευταίος του επισημαίνει, θα μπορούσε να εκμεταλλευτεί την θεοποίηση του συγγενή του για να αποκομίσει περισσότερες ακόμα τιμές—¹⁶ αλλά, κυρίως, να χάσει πλήρως τον έλεγχο του κόσμου του και της ζωής όπως τη γνωρίζει. Για εκείνον υπάρχει μόνο η ορθολογική θεώρηση των πραγμάτων, θεμελιωμένη στις

¹³ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 39-42.

¹⁴ Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 14.

¹⁵ Williams, *ό.π.* σ. 30.

¹⁶ Βλ. σχετικά Martin Hose, *Ευριπίδης-ο ποιητής των παθών*, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011, σ. 339.

«αυστηρά αντιθετικές δομές της περίκλειστης, αυτόχθονης κοινωνίας του»,¹⁷ ενώ έχει επίσης παρατηρηθεί πως θεωρεί τη διονυσιακή λατρεία «μόνο ως πρόφαση για σεξουαλική ελευθεριότητα, συνεπώς ως επίθεση στα θεμέλια της κοινωνίας, η οποία καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια να εξασφαλίσει την γνησιότητα της καταγωγής των παιδιών». ¹⁸ Με οργή και αποστροφή βλέπει τις γυναίκες της Θήβας, αλλά ακόμα και τους στενότερους συγγενείς του, να καταλαμβάνονται από τη σκοτεινή και ακατανόητη, για εκείνον, δύναμη της νέας θρησκείας, την οποία θα πρέπει επομένως πάση θυσία να καταπνίξει –απειλώντας, φυλακίζοντας ή και εξοντώνοντας τον κομιστή της. Παρατηρείται μάλιστα εδώ το οξύμωρο του ότι η βίαιη αντίσταση του νεαρού βασιλιά απέναντι στο «νέο» αποτελεί μία πολύ συντηρητικότερη στάση από ό,τι των γηραιών Κάδμου και Τειρεσία –ίσως και γιατί εκείνος αντιλαμβάνεται περισσότερο το πόσο ριζοσπαστικές είναι οι αλλαγές που η νέα λατρεία επιφέρει.¹⁹ Μόνο που αυτές δεν αφορούν στην *έκλυση* των ηθών, στην οποία ο Πενθέας –εξαιτίας δικών του ενδόμυχων στρεβλώσεων²⁰– εμμένει, αλλά στη *διάλυση* των ορίων μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, λογικής και τρέλας, πολιτισμού και αγριότητας, κάτι που μάλλον τον τρομοκρατεί ακόμα περισσότερο.

Αντίστοιχα, η Βάιολετ επιδιώκει με κάθε μέσον να παύσει την επικίνδυνη φωνή της Κάθριν, εδραιώνοντας ως μοναδική αλήθεια τη δική της εκδοχή των πραγμάτων και διασφαλίζοντας έτσι την εξουσία που είχε πάνω στη ζωή του γιου της και, πλέον, πάνω στη μνήμη του. Η Βάιολετ είχε κατασκευάσει για την ίδια αλλά και για τον γιο της, έναν «μύθο» που η Κάθριν «έκανε κομμάτια». ²¹ Ζούσαν μια ζωή λαμπρή και κοσμοπολίτικη, όπου δεν χωρούσε τίποτα δυσάρεστο, ούτε τα γηρατειά ούτε οι ψυχολογικές και υπαρξιακές κρίσεις του υπερευαίσθητου Σεμπάστιαν, που αποσοβούνταν εν τη γενέσει τους με την παρέμβαση της μητέρας του, προτού επιφέρουν την οποιαδήποτε αλλαγή. Και, φυσικά, σε αυτή την απόλυτα ελεγχόμενη και νοσηρά αποστειρωμένη ζωή δεν χωρούσε ούτε η σεξουαλικότητα του γιου της. Ο κόσμος αυτός της κυρίας Βέναμπλ απειλείται τώρα με κατάρρευση από την ιστορία της Κάθριν. Και τούτο διότι η ιστορία αυτή αποκαλύπτει ακριβώς το ότι, όπως στο Διόνυσο και τη λατρεία του, έτσι και στον Σεμπάστιαν ενυπήρχαν συνταρακτικές αντιθέσεις: το φως και το σκοτάδι, η λογική και το πάθος, η ευγένεια και η βανανυσότητα.

¹⁷ Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 143.

¹⁸ Hose, *Ευριπίδης*, σ. 336.

¹⁹ Charles Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton University Press, New Jersey 1982, σ. 174.

²⁰ Βλ. ενότητα Γ5.

²¹ Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 29.

Η Βάιολετ αρνείται να αποδεχτεί τη δυσικότητα αυτή του γιου της.²² Και αφού ο εγκλεισμός της ανιψιάς της στην κλινική και η διαρκής χορήγηση ψυχοφαρμάκων, δεν μπόρεσαν να την κάνουν να σωπάσει, η Βάιολετ εμφανίζεται έτοιμη να λάβει δραστικότερα μέτρα, προχωρώντας σε λοβοτομή της, μετά την οποία, ακόμα κι αν συνεχίσει να μιλά, «ποιος θα την πιστεύει, γιατρέ;».²³

3. Οι υστερόβουλοι συγγενείς: Κάδμος vs. κυρία Χόλλυ και Τζορτζ

Ο Κάδμος στο πρώτο Επεισόδιο παρουσιάζει μία τουλάχιστον αμφίθυμη στάση απέναντι στο ζήτημα του Διονύσου: παρότι είναι ήδη έτοιμος να λάβει μέρος μαζί με τον Τειρεσία στη βακχική λατρεία, αντιμετωπίζει τον θεό με λιγότερο ειλικρινή θρησκευτική θέρμη από εκείνη του μάντη. Έτσι, όχι μόνο προτείνει αρχικά να ανέβουν στον Κιθαιρώνα με άμαξα, –πράγμα που θα σήμαινε μικρότερη σωματική προσπάθεια, και άρα και μειωμένη τιμή του θεού–,²⁴ αλλά κυρίως, την ίδια στιγμή που παροτρύνει τον Πενθέα να τιμήσει το Διόνυσο ως θεό, αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο ο θεός αυτός να μην υπάρχει καν. Κάτι τέτοιο όμως είναι για εκείνον επουσιώδες, καθώς το σημαντικότερο είναι η μεγάλη τιμή που αποτελεί για τη βασιλική οικογένεια το να έχει στους κόλπους της έναν θεό –ακόμα και ψεύτικο: «Γιατί, και αν ακόμη, όπως λες εσύ, δεν υπάρχει ο θεός αυτός, εσύ οφείλεις να λες πως υπάρχει. Πες το ψέμα με τρόπο που να πείθει. Λέγε πως είναι της Σεμέλης, για να πιστέψουν ότι γέννησε θεό και να τιμάται το γένος μας».²⁵ Άλλωστε, κατά το σκεπτικό του, αν η λατρεία του –αληθούς ή ψευδούς– θεού μόνο οφέλη μπορεί να αποφέρει, η απόρριψή του, αντίθετα, εγκυμονεί μεγάλους κινδύνους, πράγμα που επιβεβαιώνει το παράδειγμα του Ακταίονα.²⁶ Βεβαίως, ακριβώς η επίκληση, με ειλικρινή ανησυχία, του συγκεκριμένου –και, όπως θα αποδειχθεί, τραγικά προφητικού– παραδείγματος θείας τιμωρίας, συνηγορεί μάλλον στο ότι ο Κάδμος, αν και ωφελμιστής, δεν φθάνει να μετατραπεί και σε άπιστο υποκριτή.²⁷ Είναι μάλλον ακόμα σε ένα βαθμό αβέβαιος για το ποια είναι η αλήθεια, οπότε προκρίνει την επιλογή του να καλύπτει κανείς τα νότα του, για παν ενδεχόμενο.

²² Βλ. σχετικά και ενότητα Γ5.

²³ Williams, *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 33.

²⁴ Βλ. Sofie Mills, *Euripides: Bacchae*, Duckworth, Liverpool 2006, σ. 72.

²⁵ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 334 εξ.

²⁶ Ο.π., στ. 338 εξ.

²⁷ Albin Lesky, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2010, σ. 365. Ο Lesky, πάντως, θεωρεί πως ο Κάδμος, ακριβώς όπως ο Τειρεσίας, «έχει αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στον Διόνυσο» και πως το ωφελμιστικό επιχείρημα χρησιμοποιείται αποκλειστικά χάριν του Πενθέα, ως μία έσχατη απόπειρα μεταστροφής του. Κάτι τέτοιο δεν φαίνεται όμως να ευσταθεί, καθώς για καμία σκοπιμότητα ένας ένθερμος πιστός δεν θα έφτανε στο σημείο να αμφισβητήσει, ενώπιον μάλιστα ενός θρησκευτικού φορέα, την ύπαρξη του θεού.

Αν η εκδίκηση του Διονύσου, εφόσον ο Πενθέας εξακολουθήσει να τον μάχεται, αποτελεί για τον Κάδμο μία επικίνδυνη πιθανότητα, η εκδίκηση της Βάιολετ, εφόσον η Κάθριν εξακολουθήσει να αποκαλύπτει τα όσα συνέβησαν, αποτελεί για τη μητέρα και τον αδελφό της μία βεβαιότητα. Επιδιώκουν συνεπώς κι εκείνοι να την αποτρέψουν από «τη μοιραία σύγκρουση με την υπερδύναμη του θεού»,²⁸ ο οποίος εδώ λαμβάνει τη μορφή της θείας Βάιολετ.²⁹ Η σημαντικότερη για εκείνους δυσμενής συνέπεια που πρέπει πάση θυσία να αποφευχθεί φαίνεται να είναι η αναστολή εκτέλεσης της διαθήκης του Σεμπάστιαν από τη μητέρα του, κάτι που θα στερούσε από την οικονομικά ασθενή οικογένεια Χόλλυ ένα πολύ σημαντικό χρηματικό ποσό. Έτσι η έντονη ψυχολογική πίεση που της ασκούν, προκειμένου να συμμορφωθεί προς τις επιθυμίες της θείας της, περιστρέφεται διαρκώς γύρω από το ζήτημα αυτό: «Πρέπει να την ξεχάσεις αυτή την ιστορία. [...] Για τα πενήντα χιλιάδικα που θα πάρεις.» «Έχει ανασταλεί η εκτέλεση της διαθήκης. Και δεν θα εκτελεστεί, αν δεν σταματήσεις να λες αυτή την ιστορία». Αντιθέτως, μόνο σε δευτερεύον επίπεδο δείχνει να τους απασχολεί ο εγκλεισμός της Κάθριν στο ψυχιατρείο, αλλά και η πιθανότητα λοβοτομής της.³⁰ Και όμως, φαίνεται από τα μετέπειτα λεγόμενά τους πως δεν θεωρούν την Κάθριν παρανοϊκή και πως, σε αντιστοιχία προς την αμφιβολία του Κάδμου, δεν είναι τελικά καθόλου σίγουροι για το ότι τα όσα διηγείται η Κάθριν είναι επινοημένα. Το μόνο όμως που κι εδώ έχει σημασία είναι όχι η αλήθεια, αλλά το συμφέρον, εδώ οικονομικό· και αυτό απαιτεί να πάψει να ακούγεται η φρικτή ιστορία, είτε είναι αληθής, είτε όχι. Όπως αποκάλυπτα παροτρύνουν την Κάθριν: «Γι' αυτό [...] μην ξαναπείς τι συνέβη στον Σεμπάστιαν [...] στην Καμπέθα ντε Λόμπο, ακόμα κι αν ήταν αλήθεια!».³¹

Οι περιπτώσεις του Κάδμου και των Χόλλυ ταυτίζονται, πάντως, όχι μόνο ως προς την ιδιοτελή αρχική τους στάση, αλλά και ως προς τη μετανοημένη μεταστροφή τους στο τέλος των δύο έργων, όταν πλέον η αλήθεια θα έχει αποκαλυφθεί στη φρικτή της πληρότητα, εξοβελίζοντας κάθε ρηχότητα στην αντιμετώπισή της. Στην Εξοδο των *Βακχών* ο Κάδμος θα συνειδητοποιήσει με τον σκληρότερο τρόπο το πώς ο θεός εκδικήθηκε το κάθε μέλος της οικογένειάς του ανάλογα με τη βαρύτητα του παραπτώματός του. Έτσι και ο ίδιος, ως πιστός –εν μέρει τουλάχιστον– από συμφέρον,

²⁸ Κατά τη διατύπωση του Lesky σχετικά με τον Κάδμο, ό.π.

²⁹ Βλ. κατωτέρω στην ενότητα Γ.4.

³⁰ Βλ. τη σύγκρουση του Τζορτζ με τη Βάιολετ στην Τέταρτη Σκηνή, όταν ανεπιτυχώς προσπαθεί να πείσει τη θεία του να μη στείλει την Κάθριν στο ψυχιατρείο. Tennessee Williams, *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 62 εξ.

³¹ Ο.π. σ. 48-49.

θα υποχρεωθεί στα γηρατειά του όχι μόνο να υπομείνει ως τιμωρία τον άγριο θάνατο του μονάκριβου εγγονού του και την «καταστροφή του οίκου του»,³² αλλά και την εξορία από τη Θήβα, και να παραδεχθεί πως «δίκαια ο θεός τους εξόντωσε».³³

Αντίστοιχα, ο κομψευόμενος Τζορτζ, ντυμένος με τα ακριβά ρούχα του Σεμπάστιαν, κραδαίνοντας μία ρακέτα του ευγενούς σπορ τένις, και προαλειφόμενος ήδη για την πλούσια ζωή που η κληρονομιά θα του προσφέρει, προσπαθεί σε όλο το έργο να διατηρήσει τις ισορροπίες που θα διασφαλίσουν την κληρονομιά αυτή. Η συμπεριφορά του κατά τη διάρκεια όσων λαμβάνουν χώρα στο αρχοντικό της θείας Βάιολετ χαρακτηρίζεται από μία εμφανή αδημονία να τακτοποιηθεί το ζήτημα, χωρίς να τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα το τι πραγματικά συνέβη. Ωστόσο, η ψυχρή και ωφελμιστική στάση του θα αλλάξει στο τέλος του έργου, όταν θα ακούσει—μάλлон για πρώτη φορά ολοκληρωμένη—την αφήγηση της αδελφής του. Εμφανώς ταραγμένος, αποσπάται, απομακρυνόμενος και σωματικά,³⁴ από την έως τότε σύμπραξη με τη μητέρα του—η οποία, παρότι κλαίει συντετριμμένη, φαίνεται να εξακολουθεί ακόμα να περιμένει από τον γιατρό κάποια βολική «διευθέτηση» επ' ωφελεία όλων—³⁵ και δηλώνει: «Μαμά, θ' αφήσω το σχολείο, θα πιάσω δουλειά, θα—».³⁶ Σαν να έχει διέλθει από μία οιονεί «διαβατήρια τελετή» μέσα σε ένα μόλις απόγευμα, ο μετέφηβος³⁷ Τζορτζ έχει μετακινηθεί από τον κυνισμό και την αδιαφορία σε μία συμπονετική επίγνωση, και στην απόφαση να υπερασπιστεί την αδελφή του και την αλήθεια, ακόμα και αν αυτό σημαίνει πως θα απαρνηθεί την άνετη ζωή και θα ριχτεί στη βιοπάλη.

4. Ο «χειριστικός θεός»: Διόνυσος vs. Βάιολετ

Έχει παρατηρηθεί πως ο Πενθέας στη σκηνή της παρενδυσίας χειραγωγείται σε τέτοιο βαθμό από το Διόνυσο, που φθάνει να «οδεύει προς την καταστροφή του σαν μαριονέτα—ή σαν ηθοποιός κάτω από τις οδηγίες ενός σκηνοθέτη».³⁸ Πράγ-

³² Αθανάσιος Στεφανής, *Ευριπίδου Βάκχαι: Εισαγωγή, Αρχαίο Κείμενο, Μετάφραση, Σχόλια*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2018, σ. 16.

³³ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 1249-1250.

³⁴ Η σχετική σκηνική οδηγία αναφέρει πως «η κυρία Χόλλυ κλαίει με λυγμούς και πάει κοντά στον Τζορτζ, ο οποίος την ίδια στιγμή φεύγει από δίπλα της»· Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 95.

³⁵ «Σσsst, παιδί μου! Γιατρέ, εσείς δεν λέτε τίποτα;», ό.π.

³⁶ Ο.π.

³⁷ Ο οποίος έχει μάλлон μόλις εγγραφεί στο κολέγιο, καθώς, όπως πληροφορεί η μητέρα του την Κάθριν στην Τέταρτη Σκηνή, επέλεξε να εγγραφεί στην αδελφότητα «Φι-Δέλτα». Το συγκεκριμένο σύντομο χωρίο έχει αφαιρεθεί από την ελληνική μετάφραση.

³⁸ Martin Hose, *Ευριπίδης*, σ. 350

ματι, ο θεός που ήδη στον Πρόλογο κοινοποιεί στους θεατές τη «σκηνοθετική του πρόθεση», θα κινήσει τα νήματα της πλοκής και θα οδηγήσει τον Πενθέα στην καταστροφή του, «παγιδεύοντάς τον σε μία σειρά θαμάτων που ο ίδιος σκηνοθετεί».³⁹ Θα χρησιμοποιήσει την δική του μεταμόρφωση για να αποκρύψει την ταυτότητά του, και τη μεταμφίεση του Πενθέα για να τον απεκδύσει από τον «ρόλο του ως βασιλιά και οπλίτη»,⁴⁰ αλλά και για να διακωμωδήσει την άγνοιά του. Πρόκειται εδώ για μία τεχνική της Αρχαίας κωμωδίας,⁴¹ μόνο που στις *Βάκχες* η χρήση της αποκαλύπτει «με αυξανόμενο τρόπο την τραγική ανικανότητα του ανθρώπου να κατανοήσει και να ελέγξει τόσο τον εαυτό του, όσο και το περιβάλλον του».⁴² Έτσι στον Κιθαιρώνα ο σκηνοθέτης-Διόνυσος, αφού ολοκληρώσει τις παρεμβάσεις του όσον αφορά στα «κοστούμια», το «σκηνικό» και τους «υποκριτές»,⁴³ θα δώσει στις μαινάδες την τελική εντολή εκτέλεσης-επιτέλεσης της θανάτωσης, και θα λάβει πλέον τη θέση του θεατή⁴⁴ για να απολαύσει το φρικτό νικητήριο θέαμα σπαραγμού του Πενθέα –ο οποίος, πάλι, από κρυφός θεατής θα τραπεί πλέον σε απρόθυμο πρωταγωνιστή.

Αντιστοίχως, και η Βάιολετ εμφανίζεται ως «χειριστική θεϊκή φιγούρα»,⁴⁵ που όχι μόνο εξουσιάζει, προηγούμενως τη ζωή και τώρα την υστεροφημία του γιου της, αλλά και που επιθυμεί να ελέγξει και να κατευθύνει τη συμπεριφορά και τη δράση όλων των προσώπων του έργου. Σε αντίθεση, ωστόσο, προς τον γαλήνιο Διόνυσο, η Βάιολετ φαίνεται να διακατέχεται ήδη από την αρχή του έργου από ανυπομονησία για την κατά τις επιθυμίες της εξέλιξη των πραγμάτων, αλλά και από ενόχληση έως οργή προς κάθε πρόσωπο του έργου που στέκεται ως μικρότερο ή μεγαλύτερο εμπόδιο στην εξέλιξη αυτή. Μία τέτοια συμπεριφορά οφείλεται ενδεχομένως και στον αυταρχικό της χαρακτήρα, ωστόσο φαίνεται να έχει ως αιτία και την ανησυχία της, καθώς γνωρίζει, ή έστω υποψιάζεται, πως η δική της εκδοχή των πραγμάτων δεν είναι η «πραγματική αλήθεια». Εφόσον λοιπόν γίνει δεκτή η περίπτωση που αναλύεται παρακάτω,⁴⁶ κατά την οποία η Βάιολετ γνώριζε στην πραγματικότητα τον σεξουαλικό βίο του Σεμπάστιαν, τότε προκύπτει πως ο απο-

³⁹ Helene Foley, «The Mask of Dionysus», *Transactions of the American Philological Association*, 110 (1980), σ. 113.

⁴⁰ Foley, *ό.π.*

⁴¹ *Ο.π.*, σ. 114.

⁴² *Ο.π.*, σ. 116.

⁴³ *Ο.π.*, σ. 113.

⁴⁴ *Ο.π.*

⁴⁵ Siegel, «Tennessee Williams's *Suddenly Last Summer*», σ. 541.

⁴⁶ Βλ. ενότητα Γ5.

τροπιασμός της για τα όσα αποκάλυψε η Κάθριν μετά το θάνατό του και η κατηγορηματική διάψευσή τους δεν αποτελούν παρά μία καλοστημένη παράσταση της κυρίας Βέναμπλ. Την παράστασή της έχει προφανώς ήδη επαναλάβει στο παρελθόν, προκειμένου να καταρρίψει την ιστορία της Κάθριν –έχοντας ως θεατές-αποδέκτες του ψεύδους της όλους όσοι τυχόν έχουν ήδη ακούσει τη φρικτή αφήγηση. Στο παρόν και στον δραματικό χρόνο του έργου παρακολουθούμε μία ιδιαιτέρως επιμελημένη εκδοχή της παράστασης αυτής, προετοιμασμένη από την ίδια με κάθε λεπτομέρεια,⁴⁷ ενώ παρόντες είναι οι πλέον κρίσιμοι θεατές-μάρτυρες: ο γιατρός και η οικογένεια της Κάθριν. Πράγματι, βασικός σκοπός της Βάιολετ είναι να πείσει τόσο το γιατρό Κούκροβιτς, όσο και την κυρία Χόλλυ, για την αλήθεια των δικών της ισχυρισμών –άρα συνακόλουθα για την παράνοια της Κάθριν– οδηγώντας τους στην απόφαση να προχωρήσουν στη λοβοτομή της.

Πέρα, όμως, από την προσεκτική αυτή σκηνοθεσία της αντιπαράθεσής της με την ανιψιά της, όπου προσδοκά ότι « η δική της αλήθεια», ακριβώς όπως σε μία δίκη,⁴⁸ θα αναδειχθεί θριαμβεύτρια, η Βάιολετ έχει για παν ενδεχόμενο στη φαρέτρα της και ένα ακατανίκητο όπλο για να χειριστεί πλήρως τους παριστάμενους και την κατάσταση: το χρήμα. Ήδη από την πρώτη σκηνή του έργου, παράλληλα με την γεμάτη μαεστρία προσπάθειά της να παρασύρει το γιατρό στη δική της εκδοχή των γεγονότων, καθίσταται απολύτως σαφές πως, με δέλεαρ το χρήμα, θα επιδιώξει να κάμψει τις όποιες τυχόν εναπομείνουσες επιστημονικές και ηθικές αντιστάσεις του ως προς τη λοβοτομή. Έτσι θα φθάσει στο σημείο απροκάλυπτα να του πει: «Εάν όμως η ειλικρίνιά μου σας αναστάτωσε, πάρτε την τσαντούλα σας –άδεια βέβαια, χωρίς τη δωρεά– και φύγετε από τον κήπο μου».⁴⁹ Τα χρήματα θα αποτελέσουν άλλωστε το μέσον για να επιδιώξει να εξαγοράσει και τη συγκατάθεση της κυρίας Χόλλυ για την επέμβαση αυτή. Θα αναστείλει την εκτέλεση της διαθήκης του Σεμπάστιαν για όσο διάστημα η Κάθριν εμμένει στην αφήγησή της, εξωθώντας έτσι τη μητέρα και τον αδελφό της να της ασκήσουν πιέσεις ώστε να ανακαλέσει.⁵⁰ Άλλωστε η εγχείριση αυτή καθεαυτή, προορίζεται να ολοκληρώσει το ρόλο της Βάιολετ ως αδιαφιλονί-

⁴⁷ Για παράδειγμα όσον αφορά στον χρόνο εισόδου και εξόδου του κάθε προσώπου («[...] Σου είχα πει να τους περιμένεις στην εξώπορτα και να τους φέρεις κατευθείαν στον κήπο»- Tennessee Williams, *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 35), ή την παρουσίαση την κρίσιμη στιγμή εγγράφων όπως ο Φάκελος της Καμπέθα ντε Λόμπο ή το Γαλάζιο Σημειωματάριο (ό.π., σ. 52 και 77).

⁴⁸ Βλ. και στην ενότητα Γ10, όπου ο παραλληλισμός της εξέτασης της Κάθριν από τον γιατρό με εξέταση μάρτυρα σε ποινική ακροαματική διαδικασία.

⁴⁹ Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 34.

⁵⁰ Βλ. ενότητα Γ3.

κτης χειρίστριας της κατάστασης, χαρίζοντάς της τελικά τον έλεγχο και επί της ίδιας της –πνευματικά παροπλισμένης και αναξιόπιστης, πλέον– Κάθριν.

5. Η καταπιεσμένη σεξουαλικότητα και κατ'επίφαση αγνότητα: Πενθέας vs. Σεμπάστιαν

Για τον Πενθέα η διονυσιακή λατρεία κρύβει σκοτεινά μυστήρια, μανία και ξέφρενο ερωτισμό, στα οποία ο άγαμος νέος αρνείται πεισματικά να γίνει μέτοχος. Ωστόσο η οργισμένη και εμμονική σχεδόν επαναφορά του στην εικόνα των γυναικών που «άλλη εδώ άλλη εκεί μέσα στην ερημιά γλιστρά και υπηρετεί τα κρεβάτια των ανδρών»⁵¹, δεν φαίνεται να έχει καμία βάση, όπως αποδεικνύει άλλωστε και η μαρτυρία του πρώτου Αγγέλου, αλλά είναι μία δική του φαντασίωση, που παραπέμπει ενδεχομένως σε έναν υποσυνείδητο καταπιεσμένο πόθο. Πράγματι, υποστηρίζεται⁵² ότι μία εξέταση του Πενθέα με ψυχαναλυτικούς όρους αποκαλύπτει πως η οργή του νεαρού βασιλιά υπαγορεύεται από την ανάγκη του να στραφεί κατά της καταπιεστικής, φαλλικής μητέρας του, και των υπολοίπων γυναικών κατ'επέκταση. Για την ικανοποίηση της ανάγκης του αυτής, την οποία αρχικά θέλει να επιτύχει με τα όπλα, ο Διόνυσος προτείνει εναλλακτικά την μεταμφίηση σε γυναίκα και την κατασκοπία. Αυτό ο Πενθέας το αποδέχεται τόσο άμεσα, που προδίδει την ενδόμυχη επιθυμία του αφενός για παρενδυσία, προκειμένου να μοιάσει στην Αγαύη και να πάψει να απειλείται από εκείνην, και αφετέρου για ηδονοβλεψία, ώστε να ικανοποιήσει, χωρίς να εκτεθεί,⁵³ τη στρεβλά ανεπτυγμένη σεξουαλικότητά του. Γίνεται έτσι απόλυτα αισθητό ότι όλα όσα ο Πενθέας φοβάται και με σθένος αντιμάχεται, βρίσκονταν στην πραγματικότητα εξαρχής μέσα του.⁵⁴ Άλλωστε, ακόμα και ο ψόγος της θηλυπρεπούς εμφάνισης του Ξένου, την οποία επιθυμεί να αποδομήσει, ξεχειλίζει από, όχι και τόσο κρυφό, θαυμασμό ή και φθόνο: «Πάντως ξένε, δεν σου λείπει η ομορφιά [...] στη σκιά κυνηγάς την Αφροδίτη με το κάλλος σου».⁵⁵

Ο Σεμπάστιαν, αντίστοιχα, παρουσιάζεται να έχει επίσης μια εντελώς διαφορετική σεξουαλική ταυτότητα. Κατά τα λεγόμενα της μητέρας του, που δηλώνει μά-

⁵¹ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 222-223.

⁵² Στο άρθρο του William Sale, «The Psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides», *Yale Classical Studies* 22 (1972), σ. 63-82 και ιδίως σ. 77 κ.εξ.

⁵³ Charles Segal, «Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy», στο Charles Segal, *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Cornell University Press, New York 1986, σ. 290.

⁵⁴ Βλ. σχετικά Hose, *Ευριπίδης*, σ. 345.

⁵⁵ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 453 εξ.

λιστα απερίφραστα πως «ήταν δικός της»,⁵⁶ και πως συναπάρτιζε μαζί της, σε μια σχέση αποκλειστικότητας ένα «περίφημο ζευγάρι»,⁵⁷ υπήρξε ένας σαραντάχρονος άσπιλος, «αγνός». ⁵⁸ Η εξιδανικευμένη αυτή εικόνα παρθενίας που η Βάιολετ είχε κατασκευάσει και επιβάλει στον Σεμπάστιαν αποκαλύπτει και εδώ μία χαρακτηριστική περίπτωση καταπίεσης της σεξουαλικότητας, «ευνουχισμού» του γιου από μία πανίσχυρη μητρική προσωπικότητα. Στον απόλυτο, ωστόσο, αντίποδα της εικόνας αυτής, η Κάθριν σκιαγραφεί στη μαρτυρία της τον Σεμπάστιαν ως έναν άνδρα συνειδητά ομοφυλόφιλο,⁵⁹ με έντονη σεξουαλική επιθυμία,⁶⁰ ο οποίος χρησιμοποιούσε τόσο την ίδια, όσο και την μητέρα του –εκείνη μάλλον εν αγνοία της– ως δολώματα, για να προσελκύει περιστασιακούς σεξουαλικούς συντρόφους. Μάλιστα, η περιγραφή της Κάθριν σχετικά με το τελευταίο καλοκαίρι παρουσιάζει με λεπτομέρειες το πώς ο εξάδελφός της προσέγγιζε στην Καμπέθα ντε Λόμπο νεαρά παιδιά και εφήβους, «χωρίς σπίτι και οικογένεια, που ζούσανε σε εκείνη την παραλία σαν αδέσποτα σκυλιά, κάτι πεινασμένα παιδιά»,⁶¹ στα οποία μοίραζε φιλοδωρήματα για τις –ερωτικές– υπηρεσίες τους, και από τα οποία τελικά θα βρει το θάνατο.

Είναι ενδιαφέρον εδώ να αναρωτηθεί κανείς εάν η Βάιολετ πραγματικά αγνούσε πλήρως την κρυφή σεξουαλική ζωή του γιου της, ή αν τη γνώριζε –ή έστω την υποπτευόταν. Το ίδιο το έργο αφήνει σκοτεινό το σημείο αυτό. Αν δεχτούμε την πρώτη εκδοχή, τότε πρόκειται οπωσδήποτε για μία μητέρα που, παρότι είχε τόσο ασφυκτικά στενή σχέση με το παιδί της, δεν ήταν σε θέση να δει και να γνωρίσει το πραγματικό πρόσωπό του. Αυτό με έναν ιδιότυπο τρόπο μας οδηγεί σε έναν νέο παραλληλισμό μεταξύ των δύο έργων, τοποθετώντας αυτή τη φορά την Βάιολετ απέναντι στην Αγαυή. Πράγματι, η κυρία Βέναμπλ κατά την εκδοχή αυτή βρισκόταν ανέκαθεν, και βρίσκεται ακόμα, σε μία θέση αντίστοιχη με της Αγαυής, όταν εκείνη αδυνατεί να αναγνωρίσει τον –μεταμφιεσμένο– γιο της Πενθέα στον Κιθαιρώνα.⁶² Αν η Βάιολετ βρίσκεται σε απόλυτο σκοτάδι ως προς το ποιος ήταν ο αληθινός Σεμπάστιαν, αυτό συμβαίνει καταρχάς γιατί εκείνος είχε φροντίσει να

⁵⁶ Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 78.

⁵⁷ *Ο.π.*, σ. 28.

⁵⁸ *Ο.π.*, σ. 26.

⁵⁹ «Έλεγε ότι τον ξετρέλαιναν οι ξανθοί – είχε βαρεθεί τους μελαχρινούς και ήθελε μόνο τους ξανθούς», *ό.π.*, σ. 42.

⁶⁰ «Κι έλεγε: [...] “Αυτός εκεί σου ανοίγει την όρεξη”», *ό.π.*

⁶¹ *Ο.π.*, σ. 83-84.

⁶² Σχετικά η Chiara Thumiger παρατηρεί ότι: «Η Αγαυή προσφέρει μία μοναδική περίπτωση συμπεριφοράς που αντιβαίνει στο status μίας μητέρας, όχι πρωτίστως σκοτώνοντας το γιο της [...] αλλά μην αναγνωρίζοντάς τον». Chiara Thumiger, *Hidden Paths. Self and Characterization in Greek Tragedy: Euripides' Bacchae*, Institute of Classical Studies, School of Advanced Study University of London 2007, σ. 139.

της αποκρύπτει την πραγματική του φύση, μεταμφιέζοντας ουσιαστικά διαρκώς τον εαυτό του με το «ένδυμα» του άμωμου, αγνού ποιητή. Αλλά και διότι, περαιτέρω, η ίδια η Βάιολετ βρίσκεται υπό την ακατάσχετη επήρεια της μεγαλομανίας της και του πόθου της να ελέγξει τα πάντα και να συντηρήσει το μύθο το «περίφημου ζεύγους» Βάιολετ-Σεμπάστιαν, κάτι που αμβλύνει την κρίση της, αλλά και το μητρικό ένστικτο που θα ανέμενε κανείς –με τρόπο τελικά αντίστοιχο προς την, παροδική ωστόσο, μανία της Αγαύης.

Αν πάλι δεχτούμε πως η Βάιολετ τελούσε εις γνώσιν της ερωτικής ζωής του Σεμπάστιαν, αυτό συνέβη είτε γιατί η ίδια την υποπτεύθηκε, είτε γιατί ο γιος της θέλησε κάποτε να της δείξει το ποιος είναι. Σε κάθε περίπτωση, όμως, εκείνη το απέκρουσε ως κάτι το βδελυρό και επικίνδυνο για την επίπλαστη τελειότητα του βίου τους. Η εκδοχή αυτή καθιστά ουσιαστικά την Βάιολετ μία μητέρα που, πάλι σε αντιστοιχία προς την Αγαύη –σε ένα μεταφορικό, βέβαια, επίπεδο– προβαίνει σε τεμαχισμό της υπόστασης του γιου της: έτσι περιφέρει υπερήφανα, ακόμα και μετά θάνατον, το «κεφάλι» του με την ποιητική του διάνοια και την εκλέπτυνση των τρόπων, αφότου το έχει βίαια διαχωρίσει από το «σώμα» και τα σκοτεινά πάθη που αυτό φέρει.

6. Ο ηγέτης του θιάσου: Διόνυσος vs. Σεμπάστιαν

Όπως ο Διόνυσος ως φιλήδονος γητευτής ηγείται ενός πιστού θιάσου βακχών, έτσι και ο Σεμπάστιαν είχε τους «αυλικούς» του· κατά την περιγραφή της Κάθριν, «ερχόταν με ακολουθία». «Εκείνοι οι πεινασμένοι νεαροί [...] ερχόντουσαν από πίσω του. [...] Κάθε μέρα η ακολουθία μεγάλωνε».⁶³ Εξάλλου, και η ίδια η μητέρα του αναφέρει στο γιατρό πως ο Σεμπάστιαν «Είχε πάντα γύρω του μια μικρή αυλή από θεσπέσιους νέους, όπου και να βρισκόταν [...] Πάντα είχε γύρω του έναν κύκλο από όμορφους και ταλαντούχους νέους». Και γίνεται εκ των υστέρων σαφές πως επρόκειτο κι εδώ, κατά πάσα πιθανότητα –ακόμα κι αν η Βάιολετ δεν το έβλεπε ή δεν το παραδεχόταν– για φτωχούς νεαρούς που ο Σεμπάστιαν δελέαζε με τα χρήματά του, εξαγοράζοντας την ερωτική συντροφιά τους. Πάντως, όσον αφορά στην τελευταία συνοδεία του, ο Σεμπάστιαν, σε αντίθεση με τον απόλυτο κυρίαρχο Διόνυσο, χάνει τελικά πλήρως τον έλεγχο της «αυλής» του και της όλης κατάστασης.

Η παρουσίαση αυτή του Σεμπάστιαν ως λαμπερού ηγέτη μιας συνοδείας ηδονικών ακολούθων, παρουσιάζει τόσο έντονες ομοιότητες με την αντίστοιχη εικόνα του Διονύσου με το θιάσό του, που μάλλον αποκλείεται να είναι τυχαία, και απο-

⁶³ Tennessee Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 84.

δεικνύει επίσης τη θέση που εξ αρχής υποστηρίζαμε, ότι δηλαδή οι αντιστοιχίσεις των προσώπων των δύο έργων μπορεί να εναλλάσσονται διαρκώς. Έτσι, ειδικά εδώ ταυτίζονται Διόνυσος-Σεμπάστιαν, ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις ο αφανής πρωταγωνιστής του Williams αντιστοιχίζεται προς τον Πενθέα. Ίσως μάλιστα ακριβώς η εναλλαξιμότητα αυτή να υπογραμμίζει και το ότι τελικά στο βάθος οι Διόνυσος και Πενθέας είναι ένα: Τόσο γιατί ο άτεγκτος Πενθέας κρύβει μέσα του έναν καταπιεσμένο λάγνο, όσο και γιατί, αντίστροφα, ο γαλήνιος Διόνυσος κρύβει μέσα του έναν σκληρό εκδικητή.⁶⁴

7. Η αναίδεια, η αλαζονεία: Πενθέας vs. Σεμπάστιαν

Επιστρέφοντας τώρα στον, πιο σταθερό, παραλληλισμό του Σεμπάστιαν με τον Πενθέα, διαπιστώνεται πως αμφότεροι έχουν επιδείξει αναίδη και αλαζονική συμπεριφορά, για την οποία θα πληρώσουν με την ίδια τη ζωή τους.

Ο Πενθέας, με την επίμονη ασεβή άρνηση του θεού Διονύσου και της λατρείας του στερείται «αιδούς» και διαπράττει «ύβριν», αντιμετωπίζοντας με αυταρχισμό και αλαζονεία τον «Ξένο», αλλά και τους συμπολίτες του. Είναι ειρωνικό μάλιστα το ότι, υβριστής ο ίδιος, κάνει λόγο για «ύβρισμα βακχών»,⁶⁵ από το οποίο ο ίδιος θα απαλλάξει την πόλη. Τυφλωμένος από την «άτην» θα αγνοήσει τα άφθονα προειδοποιητικά σημάδια που θα μπορούσαν να τον σώσουν, αλλά και τις παραινήσεις των γύρω του. Όπως παρατηρείται σχετικά,⁶⁶ η «ορθολογική φρενίτιδα που τον κατέχει» και η έλλειψη συνειδήσεως της ύβρεώς του τον κάνουν να «βαδίζει [...] τυφλά προς τον όλεθρο που τον περιμένει», προσδίδοντας ένα «αισχύλειο άρωμα» ιδίως στην πρώτη του συνάντηση με το Διόνυσο, όπου θα κόψει μάλιστα τον βόστρυχο (ιερόν πλόκαμον) του Διονύσου, αρπάζοντας από το χέρι του τον θύρσο: Η ασέβειά του δρομολογεί έτσι την εκδίκηση του θεού («νέμεσις») και τελικά την καταστροφή του ήρωα («τίσις»)⁶⁷.

Όσον αφορά τώρα στον Σεμπάστιαν, η δική του αναίδεια εντοπίζεται καταρχάς στον τρόπο που απροκάλυπτα χρησιμοποιεί τη σεξουαλικότητα της Κάθριν, επιβάλ-

⁶⁴ Σχετικά με τον τρόπο που στις *Βάκχες* Διόνυσος και Πενθέας αντιτίθενται, αλλά και αλληλοεισχωρούν, βλ. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, σ. 27 εξ.

⁶⁵ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 779.

⁶⁶ H.D.F. Kitto, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μετ. Λεωνίδας Ζενάκος, Παπαδήμας, Αθήνα 2005, σ. 505.

⁶⁷ Βλ. σχετικά Λάμπρος Πόλκας, «Αιδώς, Ύβρις και Νέμεσις» και «Η άτη», Δ. Ν. Μαρωνίτης – Λ. Πόλκας, *Αρχαϊκή Επική Ποίηση: Από την Ιλιάδα στην Οδύσσεια*, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/epos/page_068.html και http://www.greek-language.gr/Resources/ancient_greek/history/epos/page_074.html [14/11/2019].

λοντάς της αυταρχικά μία προκλητική αμφίεση, προκειμένου να προσελκύσει την προσοχή των νεαρών ανδρών-αντικειμένων του σεξουαλικού πόθου του.⁶⁸ Περαιτέρω ο Σεμπάστιαν επιδεικνύει αλαζονική συμπεριφορά στον τρόπο που με περισσή έπαρση ηγείται της «ακολουθίας» του, μοιράζοντας στους νεαρούς της Καμπέθα ντε Λόμπο «φιλοδωρήματα, σαν να του είχαν γυαλίσει τα παπούτσια του ή σαν να του είχαν φωνάξει ταξί...».⁶⁹ Η αναιδεια και η αλαζονεία του Σεμπάστιαν κορυφώνεται, όμως, στο ότι δεν σέβεται τη σεξουαλική αυτοδιάθεση των νεαρών «ακολουθών» του, εκμεταλλευόμενος στυγνά –τουλάχιστον στην περίπτωση της Καμπέθα ντε Λόμπο– την απόλυτη ανέχειά τους, κυριολεκτικά την πείνα τους, και εξαγοράζοντας τις υπηρεσίες τους. Τους αντιμετωπίζει ουσιαστικά ως ένα υποδεέστερο είδος, το οποίο αποστρέφεται, και με το οποίο δεν επιθυμεί σε καμία περίπτωση πραγματικά να αναμιχθεί, όταν πια έχει αποκτήσει αυτό που επιθυμούσε. Όπως αναφέρει σχετικά η Κάθριν: «Μου είπε: “μην τους κοιτάξεις, μην κοιτάξεις αυτά τα τέρατα. Οι ζητιάνοι είναι κοινωνική αρρώστια σε αυτή τη χώρα. Αν τους κοιτάξεις, θα σιχαθείς και τον τόπο, θα σου χαλάσουν κάθε καλή εικόνα που έχεις για την Καμπέθα ντε Λόμπο”».⁷⁰ Όταν μάλιστα, την τελευταία μέρα, η παρουσία των νεαρών, με την επαιτεία και την εφιαλτική αυτοσχέδια συναυλία τους, γίνει ασφυκτική γι’ αυτόν, δεν θα διστάσει να παρακινήσει τους σερβιτόρους του εστιατορίου να τους κάνουν να σταματήσουν χτυπώντας τους: «Πρέπει να σταματήσουν! Γκαρσόν, κάνε τους να σταματήσουν».⁷¹ Αυτή του η προτροπή, που η Κάθριν χαρακτηρίζει ως «το μοιραίο λάθος του»,⁷² είναι που θα κάνει το ποτήρι της ιταμότητας του Σεμπάστιαν να ξεχειλίσει, πυροδοτώντας τη θανάσιμη εκδίκηση των παιδιών και το καταστροφικό τέλος του.

8. Το κνήγι και ο σπαραγμός: Πενθέας vs. Sebastian

Το τέλος των δύο ηρώων θα επέλθει με τρόπο ανατριχιαστικό, αλλά και ανατριχιαστικά όμοιο, αποτελώντας το εμφανέστερο σημείο τομής των δύο έργων.

Ο Πενθέας, ενώ κρυμμένος παρακολουθεί τις μαινάδες του Κιθαιρώνα, θα γίνει αντιληπτός από εκείνες κατόπιν παρέμβασης του θεού Διονύσου. Έτσι, πλέον, από ασφαλής θεατής της λατρείας, θα τραπεί ο ίδιος σε επίκεντρο του ενδιαφέροντός

⁶⁸ «...Μου αγόρασε ένα μαγίο που εγώ δεν ήθελα να το φορέσω [...] Ήταν ένα ολόσωμο λευκό μαγίο που, άμα βρεχόταν, γινόταν εντελώς διάφανο. [...] Μα δεν καταλαβαίνετε; Ήμουν ο κράχτης του!», Tennessee Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 82-83.

⁶⁹ *Ο.π.*, σ. 84.

⁷⁰ *Ο.π.*, σ. 86.

⁷¹ *Ο.π.*, σ. 91.

⁷² *Ο.π.*

τους, ενώ παράλληλα από κυνηγός τους⁷³, θα γίνει εκείνος ο κυνηγημένος. Οι μαινάδες θα τον πιάσουν και θα τον διαμελίσουν, αποκεφαλίζοντας μάλιστα το σώμα του –κατά τραγική ειρωνεία, αυτό είχε ο ίδιος αρχικά απειλήσει ότι θα έκανε στον Ξένο.⁷⁴ Έτσι ο θεομάχος καθίσταται όχι υποκατάστατο θύματος κάποιας θυσίας, αλλά ένα θήραμα,⁷⁵ όπως μαρτυρά και η σχετική ορολογία στις περιγραφές της επικεφαλής των μαινάδων. Πράγματι η Αγαθή, εισερχόμενη στη Θήβα με το μακάβριο τρόπαιό της, αναφέρεται σε αυτό επανειλημμένα ως «ευλογημένο κυνήγι»,⁷⁶ καμαρώνοντας που «με το χέρι και μόνο, /και το πιάσαμε το αγρίμι και το διαμελίσαμε».⁷⁷

Ως θήραμα θα βρει άλλωστε το φρικτό τέλος του και ο Σεμπάστιαν. Η Κάθριν περιγράφει το πώς «Η μπάντα των γυμνών παιδιών μας κυνηγούσε [...] Ο Σεμπάστιαν άρχισε να τρέχει και όλα τα παιδιά ούρλιαξαν ταυτόχρονα κι έτρεξαν πίσω του –σαν να πετάγανε στον ουρανό! Τον πρόλαβαν εύκολα. Άκουσα τον Σεμπάστιαν να ουρλιάζει, μόνο μία φορά, καθώς το κοπάδι από τα μαύρα, μαδημένα μικροπούλια τον πρόφτασε στα μισά της ανηφόρας για τον κατάλευκο λόφο».⁷⁸ Η σκηνή αυτή αποτελεί μία εμφανή αντανάκλαση εκείνης των νησιών Γκαλαπάγκος, όπου έχει περιγραφεί το πώς οι νεογέννητες χελώνες δέχονται επίθεση και κατασπαράσσονται από τα κοπάδια των όρνεων,⁷⁹ πράγμα που υπογραμμίζει ακριβώς το γεγονός πως και ο Σεμπάστιαν, από θεατής, άλλοτε, του αιμοβόρου κυνηγιού, τρέπεται τώρα ο ίδιος σε πρωταγωνιστή και θήραμα. Είναι, δε, πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι, όπως τα παιδιά, έτσι και στις *Βάκχες* οι μαινάδες, κατά την πρώτη αγγελική ρήση που περιγράφει την επίθεσή τους στα κοπάδια των ζώων, παρομοιάζονται με πουλιά που «σηκώνονται με το πέταγμά τους» και «χύνονται στον ανοιχτό κάμπο».⁸⁰

Δεν είναι βέβαιο αν τα δύο έργα ταυτίζονται όσον αφορά στην, κατόπιν της θανάτωσης, βρώση ή μη των μελών του «θηράματος», και τούτο διότι στην περίπτωση

⁷³ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 228.

⁷⁴ *Ο.π.*, στ. 239-241.

⁷⁵ Στεφανής, *Ευριπίδου Βάκχαι*, σ. 41. Βλ. επίσης R.P. Winnington Ingram, *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Adolf M. Hakkert – Publisher, Amsterdam 1969, σ. 131-132, όπου υποστηρίζεται ότι στα μάτια των μαινάδων ο Πενθέας έχει μία διπλή, μεικτή υπόσταση: τόσο ενός αγριμιού, το οποίο συνακόλουθα θηρεύεται και σπαράσσεται κατά το βακχικό τελετουργικό, όσο και ενός ανθρώπου-κατασκόπου, που τιμωρείται για την εισβολή του, η οποία απειλεί τη μυστηριακή τελετή και την ασφάλειά τους.

⁷⁶ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 1173.

⁷⁷ *Ο.π.*, στ. 1210-1211. Άλλωστε γίνεται διάκριση μεταξύ θυσίας και σπαραγμού ως τελετουργικών μορφών της διονυσιακής λατρείας, καθώς στη μεν θυσία ένα οικόσιτο ζώο επιλέγεται, θανατώνεται και έπειτα τρώγεται αφού μαγειρευτεί, ενώ στον σπαραγμό πρόκειται για μία μάλλον αυθόρμητη επίθεση σε άγριο ζώο που κατόπιν διαμελίζεται και τρώγεται ωμό: Sophie Mills, *Euripides: Bacchae*, σ. 28.

⁷⁸ Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 93.

⁷⁹ *Ο.π.*, σ. 18-19.

⁸⁰ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 748-749.

των *Βακχών* δεν γίνεται κάποια ρητή και απολύτως σαφής σχετική αναφορά, πολλώ δε μάλλον περιγραφή. Υποστηρίζεται σχετικά ότι ο Ευριπίδης διακριτικά προσπερνά το εν λόγω ζήτημα, αποφεύγοντας περιγραφές που θα μπορούσαν να είναι αποτροπιαστικές για το κοινό.⁸¹ Ωστόσο, με δεδομένο ότι η ωμοφαγία ως επακόλουθο του σπαραγμού ήταν καθιερωμένη στις διονυσιακές τελετές και του ότι στην Έξοδο η Αγαυή προσκαλεί τον πατέρα της, τις βάκχες και την πόλη σε «δείπνο» μετά το «κυνήγι» της, αφήνεται ανοιχτή η εκδοχή το μακάβριο αυτό δείπνο να αποτελείται από τα υπολείμματα του σπαραγμένου Πενθέα. Οι σχετικές νύξεις, με αποκορύφωμα τη δήλωση του Κάδμου ότι με δυσκολία περισυνέλεξε τα τεμάχια του σώματός του,⁸² ενδεχομένως υπαινίσσονται πως ήδη ένα μέρος του σώματος είχε κανιβαλιστεί από τις μαινάδες του Κιθαιρώνα αμέσως μετά τον σπαραγμό.⁸³ Υπάρχει μάλιστα και η υπόθεση πως το κενό στο σωζόμενο κείμενο μετά το στίχο 1299 περιείχε ακριβώς μία σαφή αναφορά σε ωμοφαγία.⁸⁴

Αντιθέτως, στο *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι* η Κάθριν ανοιχτά θα αποκαλύψει πως τον Σεμπάστιαν «Τα παιδιά τον είχαν καταβροχθίσει. [...] Τον είχαν πετσοκόψει και έχωσαν τα κομμάτια στα μανιασμένα, μαύρα στόματά τους».⁸⁵ Ποιος είναι, ωστόσο, εδώ ο λόγος αυτής της κανιβαλικής εξέλιξης; Γνωρίζουμε πως τα παιδιά ήταν οπωσδήποτε πεινασμένα, αφού πράγματι λίγο νωρίτερα ζητιάνευαν για λίγο ψωμί,⁸⁶ συγκεντρωμένα έξω από το εστιατόριο όπου γευμάτιζαν ο Σεμπάστιαν και η Κάθριν. Όμως ο κορεσμός της πείνας δεν μπορεί να αποτελεί τη μοναδική, αλλά ούτε και την κύρια αιτία της βρώσης του σώματος του Σεμπάστιαν. Προφανώς σφοδρή πρέπει να είναι και η επιθυμία της εκδίκησης των νεαρών για την προηγούμενη σκληρότητα και κακοποίηση που υπέστησαν, έτσι ώστε να επιδιώκουν μία άγρια και εξευτελιστική θανάτωση του θύματός τους που θα υπογραμμίζει την δική τους, επιτέλους, υπερίσχυση –όπως ενός αρπακτικού επάνω στο θήραμά του. Ωστόσο, η περιγραφή της σκηνης παραπέμπει έντονα και σε μία τρίτη διάσταση της καταβρόχθισης του σώματος από τα παιδιά: Παρότι, όπως είδαμε, στις *Βάκχες* ωμοφαγία δεν είναι βέβαιο αν συντελείται, και πάντως στο σωζόμενο κείμενο δεν περι-

⁸¹ E. R. Dodds, *Ευριπίδου, Βάκχαι – Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, μετ. Γ. Υ. Πετρίδου – Δ.Γ. Σπαθάρας, Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2004, σ. ΠΙV.

⁸² Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 1221 και 1299.

⁸³ Έτσι ο George Devereux, «The Psychotherapy Scene in Euripides' *Bacchae*», *Journal of Hellenic Studies* 90 (1970), σ. 45.

⁸⁴ Devereux, *ό.π.*

⁸⁵ Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 94.

⁸⁶ *Ο.π.*, σ. 86.

γράφεται, ο Williams εδώ μάλλον προχωρεί σε αυτό που ο Ευριπίδης απέφυγε: Κάνει μια ευθεία και τολμηρή, μέσω μίας σκληρής περιγραφής, αναφορά στη διονυσιακή ωμοφαγία. Πράγματι, όπως στη διονυσιακή λατρεία οι πιστοί κομμάτιαζαν και έτρωγαν τον ζωομορφικό φορέα του Διονύσου, επιδιώκοντας την ένωση με το θεό και την κτήση της ζωτικής δύναμής του,⁸⁷ έτσι και στο *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι* τα νεαρά παιδιά, ευρισκόμενα σε ξέφρενη κατάσταση κάποιου είδους μανίας –δεν είναι τυχαίο ότι η Κάθριν κάνει λόγο για «μανιασμένα στόματα»– καταβροχθίζουν τον όμορφο, ακτινοβόλο, οικονομικά και κοινωνικά ισχυρό Σεμπάστιαν, προκειμένου να απομυζήσουν κάτι από τη λαμπρότητα, το μεγαλείο και τη δύναμή του. Έτσι, ως προς το σημείο αυτό, ο Σεμπάστιαν βρίσκει αντιστοιχία όχι προς τον Πενθέα, αλλά το Διόνυσο, όπως ακριβώς και στη διάστασή του ως «ηγέτη του θιάσου» που εξετάσαμε προηγουμένως. Πράγματι ο Σεμπάστιαν κινείται ανάμεσα στους ακολούθους του όπως ένας θεός, και ως τέτοιος θα κληθεί τελικά να τους χαρίσει –με σπαραγμό και ωμοφαγία του ίδιου του τού σώματος, και όχι κάποιου ζωικού υποκατάστατου– την τόσο ποθητή από εκείνους ζωτική δύναμή του. Αναπόφευκτα βέβαια εδώ προκύπτει και ο συνειρμός της ρήσης του Ιησού κατά τον Μυστικό Δείπνο, επαναλαμβανόμενης κατά το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας: «Λάβετε, φάγετε τούτο εστί το σώμα μου, το υπέρ υμών κλώμενον εις άφεσιν αμαρτιών». Η εικόνα του θεϊκού σώματος που μεταφορικά «κλάται», τεμαχίζεται, και τρώγεται από τους πιστούς φαίνεται να αντικατοπτρίζει την αντίληψη του Williams πως «η εκπλήρωση της επιθυμίας είναι ο θάνατος και πως η μόνη ολοκληρωτική σχέση είναι μία κυριολεκτική τέλεση της Θείας Ευχαριστίας»,⁸⁸ όπως και ότι «σεξουαλική πράξη και λύτρωση συνδέονται αναπόσπαστα σε μία διαστροφή της *Μίμησης του Χριστού*,⁸⁹ από την οποία κανείς δεν μπορεί να διαφύγει».⁹⁰

Η ομοιότητα ανάμεσα στις δύο σκηνές δεν περιορίζεται, πάντως, στην αιματηρή κατάληξή τους· παρατηρείται πως αμφότεροι οι Πενθέας και Σεμπάστιαν θα κινηθούν ανοδικά προς τον τόπο του μαρτυρίου και θανάτου τους, ο πρώτος ανεβαίνοντας από τη Θήβα στον Κιθαιρώνα και ο δεύτερος ανηφορίζοντας το λόφο της Καμπέθα

⁸⁷ Dodds, *Ευριπίδου, Βάκχαι*, σ. LVI-LVIII.

⁸⁸ John M. Clum, «The Sacrificial Stud and the Fugitive Female in *Suddenly Last Summer*, *Orpheus Descending* and *Sweet Bird of Youth*», *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* (Matthew Roudane ed.), Cambridge University Press, 1997, σ. 132. Ο Clum στο σχετικό σημείο αναφέρεται στο χρονικά πρότερο διήγημα του Williams *Desire and the Black Masseur* (1946), του οποίου ο ήρωας Anthony Burns πεθαίνει οικειοθελώς και με ικανοποίηση στα χέρια του Μαύρου Μασέρ, ο οποίος έπειτα κανιβαλίζει το σώμα του.

⁸⁹ Πρόκειται για αναφορά στο θρησκευτικό βιβλίο του 15^{ου} αιώνα του Θωμά Κεμπησιού.

⁹⁰ Clum, «The Sacrificial Stud and the Fugitive Female», σ. 132.

ντε Λόμπο –και πάλι δεν μπορεί εδώ να αποφύγει κανείς τον συνειρμό της πορείας του Ιησού προς το Γολγοθά. Ιδίως ως προς τον Πενθέα, τον συνειρμό εντείνει και το γεγονός ότι ο νεαρός βασιλιάς θα γίνει, όπως και ο Ιησούς, αντικείμενο εμπαιγμού κατά την πορεία του μέσα από τη Θήβα,⁹¹ μία σκηνή που ο Διόνυσος ρητά προαναγγέλλει, ακόμα και αν τελικά ο Ευριπίδης δεν δραματοποιεί.

Επιπλέον, και τα δύο μελλοντικά θύματα οδεύουν προς το χαμό τους ντυμένα με αμφίεση πολυτελή και προσεγμένη μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια. Ο Πενθέας φέρει την επιμελημένη από το Διόνυσο γυναικεία ενδυμασία, η οποία, κατά βαθιά ειρωνικό τρόπο θα αποτελέσει και το τελευταίο, το νεκρικό ένδυμα του «πεισματικά ανδροπρεπούς και επιβλητικού ηγεμονικού»⁹² βασιλιά, που νωρίτερα έχει χλευάσει τόσο τη βακχική ενδυμασία του Κάδμου και του Τειρεσία,⁹³ όσο και τη θηλυπρεπή εμφάνιση του Ξένου.⁹⁴ Όπως ακριβώς ο θεός προλέγει: «Τώρα πηγαίνω να κρεμάσω στον Πενθέα τα στολίδια/ που θα φορέσει για το ταξίδι στον Άδη».⁹⁵ Δεδομένου ότι η αρχαιοελληνική νεκρική ενδυμασία μπορούσε να είναι ένα ένδυμα προορισμένο κανονικά για συγκεκριμένες εκδηλώσεις της ζωής,⁹⁶ η παρενδυτική νεκρική αμφίεση του νεαρού θεομάχου Πενθέα ειδικά σε μαινάδα-λατρεύτρια του Διονύσου, με «βυσσίνους πέπλους»,⁹⁷ ταινία («μίτρα»), θύρσο και δορά ελαφιού,⁹⁸ αποκτά μία ακόμα πιο σαρκαστική χροιά. Η δε προσπάθειά του να απαλλαγεί την ύστατη στιγμή από τη γυναικεία του μεταμφίεση, πετώντας «από τα μαλλιά του την ταινία, μήπως η άμοιρη Αγαθή τον αναγνωρίσει και δεν τον σκοτώσει»,⁹⁹ θα αποβεί μάταιη. Ο Σεμπάστιαν θα βρει επίσης το θάνατο ντυμένος εντυπωσιακά, «στ' άσπρα, κατάλευκος όπως η μέρα» με «μεταξωτό σαντούκ κοστούμι, μεταξωτή γραβάτα, παναμά, και σκαρπίνια από δέρμα σαύρας. Όλα κατάλευκα».¹⁰⁰ Στην περίπτωσή του δεν πρόκειται, βεβαίως, για κάποιου είδους μεταμφίεση. Πάντως η περισσή πολυτέλεια και η εκτυφλωτική λευκότητα των συγκεκριμένων ενδυμάτων δικαιολογούν την ειδική αναφορά που επιλέγει να τους κάνει η Κάθριν στην αφήγησή της, ενώ αποτελούν και μία ευθεία αντίθεση προς τη γύμνια και το

⁹¹ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 854-855. Βλ. και Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Από τον Πενθέα στο χαροποιόν πένθος», *Για το Ιερό και το Δράμα*, Αρμός, Αθήνα 2004, σ. 101.

⁹² Justina Gregory (επιμ.), *Οψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, μετ. Όλγα Μπεζαντάκου – Μαρία Καίσαρ – Γαρουφαλιά Φιλίππου, Παπαδήμας, Αθήνα 2014, σ. 654.

⁹³ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 248-252.

⁹⁴ *Ο.π.*, στ. 493 εξ.

⁹⁵ *Ο.π.*, στ. 857-858.

⁹⁶ Richard Seaford, *Euripides' Bacchae*, Aris & Phillips Ltd, Warminster 1996, σ. 216.

⁹⁷ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 821.

⁹⁸ *Ο.π.*, στ. 833-835.

⁹⁹ *Ο.π.*, στ. 1115-1116.

¹⁰⁰ Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 85.

σκουρόχρωμο δέρμα των εξαθλιωμένων παιδιών που θα του επιτεθούν. Όπως και στην περίπτωση του Πενθέα, τα λαμπρά αυτά ενδύματα θα αποτελέσουν και τα τελευταία που θα φορέσει ο ήρωας, προορισμένα σύντομα να ξεσχιστούν μαζί με τις σάρκες του.

Εξετάζοντας, τώρα, το κατά πόσον Πενθέας και Σεμπάστιαν γνωρίζουν και ενδεχομένως αποδέχονται την επικείμενη καταδίωξη και το βίαιο θάνατό τους, υπάρχει διαφοροποίηση. Στην περίπτωση του Πενθέα η απάντηση θα πρέπει να είναι και στα δύο αρνητική, αφού οδηγείται στον Κιθαιρώνα ως πiónι του θεού, πιστεύοντας πως θα κατασκοπεύσει με ασφάλεια τις βάκχες, ενώ, μέχρι και την τελευταία στιγμή του, προσπαθεί να αποφύγει την απρόοπτη έκβαση των γεγονότων, παρακαλώντας για τη σωτηρία του.¹⁰¹ Ο Σεμπάστιαν, όμως, αποτελεί μια πιο μυστηριώδη περίπτωση: όπως πληροφορούμαστε από την Κάθριν, ο εξάδελφός της είχε τον τελευταίο καιρό αρχίσει να πλάθει για τον εαυτό του «την εικόνα του θύματος, που έπρεπε να θυσιάστεί σε κάποιο τρομερό [...] σε έναν αιμοβόρο Θεό».¹⁰² Δεν γίνεται από τον Williams σαφές αν οδεύει τελικά προς τον τόπο του θανάτου του με κάποια επίγνωση αυτού που πρόκειται να του συμβεί, ή αν ακόμα ενδόμυχα το αποζητά. Έχει πειστικά υποστηριχθεί ότι στα έργα του Williams «οι άνθρωποι μπορεί να είναι θύματα φρικτής βίας, όμως συχνά είναι εθελούσια θύματα»¹⁰³ και πως «η απελευθέρωση μπορεί να επέλθει μόνο με το θάνατο».¹⁰⁴ Άλλωστε είναι μάλλον βέβαιο πως ο συγγραφέας δεν επιλέγει τυχαία τον ήρώα της το όνομα του μάρτυρα αγίου της χριστιανικής θρησκείας. Σε κάθε περίπτωση, παραμένει «ύποπτο» το γιατί ο Σεμπάστιαν, παρά την απειλή που αισθάνεται από την ομάδα των νεαρών, παρά τις αντίθετες παραινήσεις της Κάθριν και παρά την καρδιακή κρίση που ήδη βιώνει, αποφασίζει τελικά να ανέβει την ανηφόρα μέσα στην αφόρητη ζέση του απογέυματος, μια ανηφόρα για την οποία αφήνεται εντέχνως απροσδιόριστο το πού οδηγεί.

Το σημείο αυτό ενδείκνυται προκειμένου να αναρωτηθούμε κάτι ακόμα: γιατί ο Williams επιλέγει να τοποθετήσει το αποτρόπαιο συμβάν ειδικά στον συγκεκριμένο τόπο, ένα παραθαλάσσιο –καθώς προκύπτει από το κείμενο– θέρετρο, ονόματι «Καμπέθα ντε Λόμπο»; Το θέρετρο αυτό, εφόσον ο Σεμπάστιαν και η Κάθριν ταξιδεύουν στην Ευρώπη, θα πρέπει προφανώς να βρίσκεται στην Ισπανία. Και όντως υπάρχει στην επαρχία Λα Κορούνια η ομώνυμη τοποθεσία, μόνο που δεν μπορεί να χαρακτηριστεί παραθαλάσσια, αφού απέχει περίπου 20 χλμ. από τη θάλασσα. Καθίσταται

¹⁰¹ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 1117-1121.

¹⁰² Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 66.

¹⁰³ Clum, «The Sacrificial Stud and the Fugitive Female», σ. 132.

¹⁰⁴ Ο.π.

λοιπόν προφανές πως ο Williams δεν ενδιαφερόταν για τη γεωγραφική ακρίβεια επιλέγοντας τη συγκεκριμένη τοποθεσία, αλλά μάλλον γοητεύθηκε από κάτι άλλο: αυτό καθαυτό το όνομά της. Καμπέθα ντε Λόμπο (Cabeza de Lobo) σημαίνει στα ισπανικά «Κεφάλι του λύκου», κάτι που παραπέμπει όχι μόνο στη μάχη του ανθρώπου με την άγρια φύση, αλλά και σε τρόπαιο κυνηγιού, άρα και στην καταδίωξη και θανάτωση του Σεμπάστιαν —πιθανότατα όμως πρόκειται εδώ και για μία αναφορά στο κομμένο κεφάλι του Πενθέα στις *Βάκχες*. Πάντως η πραγματική γεωγραφική θέση της Καμπέθα ντε Λόμπο οδηγεί και σε μία ακόμα, ίσως πιο παρακινδυνευμένη υπόθεση, επιτρεπτή ωστόσο, δεδομένων των χριστιανικών αναφορών του έργου που ανιχνεύτηκαν παραπάνω. Η συγκεκριμένη τοποθεσία βρίσκεται στο τελευταίο τμήμα της παγκοσμίου φήμης διαδρομής προσκυνητών του Αγίου Ιακώβου της Κομποστέλλα (Camino de Santiago de Compostella), μόλις 30 χλμ. βόρεια της ομώνυμης πόλης-θρησκευτικού προορισμού. Έτσι δεν αποκλείεται ο Williams να έχει κρύψει εδώ μία ακόμα αναφορά στο ζήτημα της απεγνωσμένης αναζήτησης του Θείου, ένα θέμα που διατρέχει τόσο το *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, όσο και τις *Βάκχες*.¹⁰⁵

9. Ο ανεπιθύμητος αυτόπτης μάρτυρας και ο παροπλισμός του: Πενθέας vs. Κάθριν

Υπάρχει ένα σημείο όπου συναντώνται ο Πενθέας με την Κάθριν, και αυτό είναι το ότι και οι δύο έχουν υπάρξει αυτόπτες μάρτυρες ενός γεγονότος, ή, αλλιώς, θεατές κάποιας σκηνής που, όπως προκύπτει, δεν έπρεπε να έχουν αντικρίσει. Ο Πενθέας, βέβαια, στην πραγματικότητα θα μείνει ένας *επίδοξος* λαθραίος θεατής της διονυσιακής λατρείας των γυναικών στον Κιθαιρώνα: αμέσως μόλις ο Ξένος τον τοποθετήσει επάνω στο έλατο, η φωνή του Διονύσου θα αποκαλύψει στις βάκχες τον κρυψώνα του. Συνεπώς «πιο πολύ τον είδαν παρά είδε τις μαινάδες»,¹⁰⁶ σε μία πικρή επιβεβαίωση της έμμεσης προφητείας που άθελά του είχε κάνει ο πρώτος Άγγελος, όταν, περιγράφοντας την επίθεση των γυναικών στα κοπάδια, είχε αναφερθεί άμεσα στον ίδιο τον Πενθέα, σαν να τον έθετε μέσα στη δράση, λέγοντας: «Τις σάρκες τους τις ξέσκιζαν,/ προτού ανοιγοκλείσεις τα βλέφαρα στα βασιλικά σου μάτια».¹⁰⁷ Με τον ίδιο λοιπόν τρόπο οι μαινάδες θα εξολοθρεύσουν τώρα τον κατάσκοπο-εισβολέα που παρείσφρησε στη μυστηριακή τελετή τους, διαμελίζοντάς τον, και μάλιστα αποκεφαλίζοντάς τον, ενδεχομένως ώστε το στόμα του να μη μιλήσει για τα όσα τα μάτια του είδαν.

¹⁰⁵ Βλ. ενότητα Γ12.

¹⁰⁶ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 1075.

¹⁰⁷ *Ο.π.*, στ. 746-747. Βλ. σχετικά Winnington Ingram, *Euripides and Dionysus*, σ. 96.

Η Κάθριν πάλι, ως αυτόπτης μάρτυρας του σπαραγμού του Σεμπάστιαν, θα πρέπει τώρα να εξουδετερωθεί από τη Βάιολετ, θεματοφύλακα και εξουσιάστρια της άσπιλης μνήμης του γιου της. Όπως προεκτέθηκε, ο τρόπος παροπλισμού που η κυρία Βέναμπλ προωθεί, προκειμένου να πάψει να ακούγεται η μαρτυρία της, και εφόσον ο εγκλεισμός στο ίδρυμα δεν άρκεσε, είναι πλέον το να απεκδύσει την Κάθριν από την ίδια την προσωπικότητά της, υποβάλλοντάς την σε λοβοτομή. Η επέμβαση αυτή, με την ολέθρια απενεργοποίηση σημαντικών εγκεφαλικών λειτουργιών που θα επιφέρει, θα αποτελέσει, ουσιαστικά, έναν πνευματικό αποκεφαλισμό της,¹⁰⁸ μετά τον οποίο είτε θα πάψει εντελώς να μιλά για τα όσα είδε, είτε, εν πάση περιπτώσει, θα καταστεί μία εντελώς αναξιόπιστη μάρτυρας. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό το ότι στο πρωτότυπο κείμενο¹⁰⁹ η Βάιολετ, στην τελευταία της φράση και απευθυνόμενη στο γιατρό χρησιμοποιεί την απολύτως κυριολεκτική έκφραση : «[...] *Κόψτε αυτή την απαίσια ιστορία από το μυαλό της!*».

10. Ο «ψυχαναλυτής»: Κάδμος vs. Δρ. Κούκροβιτς

Η Βάιολετ προορίζει, λοιπόν, τον νεαρό γιατρό για φυσικό αυτουργό του «πνευματικού αποκεφαλισμού» της ανιψιάς της, προκειμένου να καλυφθεί η φρικτή αλήθεια. Εκείνος θα λειτουργήσει όμως τελικά ως το πρόσωπο-κλειδί που θα αποκαλύψει, αντίθετα, την αλήθεια. Με χρήση της ψυχαναλυτικής μεθόδου και κατάλληλες ερωτήσεις θα οδηγήσει την Κάθριν στο να εγκαταλείψει τις αντιστάσεις της και να φέρει στην επιφάνεια την τραυματική εμπειρία και όλες τις λεπτομέρειες του τραγικού θανάτου του Σεμπάστιαν. Αφού διερευνήσει τα αισθήματά της προς τη θεία της και τον Σεμπάστιαν και της ζητήσει να ανατρέξει σε εμπειρίες της από το διάστημα πριν την αναχώρησή της για την Ευρώπη με τον εξάδελφό της, θα προχωρήσει στην ένεση που προορίζεται να κάμψει κάθε της αντίσταση και να τη βοηθήσει-αναγκάσει να αφηγηθεί τα κρίσιμα γεγονότα με ειλικρίνεια. Παρατηρείται ότι ο γιατρός επανέρχεται διαρκώς στο θέμα της εγκατάλειψης των αντιστάσεων, αφενός, και της αποκάλυψης της αλήθειας, αφετέρου. Και αν το πρώτο αποτελεί μία παραίτηση που σαφώς παραπέμπει σε συνεδρία ψυχανάλυσης, ίσως και

¹⁰⁸ Η Siegel (Siegel, «Tennessee Williams's *Suddenly Last Summer*», σ. 565) χρησιμοποιεί τον όρο «χειρουργική εκδοχή του αποκεφαλισμού», τον οποίον είχε, όπως αναφέρει, χρησιμοποιήσει αρχικά ο Gilbert Debusscher για να περιγράψει τη λοβοτομή της αδελφής του T. Williams, Ρόουζ.

¹⁰⁹ Σε αντίθεση προς τη μετάφραση του Ερρίκου Μπελιέ που κάνει λόγο για «σβήσιμο» της ιστορίας από το μυαλό της Κάθριν· βλ. Tennessee Williams, *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 94.

υπνωτισμού,¹¹⁰ το δεύτερο δύσκολα μπορεί να ενταχθεί ολοκληρωτικά στο πλαίσιο αυτό. Πράγματι, δεν είθισται ένας ψυχαναλυτής να ζητά από τον ασθενή του να του πει την αλήθεια: «Θέλω να μου πείτε όλη την αλήθεια. Καθόλου ψέματα, καθόλου εικασίες. Μόνο γεγονότα».¹¹¹ Τέτοιου περιεχομένου εντολές, όπως και οι επανειλημμένες παρακλήσεις του γιατρού προς τη Βάιολετ να μη διακόπτει την Κάθριν όσο αφηγείται,¹¹² αλλά και οι δικές του σύντομες διευκρινιστικές ερωτήσεις κάθε τόσο,¹¹³ παραπέμπουν πολύ περισσότερο σε εξέταση μάρτυρα κατά την ποινική ακροαματική διαδικασία. Άλλωστε ο γιατρός είναι εκείνος που, ως ένας οιονεί δικαστής, θα καταλήξει τελικά, έχοντας ακούσει τις κατ' αντιπαράσταση «καταθέσεις» της Βάιολετ και της Κάθριν, στο ποια είναι η αλήθεια, αποφασίζοντας έτσι ουσιαστικά και για το αν θα προχωρήσει στη λοβοτομή ή όχι.

Αν αυτή η συνεδρία ψυχανάλυσης –ιδιόμορφη, πάντως, λόγω της παρουσίας τρίτων, πράγμα που ακριβώς την κάνει από ένα σημείο και έπειτα να ομοιάζει περισσότερο προς τη διαδικασία στο ακροατήριο δικαστηρίου– δεν φαντάζει κάτι το εξωτικό στα 1936, οπότε και διαδραματίζεται το *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, είναι συναρπαστικό το ότι μια ιδιότυπη μορφή τέτοιας «συνεδρίας» απαντάται και στις *Βάκχες* του 407 π. Χ.¹¹⁴ Στην Έξοδο της τραγωδίας, ο Κάδμος, με προσεκτικά κλιμακωμένες ερωτήσεις, και προσπαθώντας να κάνει τη μετάβαση όσο πιο ήπια γίνεται,¹¹⁵ θα επαναφέρει την κόρη του Αγαυή από την παράκρουση στην νηφαλιότητα, προκειμένου να συνειδητοποιήσει την αποτρόπαιη πράξη που έχει τελέσει και που προς το παρόν απωθεί.¹¹⁶ Αφού προετοιμάσει την «ασθενή» με ερωτήσεις που την επανασυνδέουν με την εξωτερική πραγματικότητα¹¹⁷ «Στρέψε πρώτα το βλέμμα σου στον ουρανό», «Είναι όπως ήταν ή σου φαίνεται πως άλλαξε;»¹¹⁸, θα συνεχίσει με ερωτήσεις που αφορούν στο γάμο και τη μητρότητα, επαναφέροντας τον αυτοπροσδιορισμό της ως μέλους μιας δομημένης κοινωνικής ομάδας.¹¹⁹ Όταν, πάντως, φθάσει τελικά η επίμαχη ερώτηση τίνος το κεφάλι κρατά στα χέρια της, η Αγαυή θα κατα-

¹¹⁰ Μάλιστα η ίδια η Κάθριν παρατηρεί: «Λοιπόν, ξέρω τι θέλετε να κάνετε. Θέλετε να με υπνωτίσετε, έτσι;», *ό.π.*, σ. 71.

¹¹¹ *Ο.π.*, σ. 72.

¹¹² *Ο.π.*, σ. 77, 79, 81.

¹¹³ Για παράδειγμα: «Ποια παραλία;» «Τι είδους παραλία ήταν;» «Τι εννοείτε;» «Και μετά;», *ό.π.*, σ. 80 εξ.

¹¹⁴ Πρώτος αναφέρθηκε σε αυτό ο George Devereux «The Psychotherapy Scene in Euripides' Bacchae», *Journal of Hellenic Studies* 90 (1970), σ. 35-48.

¹¹⁵ Winnington Ingram, *Euripides and Dionysus*, σ. 140.

¹¹⁶ Devereux, «The Psychotherapy Scene in Euripides' Bacchae», σ. 38-39.

¹¹⁷ *Ο.π.*, σ. 41.

¹¹⁸ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 1264 και 1266.

¹¹⁹ Devereux, «The Psychotherapy Scene in Euripides' Bacchae», σ. 42.

φύγει για λίγο και πάλι στην ψευδαίσθησή της,¹²⁰ προτού υποχρεωθεί τελικά, μετά τις επίμονες παραινέσεις του Κάδμου, να αντικρίσει τη φρικτή αλήθεια. Και πάλι όμως, θα υπάρξει κενό στη μνήμη της ως προς το ποιος και πώς θανάτωσε το γιο της, οπότε εκ νέου ο πατέρας της θα αναλάβει να την κατευθύνει. Πρόκειται πράγματι για στοιχεία που παραπέμπουν έντονα σε συνεδρία ψυχοθεραπείας. Θα πρέπει πάντως, προτού σπεύσει κανείς να αποδώσει στον Ευριπίδη την εφεύρεση της ψυχανάλυσης, να σημειωθεί ότι κατά πάσα πιθανότητα ο ποιητής γνώριζε διάφορες θεραπευτικές τεχνικές που ήδη εφαρμόζονταν σε ψυχικές νόσους κατά την εποχή του.¹²¹ Επίσης πως διαχρονικά, μια παρόμοια σειρά ερωτήσεων υποβάλλεται, και από μη ειδικούς, όχι μόνο σε άτομα που έχουν περάσει κάποιο σοκ ή απώλεια αισθήσεων, αλλά ακόμα και σε άτομα που βρίσκονται σε κατάσταση ανάνηψης από βαριά μέθη.

11. Το Θείο ως Αλήθεια και ως αδηφάγος Φύση

Εξετάστηκαν ως τώρα ποικίλες πτυχές, πρόσωπα και έννοιες των *Βακχών* και του *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, τιθέμενες σε αντιπαράθεση με το σύστημα των δύο νοητών περιάκτων που υποθέσαμε. Μάλιστα, έγινε αισθητό το ότι, κατά την περιστροφή των περιάκτων, οι άξονές τους φαίνονταν να εισχωρούν όλο και βαθύτερα στα δύο εκατέρωθεν δραματικά κείμενα, με άλλα λόγια, το ότι η αντιπαραβολή αυτών των δύο διαθλασμένα συγγενικών έργων οδηγεί σε μία εμβριθέστερη κατανόηση του καθενός εξ αυτών. Αν, ωστόσο, ετίθετο τώρα το ερώτημα του ποια έννοια είναι εκείνη που αποτελεί τον ίδιο τον άξονα της κάθε περιάκτου –άρα του καθενός από τα δύο έργα– γύρω από την οποία περιστρέφονται όλες οι υπόλοιπες, η απάντηση θα έπρεπε να είναι, για αμφότερα τα έργα: το Θείο.

Οι *Βάκχες* αποτελούν ένα έργο θεοφάνειας και ενανθρώπισης ενός θεού, που έρχεται να επιβάλει τη λατρεία του στους αμφισβητίες, ακόμα και με χρήση ωμής βίας. Ήδη η αυτοπαρουσίασή του στον μονολογικό πρόλογο σηματοδοτεί τον κυρίαρχο ρόλο του Διονύσου στην τραγωδία, την οποία θα διατρέξει μεταμορφωμένος σε θηλύμορφο ξένο, μέχρι την τελική σκηνή της θριαμβικής αποκάλυψής του. Όταν αυτή η στιγμή φθάσει, όλα τα πρόσωπα του έργου θα έχουν πια κριθεί με γνώμονα τον σεβασμό τους ή όχι στο θεό και οι ασεβείς θεομάχοι θα έχουν συντριβεί.

Έχουν διατυπωθεί ποικίλες απόψεις σχετικά με το αν ο Ευριπίδης με το μοναδικό αυτό σωζόμενο έργο του που αφορά το Διόνυσο παλινωδεί από τον αγνωστι-

¹²⁰ Winnington Ingram, *Euripides and Dionysus*, σ. 141.

¹²¹ Devereux, «The Psychotherapy Scene in Euripides' *Bacchae*», σ. 35-37.

κισμό του και τάσσεται υπέρ της θρησκευτικής πίστης ή, αντιθέτως, ως φωτισμένος άνθρωπος της νέας εποχής καταγγέλλει την θρησκοληψία και τον φανατισμό.¹²² Φαίνεται όμως πως ο ποιητής δεν παίρνει πραγματικά θέση υπέρ του Διονύσου ή του Πενθέα και άρα της ορμητικής φύσης, των ενστίκτων και του πάθους από τη μια, ή του ορθολογισμού και της τάξης, από την άλλη. Με το τελευταίο έργο του αυτό διατυπώνει ακριβώς τον βαθύ προβληματισμό του πάνω ζήτημα της δυκότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, που εγκολπώνει και τις δύο αυτές ασυμβίβαστες τάσεις σε μια διαρκή συγκρουσιακή σχέση.¹²³ Ίσως ταυτόχρονα, όμως, να προτείνει και μια διέξοδο από το βασανιστικό δίπολο αυτό, μια λύση απλή όπως αυτή του γόρδιου δεσμού, που συμπτκνώνεται στα απελευθερωτικά, εν τέλει, λόγια του χορού στο τρίτο στάσιμο. Εκεί, αφού αφεθεί ανοιχτή η απάντηση στο *τι είναι τελικά το Θείο*,¹²⁴ ο χορός θα υπογραμμίσει τη σημασία της ευδαιμονίας: «Μυριάδες οι άνθρωποι, και μυριάδες ελπίδες./ Άλλες τελειώνουν στην ευτυχία, και άλλες φεύγουν και πάνε./ Όπου κυλά η ζωή του ευτυχισμένη (*ευδαίμων*)¹²⁵ μέρα τη μέρα,/ τον μακαρίζω.». ¹²⁶ Είναι σαν ο γηραιός, πια, Ευριπίδης να καταλήγει στο ότι όλα αυτά είναι βέβαια σπουδαία, αλλά την Αλήθεια ίσως να μη τη μάθουμε ποτέ– και ίσως αυτό να μην έχει τελικά και καμία σημασία.

Στην ίσως μάταιη, λοιπόν, αναζήτηση αυτή του Θείου επιδίδεται πάντως με πάθος και ο Σεμπάστιαν: «ο γιος μου αναζητούσε το Θεό»¹²⁷ «ο γιος μου έψαχνε όντως για το Θεό, δηλαδή ήθελε να έχει μια απτή απόδειξη για την ύπαρξή του». ¹²⁸ Την απτή αυτή απόδειξη θεωρεί πως την έχει βρει, όταν στα νησιά Γκαλαπάγκος αντικρίζει το αποτρόπαιο θέαμα των όρνεων να καταβροχθίζουν τις νεογέννητες χελώνες: «Έμεινε εκεί όλη μέρα να παρακολουθεί όσα συνέβαιναν στην ακτή. Μέχρι να σκοτεινιάσει. Και όταν κατέβηκε, μου είπε: “Τον είδα επιτέλους!” Και εννοούσε τον Θεό». ¹²⁹ «Εννοούσε πως ο Θεός δείχνει το άγριο πρόσωπό του στους ανθρώπους και εκτοξεύει εναντίον τους απειλές, και ότι αυτή είναι η μόνη ένδειξη που έχουμε για την

¹²² Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, μετ. Ν. Χουρμουζιάδης, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2003, σ. 380-381. Επίσης: Kitto, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, σ. 510, και Dodds, *Ευριπίδου, Βάκχαι*, σ. LXXXIV επ.

¹²³ Βλ. σχετικά Lesky, *ό.π.*, σ. 382, αλλά και ενότητα Δ.

¹²⁴ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 894b.

¹²⁵ Στην έννοια «ευδαίμων» ο Dodds αποδίδει το νόημα της «καθημερινής εσωτερικής παρουσίας του αγαθού δαίμονος». Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, σ. 259.

¹²⁶ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ. 907 εξ.

¹²⁷ Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 19.

¹²⁸ *Ο.π.*, σ. 21.

¹²⁹ *Ο.π.*

ύπαρξή του». ¹³⁰ Αυτό το περιστατικό, που θα αποτελέσει για τον Σεμπάστιαν θεοφάνεια, θα του δείξει την Αλήθεια: πως το Θείο κάνει την παρουσία του αισθητή μέσα από πράξεις βίας—όπως άλλωστε και στις *Βάκχες* εμφανίζεται με τον φονικό κεραυνό του Δία, το σεισμό, τον κατευθυνόμενο σπαραγμό— και πως ο Θεός ταυτίζεται τελικά με μια μητέρα-Φύση βάνουση, άγρια, που ακόμα κι αν κάποιες στιγμές φαίνεται να ηρεμεί, είναι πάντα εκεί—δεν πρέπει εδώ να παραβλεφθεί ο σημαντικός ρόλος των διαρκών, άλλοτε σιγανών και άλλοτε εκκωφαντικών, ήχων¹³¹ της άγριας φύσης που προβλέπονται στις σκηνικές οδηγίες του Williams— για να εφορμήσει τελικά ακατανίκητη, καταλύοντας κάθε άλλο νόμο πέραν από τον δικό της. Ως μια μικρογραφία αυτής της αδηφάγου Φύσης, που τόσο τον τρομάζει και τον γοητεύει, θα δημιουργήσει, άλλωστε, και τον περίφημο κήπο του με τα σαρκοβόρα φυτά,¹³² όπου θα μπορεί, όπως τότε στα Γκαλαπάγκος, σχεδόν ηδονοβλεπτικά να παρακολουθεί ξανά και ξανά τον σπαραγμό του ασθενέστερου από τον ισχυρότερο—γνωρίζοντας πως και ο ίδιος υπόκειται σε αυτή την αδυσώπητη μοίρα.

Δ. Επίλογος—Ο κόσμος των συγγραφέων: Ευριπίδης vs. T. Williams

Αυτή η βιαιότητα του Θεού-Φύσης, που αποτελεί τον κεντρικό άξονα των δύο έργων, παραπέμπει λοιπόν και στον αιώνιο προβληματισμό για τη σχέση φύσης—με την έννοια της αγριότητας—αφενός, και πολιτισμού αφετέρου. Άλλωστε, ο πολιτισμός αναφέρεται ετυμολογικά στην «πόλιν», ως χώρο τάξης και ασφάλειας, ενώ η αγριότητα στον «αγρό», ως τόπο εκτός της πόλεως, ανεξέλεγκτο και δυνάμει επικίνδυνο.¹³³ Πιο συγκεκριμένα, ο ανθρώπινος πολιτισμός, και δη ο λαμπρός πολιτισμός της Αθήνας του 5ου π.Χ. αιώνα, ο οποίος προέκυψε ακριβώς μέσω μιας διαδικασίας κατάκτησης, περιορισμού και εξημέρωσης της φύσης, όπως γλαφυρά περιγράφεται και στο πρώτο στάσιμο της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή,¹³⁴ ήταν άρρηκτα συνδεδεμένος με την «πόλιν», η οποία εξασφάλιζε στους πολίτες της μια κοινωνία οργανωμένη με ορθολογισμό και νόμους.

¹³⁰ Ο.π., σ. 22.

¹³¹ Πρόκειται πάντως για μη ρεαλιστικούς ήχους, καθώς περιγράφονται «κρωγμοί και συριγμοί και χτύποι, σαν να κατοικείται ο κήπος από θηρία, ερπετά, πουλιά, όλα άγρια...» (Williams, *Ξαφνικά, Πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 11), κάτι που βέβαια δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα. Το συγκεκριμένο ηχητικό εφέ ζούγκλας, με τις ανάλογες προς την εκάστοτε σκηνή αυξομειώσεις στην έντασή του, χρησιμοποιείται για να υπογραμμίζει ακριβώς την πανταχού παρούσα και παντοδύναμη Φύση.

¹³² Υπό την έννοια αυτή ο κήπος του Σεμπάστιαν αποτελεί τον παραστατικό χώρο που συμπεκνώνει τον διηγητικό χώρο των νησιών Γκαλαπάγκος. Βλ. σχετικά Γ.Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 516 επ.

¹³³ Charles Segal, *Tragedy and Civilization, An Interpretation of Sophocles*, Harvard University Press, 1981, σ. 1.

¹³⁴ Το γνωστό ως «Χορικό του Ανθρώπου». Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 334 εξ.

Και όμως, ακριβώς η εποχή του Ευριπίδη, με τον Πελοποννησιακό Πόλεμο και τις φρικαλεότητες του, όπως η σφαγή των Μηλίων στα 416 π.Χ., αποκάλυψε και το άλλο, το σκοτεινό πρόσωπο του ανθρώπινου πολιτισμού, και το γεγονός ότι αυτός μπορεί να φέρει μέσα του όλη την κτηνωδία της άγριας φύσης. Ο θρίαμβος του ανθρώπου πάνω στη φύση που τον περιβάλλει φαντάζει ανούσιος, δεδομένης της ακατανίκητης βαναυσότητας της δικής του ανθρώπινης φύσης. Έτσι, στα τέλη του χρυσού 5ου αιώνα, οι έννοιες της φύσης αφενός, και του πολιτισμού-νόμου, αφετέρου, διέρχονται μια παράξενη αντιστροφή: ο ανθρώπινος πολιτισμός-νόμος γίνεται αντιληπτός ως καταπιεστικός και καταστροφικός, ενώ η φύση ως αγνή και απελευθερωτική. Στο παράδοξο αυτό και στην διάλυση της πολιτισμένης κοινωνίας με υποτροπή στην αγριότητα επανέρχεται ο Ευριπίδης σε περισσότερα έργα του, όπως η *Εκάβη*, οι *Τρωάδες*, η *Ηλέκτρα*, ο *Ορέστης*, και κυρίως οι *Βάκχες*.¹³⁵

Και ο Ευριπίδης, λοιπόν, αλλά και ο Tennessee Williams έζησαν σε εποχές μεγάλων κοινωνικών ανακατατάξεων και αντιδράσεων ενάντια σε παραδοσιακές αξίες και ηθική. Αυτή η κοινωνική αναταραχή, αλλά και ο προβληματισμός τους για την ανθρώπινη ψυχή αποτυπώθηκε στο έργο τους.¹³⁶ Όσον αφορά τα εν λόγω δύο έργα, όπως οι *Βάκχες* αποτυπώνουν ενδεχομένως την απογοήτευση του Ευριπίδη για την βίαιη εποχή του Πελοποννησιακού Πολέμου, έτσι και το *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι* εκφράζει την αμφισβήτηση του Williams γύρω από τον καθωσπρεπισμό, την καταπίεση και τον πουριτανισμό της αμερικανικής κοινωνίας των μέσων του 20ού αιώνα, που δεν μπορούν όμως να κρύψουν την Αλήθεια: όπως θα πει η Κάθριν «Ξέρω πως είναι φριχτή ιστορία, αλλά είναι αληθινή. Και δείχνει τι είναι η εποχή μας, και ο κόσμος που ζούμε [...]».¹³⁷ Έτσι ο Williams, τονίζοντας τη συμβολική και όχι ρεαλιστική σημασία των όσων λαμβάνουν χώρα στο έργο του, είχε αναφέρει ότι ουσιαστικά το *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι* αφορά στον τρόπο που οι άνθρωποι κατασπαράσσουν ο ένας τον άλλον με την αλληγορική έννοια του κανιβαλισμού.¹³⁸

Αμφότεροι οι συγγραφείς φαίνεται, τελικά, να αναγνωρίζουν την ματαιότητα μιας προσκόλλησης σε έναν αποστειρωμένο και άτεγκτο ορθολογιστικό πολιτισμό,

¹³⁵ Segal, *Tragedy and Civilization*, σ. 5-6.

¹³⁶ Coronis, *Tennessee Williams and Greek Culture*, σ. 46.

¹³⁷ Williams, *Ξαφνικά, πέρσι το καλοκαίρι*, σ. 50.

¹³⁸ Irene Morra, «Maenads and Metatheatre: Tennessee Williams's *Suddenly Last Summer* as Euripidean Myth», *The Tennessee Williams Annual Review* 14 (2014), σ. 7.

τη στιγμή που η άγρια ορμή της Φύσης και των βίαιων ενστίκτων απειλεί ανά πάσα στιγμή να εκτινάξει τα πάντα συθέμελα, καθώς ενυπάρχει ήδη στην ίδια την ανθρώπινη φύση και ψυχή. Και δεν είναι τυχαίο το πώς, στο τέλος, ο Πενθέας εγκαταλείπει όλες τις αντιστάσεις του και οδεύει προς τον μυστηριακό Κιθαιρώνα, αλλά και το πώς ο Σεμπάστιαν γυρίζει την πλάτη στον αυτονόητο κατηφορικό δρόμο που οδηγεί στην πόλη, στο λιμάνι, στην ασφάλεια και στον πολιτισμό και ανηφορίζει τον εκτυφλωτικά λευκό δρόμο προς ένα βίαιο Άγνωστο, όπου όμως βλέπει πλέον τη μόνη του ελπίδα να συναντήσει τη μοίρα του και, ίσως, τον Θεό του.

ΕΛΕΝΗ ΠΕΤΡΙΤΣΗ

1964: ΘΙΑΣΟΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ
ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ. ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΝΤΑΛΛΑΓΗ
Ή ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΑ;

Εισαγωγή

Αντικείμενο αυτού του άρθρου είναι η έρευνα και η μελέτη δύο περιπτώσεων θεατρικών παραστάσεων που πραγματοποιήθηκαν τον Μάιο του 1964: ο *Εμπορος της Βενετίας* και το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* του Σαίξπηρ στην Αθήνα από τον Θίασο Φεστιβάλ Σαίξπηρ (Shakespeare Festival Company) και οι *Όρνιθες* του Αριστοφάνη στο Λονδίνο από το Θέατρο Τέχνης. Πρόκειται για τη μελέτη ενός ιδιαίτερα ενδιαφέροντος παραδείγματος θεατρικής ανταλλαγής ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Βρετανία με αφορμή την επέτειο από τα 400 χρόνια από τη γέννηση του κορυφαίου βρετανού θεατρικού συγγραφέα Ουίλλιαμ Σαίξπηρ. Η πρωτοβουλία και η οργάνωση του εγχειρήματος ανήκε στο Βρετανικό Συμβούλιο και στο Φεστιβάλ Σαίξπηρ σε συνεργασία με τη βρετανική Πρεσβεία και αποτέλεσε τον πυρήνα πλήθους άλλων εορταστικών εκδηλώσεων προς τιμή του ελισαβετιανού ποιητή, οι οποίες έλαβαν χώρα στην Αθήνα. Εκτός από τη διερεύνηση των καλλιτεχνικών αξιώσεων και χαρακτηριστικών των εν λόγω παραστάσεων, στόχος του άρθρου είναι η διάγνωση των πολιτικοκοινωνικών συνθηκών και κινήτρων εντός των οποίων πραγματοποιήθηκε η συγκεκριμένη θεατρική ανταλλαγή το 1964, στο πλαίσιο των ελληνοβρετανικών πολιτιστικών σχέσεων, της πολιτιστικής διπλωματίας της Βρετανίας και εν μέσω της κρίσης στις ελληνοβρετανικές σχέσεις λόγω του Κυπριακού.

Θίασος Φεστιβάλ Σαίξπηρ (Shakespeare Festival Company) στην Αθήνα

Ο ετήσιος εορτασμός των γενεθλίων του Σαίξπηρ είναι κυρίως συνδεδεμένος με το διάσημο φεστιβάλ Stratford on Avon Festival στο Στράτφορντ, τόπο καταγωγής του ποιητή, όπου κάθε άνοιξη, τον Απρίλιο, πλήθος θεατών και προσκεκλημένων από όλο τον κόσμο συρρέει για να τιμήσει τον συγγραφέα, να απολαύσει υψηλού επιπέδου παραστάσεις από τον Βασιλικό Σαιξπηρικό Θίασο (Royal Shakespeare Company) και από άλλους ιστορικούς αγγλικούς θιάσους καθώς και να παρακολουθήσει διαλέξεις διακεκριμένων μελετητών των σαιξπηρικών έργων και άλλες

εκδηλώσεις που λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο του Φεστιβάλ. Οι φεστιβαλικοί αυτοί εορτασμοί στο Στράτφορντ αποτελούσαν πάντα μια σπουδαία ευκαιρία για το Βρετανικό Συμβούλιο του Λονδίνου και της Αθήνας,¹ τα οποία συνεργάζονταν με το Φεστιβάλ με σκοπό την καλλιέργεια κλίματος πολιτιστικής επικοινωνίας μεταξύ των δύο χωρών και την προβολή της Βρετανίας στον Τύπο. Η συνδρομή του Βρετανικού Συμβουλίου στην οργάνωση των παράλληλων δράσεων γύρω από το σαιξπηρικό Φεστιβάλ συνίστατο σε ποικίλες δράσεις με κεντρικό πάντα άξονα το θέατρο και τη θεατρική επικοινωνία μεταξύ των δύο χωρών. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται και η πρόσκληση Ελλήνων διανοομένων και καλλιτεχνών για ένα «θεατρικό ταξίδι» στη γενέτειρα του συγγραφέα. Ενδεικτικό παράδειγμα αυτών των προγραμμάτων πολιτιστικών επαφών ήταν το ταξίδι του Άγγελου Τερζάκη το 1947 προκειμένου να παρακολουθήσει το πρόγραμμα του Φεστιβάλ και η σειρά άρθρων του στην εφημερίδα *Το Βήμα* μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα.²

Η συμπλήρωση ωστόσο των 400 χρόνων από τη γέννηση του Σαίξπηρ φαίνεται ότι υπήρξε μια ιδιαίτερα ξεχωριστή περίπτωση. Εκ του αποτελέσματος διαπιστώνεται ότι έγινε μια μεγάλη οικονομική επένδυση από το βρετανικό κράτος προκειμένου να ηχήσουν τα λόγια του ποιητή σε πολλά γεωγραφικά πλάτη. Αφού επιλέχθηκαν τα έργα και οι ηθοποιοί για τη συγκρότηση του πολυμελούς θιάσου του Φεστιβάλ, οργανώθηκε μια μεγάλη περιοδεία στη Νότια Αμερική και την Ευρώπη. Αμέσως μετά την παράσταση στο Παρίσι ο θιάσος θα επισκέπτονταν και την Αθήνα με πρωταγωνιστές τον Ραλφ Ρίτσαρντσον και τη Μπάρμπαρα Τζέφορντ, προκειμένου να δώσει οκτώ συνολικά παραστάσεις στο Βασιλικό Θέατρο, από τις 17 έως τις 23 Μαΐου του 1964. Οι αρχικές διαπραγματεύσεις για την πραγματοποίηση παραστάσεων εκτός της Αθήνας και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος στη Θεσσαλονί-

¹ Το Βρετανικό Συμβούλιο ιδρύθηκε μετά από σειρά διαβουλεύσεων στο Λονδίνο το 1934. Ορίστηκε ως ο αρμόδιος φορέας για τον σχεδιασμό και την υλοποίηση της εξωτερικής πολιτιστικής πολιτικής της Βρετανίας υπό την οικονομική υποστήριξη του Foreign Office σε μια κρίσιμη προπολεμική περίοδο για τη Βρετανία, καθώς ο ανταγωνισμός μεταξύ των Μεγάλων Δυνάμεων είχε μεγαλώσει και η ισορροπία στην Ευρώπη είχε αρχίσει να διαταράσσεται. Κεντρικός στόχος του Βρετανικού Συμβουλίου ήταν η προβολή της αγγλικής γλώσσας, λογοτεχνίας και ιστορίας στο εξωτερικό και η εν γένει καλλιέργεια μιας θετικής εικόνας της Βρετανίας τόσο στις αποικίες της όσο και σε ανεξάρτητες χώρες. Στην Ελλάδα, το Βρετανικό Συμβούλιο εγκαινίασε τη λειτουργία του δικού του Ινστιτούτου Αγγλικών Σπουδών στο κέντρο της Αθήνας τον Σεπτέμβριο του 1938 και σύντομα απέκτησε δραστηριότητα και στη Θεσσαλονίκη. Διαμόρφωσε ένα πολυδιάστατο πολιτιστικό-καλλιτεχνικό πρόγραμμα παράλληλα με εκείνο των μαθημάτων διδασκαλίας της αγγλικής γλώσσας. Βλ. Ελένη Πετρίτση, *Η βρετανική πολιτιστική πολιτική στην Ελλάδα, 1945-1967* Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Ιστορίας, 2015.

² Η σειρά άρθρων του Άγγελου Τερζάκη στη στήλη του «Οι άνθρωποι και το πνεύμα» στο *Βήμα* καλύπτει την περίοδο από τις 28.5.1947 έως τις 2.7.1947. Βλ. Ελένη Πετρίτση, «Ο Άγγελος Τερζάκης και οι πνευματικές επαφές του με την Αγγλία», Λίλυ Αλεξιάδου, Μιχαέλα Αντωνίου, (επιμ.) *Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας «Άγγελος Τερζάκης: Αγωνιών και άγρυπνος»*, Κάπα, Αθήνα 2021, σ. 221-231.

κη τελικά ναυάγησαν, διότι οι δύο πολιτιστικοί φορείς δεν μπόρεσαν να καταλήξουν σε μια κοινή αποδεκτή οικονομική συμφωνία.³

Ο Ρίτσαρντσον, με σαράντα χρόνια θητείας στο θέατρο, είχε συνδέσει το όνομά του και την υποκριτική του ταυτότητα με τον ελισαβετιανό ποιητή, καθώς είχε αφιερώσει τουλάχιστον μία δεκαετία από τη θεατρική του πορεία στα σαιξπηρικά κείμενα και εθεωρείτο ένας από τους καλύτερους βρετανούς ηθοποιούς. Είχε στη φαρέτρα του μια τεράστια γκάμα ερμηνειών, από τον Ερρίκο τον Ε΄ έως τον Φάλσταφ και από τον Βρούτο έως τον σερ Τόμπι Μπέλτς. Παράλληλα, είχε γίνει ιδιαίτερα γνωστός μέσω της κινηματογραφικής οθόνης, αφού είχε πρωταγωνιστήσει σε ιδιαίτερα επιτυχημένες ταινίες της εποχής. Τα σαιξπηρικά έργα που θα παρουσιάζονταν και θα είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει το αθηναϊκό κοινό ήταν ο *Εμπορος της Βενετίας* και το *Όνειρο Θερινής Νυκτός*. Ο Ρίτσαρντσον σχολίαζε ότι με τον Σάιλοκ δεν είχε ακόμα «συμπορευτεί» για μεγάλο χρονικό διάστημα και ότι πρόσφατα είχε ξεκινήσει να τον μελετά και να τον αναλύει. Ωστόσο, αυτό δεν είχε σταθεί εμπόδιο στο να τον προσεγγίσει με μεγάλο ενδιαφέρον ενσωματώνοντας σε αυτόν νέα, ανατρεπτικά στοιχεία, ενώ με τον ρόλο του Μπότομ από το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* είχε ήδη μια μακρά πορεία στο Old Vic και τον χαρακτήριζε ως τον πιο αγαπημένο του. Η ταλαντούχα και όμορφη Τζέφορντ θα αναλάμβανε τον ρόλο της Πόρτσια και της Ελένης αντίστοιχα.⁴

Η προπώληση των εισιτηρίων ξεκίνησε δύο εβδομάδες νωρίτερα από την έναρξη των παραστάσεων,⁵ ενώ ο θίασος έφθασε, όπως αναμενόταν, στις 15 Μαΐου. Το ίδιο χρονικό διάστημα, συγκεκριμένα στις 10 Μαΐου του 1964, είχε προγραμματισθεί και η αναχώρηση του Θεάτρου Τέχνης για την αγγλική πρωτεύουσα.⁶ Η συνέντευξη Τύπου για τον Θίασο Φεστιβάλ Σαίξπηρ είχε κανονιστεί αρκετό καιρό πριν από την άφιξή του, για να λάβει χώρα στις 16 Μαΐου στο ξενοδοχείο Μεγάλη Βρετανία, όπου διέμεινε ο Ρίτσαρντσον. Ωστόσο η στάση και η συμπεριφορά του ηθοποιού είχαν ήδη δημιουργήσει ένα αρνητικό κλίμα στους δημοσιογραφικούς κύκλους από την

³ National Archives, Λονδίνο, φάκελος BW 34/44, British Council, Representative's Annual Report 1964-65, A) The General Picture. Σε αντίθεση με το ΚΘΒΕ το Εθνικό Θέατρο παραχώρησε δωρεάν στον σαιξπηρικό θίασο την κεντρική σκηνή του και, σύμφωνα με τους βρετανούς αξιωματούχους, τόσο ο Διευθυντής όσο και οι ηθοποιοί του Εθνικού υποδέχθηκαν με θερμή τον θίασο. Ο Αλέξης Μινωτής και η Κατίνα Παξινού αναδιαμόρφωσαν τα προσωπικά τους καμαρίνια για να φιλοξενήσουν τους δύο πρωταγωνιστές. Στη Θεσσαλονίκη το «υψηλό», σύμφωνα με το Βρετανικό Συμβούλιο, οικονομικό αντίτιμο για την παραχώρηση του θεάτρου οδήγησε σε ναυάγιο τις διαπραγματεύσεις.

⁴ Βιβλιοθήκη της Βουλής (Β.Β.), <Η Καλλιτεχνική Ζωή>, εφημ. *Η Καθημερινή*, 17 Μαΐου 1964, σ. 2.

⁵ Β.Β., <Η Καλλιτεχνική Ζωή>, εφημ. *Η Καθημερινή*, 5 Μαΐου 1964, σ. 2.

⁶ Β.Β., <Η Καλλιτεχνική Ζωή>, εφημ. *Η Καθημερινή*, 10 Μαΐου 1964, σ. 2.

πρώτη στιγμή της άφιξής του στο αεροδρόμιο, όπου οι δημοσιογράφοι περίμεναν να τον ακούσουν για πρώτη φορά να μιλήσει για την παράσταση και παράλληλα να κάνει κάποιες δηλώσεις για την κρίση στην Κύπρο.

Οι ένοπλες διακοινοτικές συγκρούσεις που είχαν ξεσπάσει από τον Δεκέμβριο του 1963 στην Κύπρο στο πλαίσιο της κλιμακούμενης έντασης, η οποία είχε δημιουργηθεί λόγω των προτάσεων του Μακάριου για την αναθεώρηση του Συντάγματος και συνακόλουθα του καθεστώτος της Κύπρου, είχαν αποκαλύψει σταδιακά την επιλογή της Βρετανίας να κατευθυνθεί προς την πλευρά της Τουρκίας, την οποία και θεωρούσε στρατηγικά σημαντικότερη από την Ελλάδα, και να αποδεσμευτεί από τη διαχείριση του Κυπριακού και την οποιαδήποτε ανάληψη ευθυνών.⁷ Η βρετανική αυτή στάση είχε προκαλέσει σφοδρό κύμα διαδηλώσεων στην Ελλάδα κατά της Βρετανίας και εν γένει κατά της Δύσης.⁸ Η άφιξη λοιπόν ενός αγγλικού θιάσου στην Αθήνα τον Μάιο του 1964, δύο μήνες μετά από την αποτροπή της πρώτης τουρκικής απειλής για επέμβαση στην Κύπρο και εν μέσω των συνεχόμενων διαπραγματεύσεων μεταξύ Ελλάδας, Αγγλίας, ΗΠΑ και Τουρκίας για την πρόκριση μίας εκ των τριών λύσεων, ήτοι της ένωσης, της ανεξαρτησίας ή της διχοτόμησης, ήταν επόμενο να νοηματοδοτηθεί διαφορετικά, να αποκτήσει νέες πολιτικές διαστάσεις και χρωματισμούς και να γίνει εν τέλει στόχος του Τύπου.

Ο αδιάφορος λοιπόν στο αεροδρόμιο Ρίτσαρντσον τελικά απάντησε μόνο με χαμόγελα, δέχθηκε μετά βίας να βγάλει κάποιες φωτογραφίες με την Τζέφορντ και, στην επίμονη όχληση από τους δημοσιογράφους για το Κυπριακό, απάντησε ότι «εκείνος είναι ηθοποιός και δεν ασχολείται με την πολιτική», ενώ πρόσθεσε ότι «η Κύπρος είναι ένα πρόβλημα που απασχολεί και τις δύο χώρες πολύ».⁹ Η «αποστασιοποιημένη» αυτή στάση του ηθοποιού απέναντι στη φορτισμένη πολιτική επικαιρότητα την ώρα που συνοδευόταν από τους εκπροσώπους του Βρετανικού Συμβουλίου εντός του αεροδρομίου αλλά και η σύντομη αναφορά του στην άδεια που έπρεπε να έχει από τον μάνατζερ του πριν μιλήσει για οποιοδήποτε θέμα, προφανώς αποκαλύπτει μια όχι και τόσο προσωπική, αυθόρμητη εκδήλωση. Είναι πολύ πιθανό στην επιλογή του Ρίτσαρντσον να αποκρυσταλλώνεται μια γραμμή που οι βρετανοί εκπρόσωποι επέλεξαν να υιοθετήσουν ενόψει αυτού του πολυαναμενόμενου θεατρικού γεγονότος, η οποία συ-

⁷ Σωτήρης Ριζάς, *Ένωση, Διχοτόμηση, Ανεξαρτησία, Οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Βρετανία στην αναζήτηση λύσης για το Κυπριακό, 1963-67*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2000, σ. 35, 46.

⁸ Ιωάννης Στεφανίδης, *Εν ονόματι του Έθνους, Πολιτική κουλτούρα, αλτρωτισμός και αντιαμερικανισμός στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1945-1967*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 259-263.

⁹ Β.Β., Σ. Φίλιππούλης, «Σιωπηλός ήλθε χθες ο Ράλφ Ρίτσαρντσον: Αρνήθηκε να πει οτιδήποτε στους ρεπόρτερ που ανέμενον», εφημ. *Ακρόπολις*, σ. 2.

νίστατο στην αποφυγή οποιουδήποτε σχολιασμού επί των καθοριστικών για την ισορροπία των ελληνοβρετανικών σχέσεων πολιτικών εξελίξεων στην Κύπρο. Αντιθέτως, προκειμένου να μην γίνει κάποιος λάθος χειρισμός, δινόταν έμφαση στο αμιγώς καλλιτεχνικό πλαίσιο με σκοπό να εξομαλυνθεί η ατμόσφαιρα.

Προς αυτή τη συγκεκριμένη κατεύθυνση συνέκλιναν και οι αναφορές του Αντιπροσώπου του Βρετανικού Συμβουλίου, R.A.Close, στην ετήσια απολογιστική έκθεση της χρονιάς 1963-1964, με ημερομηνία 8 Απριλίου 1964, δηλαδή την περίοδο που το Βρετανικό Συμβούλιο βρισκόταν στον πυρετό της προετοιμασίας της επικείμενης επίσκεψης του αγγλικού θιάσου. Ο Close κάνει λόγο για τον πολύ σπουδαίο και εποικοδομητικό ρόλο που παίζει η πολιτιστική δραστηριότητα στις διεθνείς σχέσεις τη δεδομένη στιγμή που το πολιτικό θερμόμετρο στην Ανατολική Ευρώπη είχε ανέβει στα ύψη. Συγκεκριμένα, για την τέχνη του θεάτρου επισημαίνει ότι «διατηρεί ακόμα τον τρόπο να ημερεύει τα πάθη, ενώ άλλες μορφές έκφρασης τα πυροδοτούν». Συμπληρώνει ότι «δεδομένου ότι το κύρος της εκάστοτε πολιτιστικής εκδήλωσης είναι υψηλό, [εάν] το καλλιτεχνικό και πνευματικό επίπεδο διατηρείται ακέραιο, οι προετοιμασίες της γίνονται με την ακρίβεια και τον επαγγελματισμό που απαιτείται και από τα καταλληλότερα άτομα και η προβολή στα μέσα ενημέρωσης δεν είναι ούτε πολύ σεμνή αλλά ούτε και κραυγαλέα, τότε μια τέτοια πολιτιστική εκδήλωση δεν μπορεί παρά να έχει μια δυναμική και ευεργετική επίδραση στο λαϊκό αίσθημα και την κοινή γνώμη, η οποία θα πιστωθεί προς όφελος της χώρας που την προσφέρει».¹⁰ Σε αυτό το επιχείρημα του Close φαίνεται ότι συμπτυκνώνεται το νόημα της πολιτιστικής διπλωματίας στην οποία είχε δοθεί ιδιαίτερη έμφαση από όλες τις Μεγάλες Δυνάμεις τόσο πριν αλλά και αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου. Σε αυτήν αποδόθηκε στην πορεία ο νεολογισμός *soft power*,¹¹ δηλαδή της ήπιας ισχύος που μπορεί με ευγενικό και ήπιο τρόπο, φορώντας τον μανδύα του πολιτισμού και απευθυνόμενη στο κοινό αίσθημα των πολιτών μιας χώρας, να επιτύχει αυτά που η κλασσική διπλωματία προσπαθούσε να επιβάλλει μέσω των πολιτικών, των ατελειώτων χειραγώνων και των αμφιλεγόμενων συμφωνιών. «Στο πλαίσιο της δημόσιας διπλωματίας¹² [μέ-

¹⁰ National Archives, Λονδίνο, φάκελος BW 34/44, Confidential, British Council, Representative's Annual Report 1963-64, A) The General Picture.

¹¹ Joseph Nye, *Soft Power: The means to success to International Politics*, Public Affairs, New York 2004, σ. 10-11.

¹² Το σημαίνον "public diplomacy" χρησιμοποιήθηκε με τη σύγχρονη έννοια της δημόσιας διπλωματίας για πρώτη φορά από τον Gullion το 1965, ωστόσο η πρωταρχική χρήση του μαρτυρείται για πρώτη φορά το 1856 στους *Times* του Λονδίνου με την έννοια της «πολιτισμένης συμπεριφοράς». Κατά τον Α΄ Π.Π. σήμαινε «μια δέσμη

ρος της οποίας είναι η πολιτιστική διπλωματία] οι προσπάθειες ενός κράτους για την καλλιέργεια εμπιστοσύνης στους πολίτες της χώρας που απευθύνεται ασφαλώς και δεν πραγματοποιούνται σε ένα πολιτικό κενό. Πρόκειται, ωστόσο, για ενέργειες που απευθύνονται από λαό σε λαό και όχι από κυβέρνηση σε κυβέρνηση» εξηγεί χρόνια αργότερα διευθυντικό στέλεχος του Βρετανικού Συμβουλίου σχετικά με την πολιτιστική διπλωματία και την πολιτική του.¹³

Γυρνώντας πίσω στη συνέντευξη Τύπου, που πραγματοποιήθηκε με περιορισμένη παρουσία δημοσιογράφων, διότι αρκετοί ήταν αυτοί που τελικά αρνήθηκαν την πρόσκληση λόγω της πρώτης δυσάρεστης επαφής με τον «ξινό και ακατάδεκτο» ηθοποιό,¹⁴ οι παρευρισκόμενοι είχαν αυτήν τη φορά την ευκαιρία να συνομιλήσουν με έναν ευδιάθετο και ευπροσήγορο Ρίτσαρντσον και με την ευγενική και συνεργάσιμη Τζέφορντ. Η συνέντευξη σε πρώτο επίπεδο κινήθηκε στο γνωστό πλαίσιο ερωτήσεων σχετικά με τους ρόλους και τα έργα και τη σχέση της σαιξπηρικής γραφής με την αρχαία τραγωδία, ωστόσο στη συνέχεια το κλίμα φορτίστηκε από την πολιτική συγκυρία, η οποία δεν μπόρεσε να αφήσει ανεπηρέαστη την καλλιτεχνική φιάστα. Για δεύτερη φορά ο ηθοποιός ήρθε αντιμέτωπος με την ερώτηση των δημοσιογράφων σχετικά με το Κυπριακό. Προσπάθησε για μια ακόμη φορά να αποφύγει να λάβει θέση σχολιάζοντας σε ένα εντελώς διαφορετικό κλίμα και ύφος ότι η Κύπρος είναι ένα ωραίο νησί που είχε επισκεφθεί στο παρελθόν. Στη συνέχεια, με φανερά την επιδίωξη να κλείσει το θέμα χωρίς να εμπλακεί περαιτέρω, παρά τις επίμονες ερωτήσεις των δημοσιογράφων, πρόσθεσε ότι τα πράγματα παρουσιάζονται συγκεκριμένα στις εφημερίδες και ότι δεν γνώριζε τελικά τι είχε γίνει.¹⁵

Στη λαμπρή πρεμιέρα του *Ονειρου Θερινής Νυκτός* που παίχθηκε πρώτο στο Βασιλικό Θέατρο έδωσε το παρών όλος ο πνευματικός και καλλιτεχνικός κόσμος, ο οποίος χειροκρότησε ζωνηρά και παρατεταμένα τον αγγλικό θίασο. Σύμφωνα με τα μοναδικά διαθέσιμα στοιχεία των βρετανικών αρχείων σχετικά με την ανταπόκριση του κοινού, τις οχτώ συνολικές παραστάσεις και των δύο έργων παρακολούθησαν

νέων διπλωματικών πρακτικών» και μετά τον Β' Π.Π. συνδέθηκε με τις βασικές αρχές της εξωτερικής πολιτικής. Κατά τη δεκαετία του 1950 και έπειτα άρχισε να συνδέεται με την ενημερωτική πολιτική και την προπαγάνδα. Nicholas J. Cull, «Public Diplomacy before Gullion: The Evolution of a Phrase», Nancy Snow, Philip Taylor (eds), *Handbook of Public Diplomacy*, Routledge, New York 2009, σ. 21.

¹³ Ali Fischer, *A story of engagement: The British Council 1934-2009*, British Council Edition, London: Counterpart 2009, σ. 3.

¹⁴ Β.Β., Ν.Β., «Το ούζο-αδυναμία του Ραλφ Ρίτσαρντσον: Σαίξπηρ και Κυπριακό στην συνέντευξη προς τους δημοσιογράφους», εφημ. *Μεσημβρινή*, 18 Μαΐου 1964, σ. 5.

¹⁵ Ο.π.

5.560 άτομα.¹⁶ Ορισμένες κριτικές υπογράμμισαν την ενότητα της δραματικής και της χορευτικής ερμηνείας, τη δημιουργία των «μαγικών εικόνων» στις σκηνές του δάσους με τον Όμπερον και τον Πουκ καθώς και τα όμορφα κοστούμια.¹⁷ Άλλες πάλι –πιθανώς πιο ειλικρινείς–, όπως αυτή του Άγγελου Τερζάκη, φέρνουν στο φως το ακριβώς αντίθετο, δηλαδή την έλλειψη ισορροπίας ως προς την υποκριτική δυναμική των ηθοποιών και την ερμηνεία αυτού του ετερόκλητου θιάσου.¹⁸

Ο κριτικός της *Αυγής*, Στάθης Δρομάζος, χαρακτήρισε τον Ρίτσαρντσον ηθοποιό με απεριόριστη άνεση, επιβλητική παρουσία στο σύνολο της παράστασης και με πλαστική ικανότητα, ενώ με αφορμή την ερμηνεία της Τζέφορντ, έκανε λόγο για διακριτικά προσόντα και «στυλ κυρίας» που δεν κατάφερε να αποδώσει τον ρόλο της θερμής Ελένης.¹⁹ Δεν έλειψαν και οι αρνητικές κριτικές και οι απογοητεύσεις από κάποιους δημοσιογράφους, όπως ο Κωστής Σκαλιόρας του *Ταχυδρόμου*, ο οποίος άσκησε δριμεία κριτική στη σκηνοθετική ματιά της Ουέντι Τόι στο *Όνειρο Θερινής Νυκτός* και αναφέρθηκε ανοιχτά σε μια «χαμένη ευκαιρία» για την πρώτη επαφή του σαιξπηρικού θιάσου με το κοινό. Για τη δεύτερη παράσταση ωστόσο, αυτή του *Εμπορού της Βενετίας*, παραδεχόταν ότι ο θιάσος και η σκηνοθεσία του Ντέιβιντ Ουίλλιαμ άφησε καλύτερες εντυπώσεις, με υπέροχες και ξεχωριστές κάποιες ερμηνευτικές στιγμές του Σάιλοκ.²⁰ Σε έναν ακόμα πιο ένθερμο τόνο η *Μεσημβρινή* με τίτλο «Ένας απαράμιλλος Σάηλοκ από τον σερ Ραλφ Ρίτσαρντσον» υπογραμμίζει τη βαθιά συγκίνηση που προκάλεσε η δεύτερη παράσταση του σαιξπηρικού θιάσου, όπου το κοινό κρατούσε κυριολεκτικά την ανάσα του σε ορισμένες σκηνές για να παρακολουθήσει την εξέλιξη.²¹ Εγκωμιαστική ήταν και η κριτική στα *Νέα* ως προς την υποκριτική του Ρίτσαρντσον στον *Έμπορο της Βενετίας*, όπου ο Βαρίκας έκανε λόγο για ρεσιτάλ δεξιοτεχνίας του Ρίτσαρντσον και για καταπληκτική δημιουργία του ηθοποιού, αφήνοντας παρόλα αυτά αιχμές ότι εντυπωσίασε τους θεατές «σε βάρος ωστόσο του ποιητή και της παράστασης στο σύνολό της, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις βεντετισμού. Και η προχθεσινή [παράσταση] στάθηκε τυπικό παράδειγμα».²²

¹⁶ National Archives, Λονδίνο, φάκελος BW 34/44 Appendices to Representatives' Annual Report 1st April 1964 to 31st March 1965, Appendix C- Arts and Science, 4a. Drama and Music/ Council-sponsored drama and music tours.

¹⁷ B.B., N.B., «Εντυπωσίασε το κοινό η παράσταση του Ονείρου», *Μεσημβρινή*, 18 Μαΐου 1964, σ. 5.

¹⁸ B.B., Α. Τερζάκης, «Ένας Σαίξπηρ Νοσταλγικός... Το "Όνειρο" από τον αγγλικό θιάσο», εφημ. *Το Βήμα*, 19 Μαΐου 1964, σ. 2.

¹⁹ B.B., Σ. Δρομάζος, «Οι εμφανίσεις του "θιάσου Φεστιβάλ Σαίξπηρ"», εφημ. *Η Αυγή*, 23 Μαΐου 1964, σ. 2.

²⁰ B.B., Κ. Σκαλιόρας, «Θιάσος Φεστιβάλ Σαίξπηρ», *Ταχυδρόμος*, αρ. 529, 30 Μαΐου 1964, σ. 19.

²¹ B.B., N.B., «Ένας απαράμιλλος Σάηλοκ από τον Σερ Ραλφ Ρίτσαρντσον», εφημ. *Μεσημβρινή*, 22 Μαΐου 1964, σ. 4.

²² B.B., Β. Βαρίκας, «Ο Έμπορος της Βενετίας», εφημ. *Τα Νέα*, 28 Μαΐου 1964, σ. 2.

Η νύξη για καλλιτεχνικό βεντετισμό στην κριτική του Βαρίκα θα αποτελούσε μόνο την αρχή καθώς στην πορεία το καλλιτεχνικό γεγονός των σαιξπηρικών παραστάσεων του αγγλικού θιάσου επισκιάστηκε από κάποιες σχετικές εξελίξεις. Με αφορμή τη δεξίωση που παρέθεσε το Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου προς τιμή του σαιξπηρικού θιάσου στο ξενοδοχείο Μεγάλη Βρετανία κατά τη διάρκεια των παραστάσεων,²³ η προσοχή όλων στράφηκε στην ιδιοσυγκρασία και τον βεντετισμό των δύο πρωταγωνιστών ηθοποιών, αλλά κυρίως του Ρίτσαρντσον, η οποία πυροδότησε ένα κύμα αρνητικών αντιδράσεων και καυστικών σχολίων για τον ηθοποιό.

Ο βρετανός ηθοποιός, συνεχίζοντας τις «γκάφες» του, αποφάσισε για άγνωστους λόγους να μην εμφανιστεί τελικά στη δεξίωση, η οποία, σημειωτέον, πραγματοποιήθηκε στο ξενοδοχείο όπου διέμενε και ενώ ο πνευματικός και καλλιτεχνικός κόσμος της Αθήνας ανέμενε με προσμονή και χαρά να συναντήσει τον μεγάλο αστέρα. Ούτε η Τζέφορντ ήταν παρούσα στη δεξίωση. Το αγενές εάν μη τι άλλο περιστατικό, όπως ήταν αναμενόμενο, προκάλεσε την απογοήτευση του κόσμου, αναπαράχθηκε συνολικά από τον ελληνικό Τύπο και στάθηκε η αφορμή και για τους βρετανούς ανταποκριτές στην Αθήνα να πάρουν τον λόγο, να καταδικάσουν τη συμπεριφορά του Ρίτσαρντσον και να φέρουν στην επιφάνεια την πολιτική διάσταση αυτής της θεατρικής ανταλλαγής. «Το Βρετανικό Συμβούλιο και η Πρεσβεία εδώ είναι απελπισμένοι. Ένα σχέδιο για το οποίο είχαν ξοδέψει τόσα χρήματα, χάλασε τις σχέσεις που έπρεπε να βελτιώσει. (...) Τώρα που οι αγγλοελληνικές σχέσεις είναι τόσο λεπτές, τα σφάλματά αυτά έκαναν μια περιοδεία «καλής θελήσεως» ευκαιρία να ειρωνευθή ο Τύπος τους τρόπους των Βρετανών», γράφει στον *Observer* ο Λέσλι Φάινερ στις 23 Μαΐου του 1964.²⁴ Έκπληξη προκαλεί ο τρόπος με τον οποίο ο Αντιπρόσωπος του Βρετανικού Συμβουλίου στην ετήσια απολογιστική έκθεσή του για το έτος 1964-65 χειρίζεται τη δύσκολη αυτή συνθήκη στην οποία περιήλθαν οι βρετανοί αξιωματούχοι, χρησιμοποιώντας μια δικαιολογία ανεκδοτολογικού περισσότερο περιεχομένου, η οποία δεν ταιριάζει στο ύφος μιας επίσημης γραπτής αναφοράς του επικεφαλής ενός τέτοιου οργανισμού. Λέει χαρακτηριστικά ότι μέρος αυτής της «γκάφας» οφείλεται σε μια ελληνίδα γνωστή ηθοποιό –δεν αναφέρει το όνομά της– η οποία λόγω ανταγωνισμού έπεισε τους δύο πρωταγωνιστές πως δεν ήταν απαραίτητο να εμφανιστούν στη δεξίωση.²⁵ Μετά το περιστατικό οι παραστάσεις συνεχίστηκαν κανονικά.

²³ B.B., <Αττικά... και Άλλα...>, «Η δεξίωση του Κέντρου Θεάτρου», εφημ. *Μεσημβρινή*, 22 Μαΐου 1964, σ. 4.

²⁴ B.B., <Αττικά... και Άλλα...>, «Οι γκάφες του σερ Ραλφ», εφημ. *Μεσημβρινή*, 25 Μαΐου 1964, σ. 5.

²⁵ National Archives, Λονδίνο, φάκελος BW 34/44, The British Council, Confidential, Representative's Annual

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι η βρετανική παρουσία στην πολιτιστική ζωή της Αθήνας το 1964, με αφορμή την 400ή επέτειο, δεν περιορίστηκε στις δύο σαιξπηρικές παραστάσεις στο Εθνικό Θέατρο. Οι εορτασμοί περιέλαβαν πλήθος άλλων εικαστικών, μουσικών, κινηματογραφικών εκδηλώσεων, διαλέξεων και σειρά άρθρων στον Τύπο. Από αυτές ξεχωριστή θέση κατέχει η πρόσκληση και άφιξη στην Αθήνα του βρετανού καθηγητή της αγγλικής γλώσσας και φιλολογίας του Πανεπιστημίου του Λονδίνου και της Ιστορίας και Δραματολογίας του Πανεπιστημίου του Yale, Αλλαρντάις Νίκολ, ο οποίος κατά τη διάρκεια των παραστάσεων έδωσε μία διάλεξη στις 18 Μαΐου στο Βασιλικό Θέατρο, με ελεύθερη είσοδο και με θέμα τη «Σαιξπηρική Σκηνή», και μία ακόμη στο Πανεπιστήμιο Αθηνών με θέμα «Ο Σαίξπηρ, ο Σοφοκλής και εμείς». Οι συγκεκριμένες διαλέξεις δόθηκαν και στη Θεσσαλονίκη, στο κέντρο του Βρετανικού Συμβουλίου και στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης αντίστοιχα.²⁶

Θέατρο Τέχνης στο Λονδίνο

Παράλληλα με την οργάνωση για τη μετακίνηση των Βρετανών στην Ελλάδα, ένα άλλο ταξίδι βρισκόταν σε εξέλιξη προς την αντίθεση κατεύθυνση με αφορμή και πάλι τα 400 χρόνια από τη γέννηση του Σαίξπηρ. Το παγκοσμίου φήμης Φεστιβάλ Σαίξπηρ, με κύριο διοργανωτή τον Βασιλικό Σαιξπηρικό Θίασο και με την υποστήριξη του Βρετανικού Συμβουλίου είχε απευθύνει πρόσκληση στον Κάρολο Κουν και στο Θέατρο Τέχνης για να συμμετάσχει στο Φεστιβάλ τον Μάιο του 1964 και να παρουσιάσει την παράσταση των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη.

Η ιστορική πλέον παράσταση των *Ορνίθων*, η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών στις 29 Αυγούστου του 1959 στο Ηρώδειο, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, μετάφραση-διασκευή Βασίλη Ρώτα, σκηνικά-κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη, χορογραφία Ραλλούς Μάνου και μουσική Μάνου Χατζηδάκι και με πλήθος εκλεκτών ηθοποιών-συνεργατών του Θεάτρου Τέχνης στους πρωταγωνιστικούς ρόλους και τον Χορό, έγραφε κάποια χρόνια αργότερα τη δική της ιστορία και καθιέρωνε τη δική της πολιτική κάνοντας τον Κουν και

Report 1964-65, A. The General Picture, 18.

²⁶ B.B., <Η Καλλιτεχνική Ζωή>, εφημ. *Η Καθημερινή*, 16 Μαΐου 1964, σ. 2. Με αφορμή την επέτειο δημοσιεύτηκε άρθρο του καθηγητή Α. Νίκολ, «Ο Σαίξπηρ, οι Ελισαβετιανοί και εμείς», *Εποχές*, τχ. 12, Απρίλιος 1964. Σχετικά με τις κινηματογραφικές προβολές, προβλήθηκαν στους χώρους του Βρετανικού Συμβουλίου τόσο στην Αθήνα όσο και στη Θεσσαλονίκη οι κινηματογραφικές μεταφορές των ομώνυμων θεατρικών έργων *Άμλετ*, *Μάκβεθ* και *Ρωμύος και Ιουλιέτα*. National Archives, Λονδίνο, Φάκελος 34/44, Appendices to Representative's Annual Report 1st April 1964 to 31st March 1965, Appendix C-Arts and Science.

τον θίασό του γνωστό σε όλον τον κόσμο. Η μεγάλη κατακραυγή κάποιων θεατών της πρώτης παράστασης και η εσπευσμένη απαγόρευση της επανάληψής της την επόμενη μέρα, μετά από την άστοχη απόφαση του Υπουργού Προεδρίας, Κωνσταντίνου Τσάτσου,²⁷ δεν καταδίκασαν το μέλλον αυτής της εξαιρετικού καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος παράστασης, τόσο εντός όσο και εκτός των συνόρων της Ελλάδας. Μετά την τεράστια επιτυχία στο Παρίσι και τη βράβευση στο Θέατρο των Εθνών το 1962, το 1964 είχε έρθει «το πέταγμα» για το Λονδίνο και η πρόσκληση για το Φεστιβάλ Σαίξπηρ.

Η δεύτερη θεατρική βάση του Φεστιβάλ εκτός του Στράτφορντ ήταν στο θέατρο Aldwych του Λονδίνου, όπου θα δίνονταν οι αριστοφανικές παραστάσεις. Μετά την ευχάριστη έκπληξη της εξάντλησης των εισιτηρίων για την αρχικώς προγραμματισμένη μία εβδομάδα των παραστάσεων, οι διοργανωτές ανταποκρινόμενοι στο ενδιαφέρον του θεατρόφιλου κοινού είχαν προσθέσει μία ακόμα εβδομάδα παραστάσεων για τον ελληνικό θίασο. Η αναχώρηση του Θεάτρου Τέχνης έγινε στις 10 Μαΐου του 1964 και την προεμέρα της παράστασης παρακολούθησε ο σύζυγος της Βασίλισσας Ελισάβετ, ο Δούκας του Εδιμβούργου και άλλα μέλη της βασιλικής οικογένειας²⁸ καθώς και πλήθος άλλων καλλιτεχνικών διασημοτήτων, όπως ο σερ Λόρενς Ολίβιε, ο Πίτερ Χολ, ο Πίτερ Ο' Τούλ, η Μαίρη Μπίκμαν κ.ά.²⁹ Η ένταση που είχαν προκαλέσει το Κυπριακό και το θέμα της Ένωσης και η αποσταθεροποίηση που είχαν επιφέρει στις ελληνοβρετανικές σχέσεις ήταν το πλαίσιο μέσα στο οποίο έλαβε χώρα η επιτυχία των *Ορνίθων*. Μετά την πρώτη παράσταση οι ομογενείς στο Λονδίνο διαβίβασαν στον θίασο και τον σκηνοθέτη το κλίμα και τα συναίσθημά τους σχετικά με το θέμα: «Είναι η πρώτη φορά από τότε που άρχισε το Κυπριακό, που ακούσαμε μια καλή λέξη, για την Ελλάδα...».³⁰

Μετά τη μεγάλη επιτυχία των παραστάσεων στο Λονδίνο, των οποίων τα εισιτήρια και τη δεύτερη εβδομάδα ήταν εξαντλημένα, ο βρετανικός Τύπος βρίθει εγκωμιαστικών αναφορών. Μεταξύ αυτών, ο *Guardian* γράφει ότι «η παράσταση κινείται με ταχύν ρυθμόν και δεξιολογία» και ότι «έπαινοι οφείλονται σε όλους», καθώς η μεγάλη επιτυχία ήταν ότι ο σκηνοθέτης κατάφερε να μετατρέψει τον Χορό παρά τους περιορισμούς της γλώσσας και του χρόνου στο απολαυστικότερο μέρος του έργου,

²⁷ Οι προγραμματισμένες παραστάσεις για τους *Ορνίθους* ήταν για τις 30 Αυγούστου, 3 και 4 Σεπτεμβρίου 1959.

²⁸ Β.Β., Ανωνόμου, «Ο Δούξ του Εδιμβούργου εις τους “Ορνίθους” του Κουν», εφημ. *Η Βραδινή*, 24 Απριλίου 1964, σ. 2.

²⁹ Β.Β., Μ. Σκουντριδάκης, «Το ελληνικό θέατρο έλαμψε στο Λονδίνο», εφημ. *Μεσημβρινή*, 27 Μαΐου 1964, σ. 4.

³⁰ Β.Β., Φ. Κλεάνθης, «Το Θέατρο Τέχνης προσεκλήθη και του χρόνου στο Λονδίνο», εφημ. *Τα Νέα*, 27 Μαΐου 1964, σ. 2.

δημιουργώντας την επιθυμία στον θεατή να θέλει να γνωρίσει αυτούς τους ηθοποιούς και εκτός σκηνής. Η *Daily Telegraph* δεν παραλείπει να τονίσει «ότι χρειάζεται επαγγελματική σφραγίδα για να ξαναζωντανέψει ο Αριστοφάνης, κάτι που ο Κουν το πέτυχε».³¹ Η *Daily Herald* προσθέτει ότι η ερμηνεία του Θεάτρου Τέχνης και η συμβολή στο παγκόσμιο αυτό θεατρικό φεστιβάλ είναι «γεμάτη από ζωή και χρώμα», ενώ η *Daily Express* ότι «από πολλές απόψεις το έργο του Αριστοφάνη είναι πιο σύγχρονο από όλα όσα ανεβάζονταν στο θέατρο Ώλντουιτς». Η *Yorkshire Post* γράφει ότι ο Κουν είναι «η μεγαλύτερη προσωπικότητα του θεατρικού κόσμου της Ελλάδας» και οι *Times* μίλησαν για το «ζωηρόν και έντονον ρυθμόν» της όλης ερμηνείας του έργου, ενώ για τον Μάνο Χατζιδάκη και την μουσική του υπογράμμιζαν ότι ο συνθέτης ήταν ο πραγματικός ήρωας της βραδιάς.³²

Το ενδιαφέρον του ελληνικού Τύπου μετά την επιτυχία στο Λονδίνο ήταν έντονο. Ο Κουν παραχωρεί ορισμένες συνεντεύξεις, μεταξύ αυτών στον ανταποκριτή της *Αυγής* στο Λονδίνο, ποιητή, Τεύκρο Ανθία.³³ Στη συνέντευξη αυτή ο Κουν δήλωνε χαρούμενος και ευχαριστημένος από την ενθουσιώδη ανταπόκριση του κοινού μετά την παράσταση και έδινε ιδιαίτερη έμφαση στο θέμα της προσαρμογής του έργου στη σύγχρονη εποχή και στην επικοινωνία του κειμένου με το τώρα, το οποίο είναι πάντα για τους σκηνοθέτες μια πρόκληση με αρκετές δυσκολίες. Σύμφωνα με τον ίδιο, στόχος και διακύβευμα μιας παράστασης αρχαίου δράματος είναι να επικοινωνήσει με το σύγχρονο στοιχείο της εποχής, για το οποίο αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «έπρεπε να παραλείψουμε όσα θα ήταν ακατανόητα ή νεκρά για το ακροατήριο και από την άλλη ο συγχρονισμός αυτός να μην καταστρέψει ούτε την ουσία ούτε την ατμόσφαιρα του αρχαίου κειμένου».³⁴

Η παράσταση των *Ορνίθων* στο Λονδίνο έλαβε ξεκάθαρα το στίγμα ενός γεγονότος πολιτιστικής διπλωματίας. Από το Λονδίνο εστάλη στον Υφυπουργό Προεδρίας, Γ. Μυλωνά, συγχαρητήριο τηλεγράφημα με την υπογραφή του σκηνοθέτη και διευθυντή του θιάσου Σαίξπηρ, Πίτερ Χολ, με το ακόλουθο περιεχόμενο: «Εξ ονόματος του διοικητικού συμβουλίου του Βασιλικού Θεάτρου Σαίξπηρ, του Πήτερ Ντρώμπνυ και εμού, επιθυμώ όπως εκφράσω την υπερηφάνειαν και την ευγνωμοσύ-

³¹ Β.Β., Ανωνύμου, «Δύο καλοκαιρινά αθηναϊκά θέατρα θα ανοίξουν εντός της εβδομάδας: Αγγλικοί έπαινοι για τις παραστάσεις του Κουν», εφημ. *Τα Νέα*, 18 Μαΐου 1964, σ. 2.

³² Β.Β., Σ. Φίλιππούλης, «Έργον άγνωστου νέου εξέλεξε χθες η επιτροπή Φεστιβάλ. Έρχεται ο Ρίτσαρτσον. Επιτυχία Κουν στο Λονδίνο», εφημ. *Ακρόπολις*, 14 Μαΐου 1964, σ. 2.

³³ Β.Β., Τ. Ανθίας, «Ο Κάρολος Κουν μιλά στον Ανθία για τον Αριστοφάνη και τους κλασικούς μας: Μικρή συνέντευξη με τις εντυπώσεις του από τη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Λονδίνου», εφημ. *Η Αυγή*, 26 Μαΐου 1964, σ. 2.

³⁴ Ο.π.

νη μας δια την λαμπρήν συμβολήν της Ελλάδος εις το Φεστιβάλ Σαίξπηρ εις το θέατρο Ωλντουϊτς, με τον υπέροχον θίασον του Κουν και την παράστασιν, που ανέστησε το ελληνικόν κλασσικόν θέατρον, χάριν του κοινού του Λονδίνου».³⁵

Η επιτυχία και η σημασία της παράστασης υπογραμμίστηκε και από τον έλληνα πρέσβη στο Λονδίνο, κ. Μελά, ο οποίος δήλωσε ότι «το Θέατρο Τέχνης στάθηκε ο καλύτερος πρεσβευτής της χώρας στην Αγγλία, μολονότι στους *«Ορνίθες»* που παρουσίασε στο Λονδίνο, γελοιοποιούνται –από τη πέννα του Αριστοφάνη– οι πρεσβευτές σε μια σκηνή του έργου».³⁶

Μετά την επιστροφή του θιάσου από το Λονδίνο σύσσωμος ο αθηναϊκός δημοσιογραφικός κόσμος περίμενε τις δηλώσεις του Κουν, ο οποίος ενθουσιασμένος παραχώρησε συνέντευξη Τύπου και μίλησε για την πρωτόγνωρη αυτή εμπειρία του θιάσου, την πολύ θερμή υποστήριξη των διοργανωτών και των άγγλων ηθοποιών, την υποδοχή των ομογενών και του κοινού των δεκαπέντε συνολικά παραστάσεων, καθώς όλοι συνολικά συνέβαλαν στη δημιουργία ενός πολύ ζεστού, φιλικού κλίματος που περιέβαλε τον ελληνικό θίασο κατά τη διάρκεια της διαμονής του στην αγγλική πρωτεύουσα.³⁷ Λόγω της διεθνούς επιτυχίας, ο Κουν αποφάσισε να συνεχίσει τις παραστάσεις των *Ορνίθων* κατά τη θερινή περίοδο στο θέατρο Πορεία.³⁸

Ενδεικτική της δυναμικής αυτής της θεατρικής ανταλλαγής και της κινητικότητας που μπορούσε να πυροδοτήσει μεταξύ των δύο λαών ήταν η άμεση πρόταση που δέχθηκε το Θέατρο Τέχνης να επαναλάβει την επόμενη χρονιά, τον Απρίλιο ή τον Μάιο του 1965, 15 παραστάσεις των *Ορνίθων* αλλά και μία ακόμη παράσταση, πιθανώς αρχαίας τραγωδίας που ήθελε να δουλέψει ο Κουν, την οποία έκανε δεκτή αμέσως ο θίασος. Επίσης, οι Άγγλοι ζήτησαν από τον Κουν να σκηνοθετήσει Αριστοφάνη στο Λονδίνο με άγγλους ηθοποιούς, κάτι που δεν αρνήθηκε ο σκηνοθέτης, αλλά λόγω των λοιπών καλλιτεχνικών του υποχρεώσεων άφησε ανοικτό το ενδεχόμενο να οργανωθεί αυτή η συνεργασία στο μέλλον.³⁹ Παράλληλα, στο πλαίσιο της ανανέωσης «όρκων» καλλιτεχνικών δεσμών μεταξύ των δύο χωρών, ο Σαίξ-

³⁵ Β.Β., Σ. Φιλιππούλης, «Θερμοί αγγλικοί έπαινοι για την παράσταση του Κουν. Αρχίζει αύριο το Φυρστ», εφημ. *Ακρόπολις*, 21 Μαΐου 1964, σ. 2.

³⁶ Β.Β., Φ. Λ., «Ενθουσιασμένος ο Κάρολος Κουν από την επιτυχία στο Λονδίνο», εφημ. *Η Αυγή*, 27 Μαΐου 1964, σ. 2.

³⁷ Ο.π.

³⁸ Β.Β., <Ο κόσμος της Τέχνης>, «Ο Κουν θα δώσει “Ορνίθες” με Βρετανούς Ηθοποιούς. Παραστάσεις στο “Πορεία”», εφημ. *Η Βραδυνή*, 27 Μαΐου 1964, σ. 2.

³⁹ Β.Β., Φ. Κλεάνθης, «Επειτα από τον εφεινόν θρίαμβο: Το Θέατρο Τέχνης προσεκήληθη και του χρόνου στο Λονδίνο», εφημ. *Τα Νέα*, 27 Μαΐου 1964, σ. 2.

πηρικός Θίασος προγραμματιζόταν να επισκεφθεί το Βασιλικό θέατρο με νέα παράσταση την επόμενη χρονιά, την ίδια περίπου περίοδο.⁴⁰

Πράγματι, το 1965, το Θέατρο Τέχνης επισκέφθηκε για μια ακόμη φορά το Λονδίνο με την παράσταση των *Ορνίθων* και με μία ακόμη, των *Περσών* σε σκηνοθεσία Κουν, η οποία έδωσε την παγκόσμια πρεμιέρα της στις 20 Απριλίου του 1965 στο Aldwych και έμελλε και αυτή να γίνει ιστορική. Ο βρετανικός Τύπος αγκάλιασε την παράσταση με μεγάλη θέρμη. Αναφέρονται, ενδεικτικά, κάποια αποσπάσματα από κεντρικές εφημερίδες και περιοδικά, όπως συγκαταλέγονται στο πρόγραμμα της παράστασης. «Το ότι ο θίασος του Θεάτρου Τέχνης προσκλήθηκε για να παίξει τους *Όρνιθες* για δεύτερη φορά στο Λονδίνο, είναι ένα παράσημο που μπορεί να το φέρει με δικαιολογημένη περηφάνεια. Η κλασική κωμωδία του Αριστοφάνη, όπως την παρουσίασε ο Κάρολος Κουν, είναι ένα επίτευγμα που πρέπει να γίνει όσο το δυνατόν περισσότερο διεθνώς γνωστό».⁴¹ «Η παρουσίαση των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη από τον Κάρολο Κουν ήταν η μεγάλη επιτυχία του Φεστιβάλ Παγκόσμιου Θεάτρου πέρυσι, και δικαιολογημένα τον κάλεσαν να την παρουσιάσει ξανά. Από ό, τι φαίνεται, κρίνοντας από τις ουρές που σχηματίζονται έξω από το θέατρο, θα έχει παρόμοια επιτυχία και φέτος...».⁴²

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε ότι η θεατρική αυτή ανταλλαγή ήταν το κύημα μιας πολύ καλά οργανωμένης πολιτικής από την πλευρά των Βρετανών, σε μια χρονική στιγμή που η διπλωματία και οι πολιτικές διαπραγματεύσεις όχι μόνο δεν έφερναν το επιθυμητό αποτέλεσμα, αλλά αντιθέτως προκαλούσαν συνεχείς επιπλοκές. Η στόχευση αυτού του εγχειρήματος, επομένως, δεν μπορεί να μην συμπλεγεί και με το πολιτικό συγκείμενο, όπως γίνεται εξάλλου πάντα με την καλλιτεχνική δημιουργία και τις συνθήκες μέσα στις οποίες γεννάται. Η κρίση στην ισορροπία των διακρατικών σχέσεων, και εν προκειμένω των ελληνοβρετανικών, μπορούσε μέσω αυτής της θεατρικής ανταλλαγής να περάσει έστω και για λίγο στο παρασκήνιο, ώστε να εμφανιστούν στο προσκήνιο οι ηθοποιοί, οι οποίοι μέσα από τα λόγια των συγγραφέων μπορούσαν να επικοινωνήσουν καλύτερα με το δημόσιο αίσθημα και εν μέρει να το αποπροσανατολίσουν και να το στρέψουν από τα «κακώς κείμενα» της τρέχουσας βρετανικής πολιτικής στην Κύπρο στα «καλώς κεί-

⁴⁰ Β.Β., Μ. Σκουντριδάκης, «Το ελληνικό θέατρο έλαμψε στο Λονδίνο», εφημ. *Μεσημβρινή*, 27 Μαΐου 1964, σ. 4.

⁴¹ Προσωπικό Αρχείο, πρόγραμμα της παράστασης, *Daily Telegraph*, 13 Απριλίου 1965, απόσπασμα από το άρθρο που παρατίθεται στο πρόγραμμα της παράστασης των *Ορνίθων*.

⁴² Προσωπικό Αρχείο, πρόγραμμα της παράστασης, *The Financial Times*, 13 Απριλίου 1965, απόσπασμα από το άρθρο που παρατίθεται στο πρόγραμμα της παράστασης των *Ορνίθων*.

μενα» και την προσφορά του βρετανικού πολιτισμού. Ωστόσο, μια θεατρική ανταλλαγή αυτού του διαμετρήματος λειτουργούσε σαφώς σε καλλιτεχνικό επίπεδο σαν μια γέφυρα επικοινωνίας μεταξύ των δύο πολιτισμών, δημιουργώντας συνθήκες εξωστρέφειας και προβολής της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής στο εξωτερικό, κάτι που δεν είχε ακόμα κατακτηθεί σε καμία περίπτωση από την ελληνική πολιτεία παρά τις προσπάθειες που γίνονταν σποραδικά κυρίως από το Εθνικό Θέατρο. Οι Βρετανοί, εκτός από την προβολή στην Ελλάδα του δικού του ιδιοφυούς συγγραφέα, έδειξαν να τιμούν αφενός τις νέες δυνάμεις του ελληνικού θεάτρου και αφετέρου να αποδίδουν φόρο τιμής στον Αριστοφάνη και στο αρχαίο δράμα ως την αφετηρία της παγκόσμιας δραματουργίας.

ΟΙ ΑΡΧΑΙΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΜΥΘΟΙ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ
DE CHIRICO: ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Ο Giorgio de Chirico (1888-1978) και ο Alberto Andrea de Chirico (1891-1952), γνωστός με το ψευδώνυμο Alberto Savinio, γεννήθηκαν και μεγάλωσαν στην Ελλάδα, όταν ο πατέρας τους, Evaristo, είχε αναλάβει την κατασκευή της σιδηροδρομικής γραμμής στη Θεσσαλία.¹ Ο πρώτος, ο Giorgio de Chirico, υπήρξε ζωγράφος, γλύπτης, σκηνογράφος, ενδυματολόγος και μυθιστοριογράφος. Ο δεύτερος, ο Alberto Savinio, υπήρξε μουσικός, συγγραφέας, ζωγράφος, σκηνοθέτης και ενδυματολόγος. Τα δύο αδέλφια βρίσκονται διαρκώς σε μια συνεχή αλλαγή κατοικίας, πόλης και χώρας. Μετά τον Βόλο και την Αθήνα, η περιπλάνησή τους θα συνεχισθεί. Ως αληθινοί κοσμοπολίτες μοιράζουν την παραμονή τους ανάμεσα σε διάφορες πόλεις: Βενετία, Μόναχο, Μιλάνο, Φλωρεντία, Τορίνο, Παρίσι, Φεράρα, Ρώμη. Από τα νεανικά τους χρόνια αφομοιώνουν τις αλλεπάλληλες αλλαγές και τη διαρκή ανανέωση σκηνικών, συνθέσεων, προσώπων και πραγμάτων. Τα ταξίδια τους συνοδεύονται πάντα από τη μελαγχολία της αναχώρησης και τη χαρά της επιστροφής.² Κατά τη διάρκεια αυτής της περιπετειώδους διαδρομής, οι de Chirico υπήρξαν συνοδοιπόροι τόσο στενά δεμένοι που αυτοαποκαλούνταν Διόσκουροι.

Τα δύο αδέλφια συμπορεύτηκαν από το ξεκίνημα της ζωής τους μέχρι τη δεκαετία του 1930, όταν οι δρόμοι τους χώρισαν. Η σχέση τους, η μεταφυσική τους ποίηση και το *pensare insieme* διέπεται πλέον από τη διαφορετικότητα και τον τραγικό αποχωρισμό.³ Όταν, το 1906, ο Savinio μεταβαίνει στο Μόναχο για να συνεχίσει τις σπουδές του στη σύνθεση και τη μουσική, ο de Chirico τον ακολουθεί. Στο Μόναχο γοητεύονται από τον γερμανικό συμβολισμό και τη γερμανική φιλοσοφία και μελετούν Schopenhauer, Nietzsche και Weininger, ενώ φαίνεται ότι επηρεάζονται από τους συμβολιστές και ιδεαλιστές ζωγράφους Böcklin, Klinger και Marées. Κατά τον Lista, τα έργα των Böcklin και Klinger ενέπνευσαν τον de Chirico, που πίστευε ότι

¹ Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Η Ζωγραφική του Giorgio de Chirico*, Opera, Αθήνα 2000, σ. 168-176.

² Giovanni Lista, *De Chirico*, Hazan, Paris 1991, σ. 22, υποσημ. 3.

³ Maurizio Fagiolo Dell'Arco – Marco Vallora, «Oscuri Dioscuri», Maurizio Fagiolo Dell'Arco – Marco Vallora (επιμ.), *Giorgio de Chirico – Alberto Savinio fratelli in Grecia*, Galleria d'Arte Nuova Gissi, Torino 2000, χ.σ.: Keala J. Jewel, *The Art of Enigma: The de Chirico Brothers and the Politics of Modernism*, The Pennsylvania State University, Pennsylvania 2004, σ. 14-15.

η αρχαιότητα εξακολουθεί να είναι επίκαιρη.⁴ Χαρακτηριστικά, μυθολογικές μορφές της αρχαιότητας, όπως οι Κένταυροι, που συχνά εμφανίζονται σε έργα του Böcklin, κεντρίζουν το ενδιαφέρον του de Chirico, ο οποίος γεννήθηκε και έζησε στους πρόποδες του όρους Πήλιον, του μυθικού βουνού των Κενταύρων.

Το 1910, τα δύο αδέλφια μετακομίζουν στη Φλωρεντία. Εκεί, ο de Chirico, συννεπαρμένος από τα κείμενα του Nietzsche και επηρεασμένος από τη μελαγχολία των φθινοπωρινών δειλινών των ιταλικών πόλεων, δημιουργεί τον πρώτο του μεταφυσικό πίνακα *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910, Ιδιωτική Συλλογή). Το 1911, μεταβαίνει στο Παρίσι για να συναντήσει τον αδελφό του Alberto. Στην πόλη αυτή γίνονται γνωστοί στους καλλιτεχνικούς κύκλους ως Διόσκουροι και, μέσω του Apollinaire, έρχονται σε επαφή με τους Derain, Picasso, Braque, Léger, Picabia, Brancusi, Modigliani, Jacob και Cocteau. Στο Παρίσι (1911-1915) και, αργότερα, στη Φεράρα (1915-1918) τα δύο αδέλφια θα επεξεργαστούν και θα αναπτύξουν τις αρχές και τις ιδέες που διέπουν τη Μεταφυσική Ζωγραφική (1910-1918). Τα μεγάλα αρχιτεκτονικά σύνολα με μνημειακό χαρακτήρα, η γεωμετρική αλλά ανορθολογική ανάπτυξη του χώρου, η καθαρότητα των μορφών, το αλλοτινό φως καθώς και η φαινομενική ηρεμία με την υποβόσकुσα ανησυχία υπηρετούν τη μεταφυσική αντίληψη του de Chirico. Στα έργα του παρουσιάζονται προβληματικά εσωτερικά, νεκρά αστικά τοπία, άδειες πλατείες, ανοίκια οικοδομήματα, τραίνα ακινητοποιημένα χωρίς επιβάτες ή ρολόγια που δείχνουν το σταμάτημα του χρόνου. Η ανθρώπινη μορφή, όταν δεν απουσιάζει εντελώς, παραμένει πάντοτε μικροσκοπική, στο περιθώριο της εικόνας, σαν μια υποσημείωση ή σαν μια μακρινή ανάμνηση. Τα στοιχεία αυτά, ενώ αποδίδονται με ρεαλιστικό τρόπο, παρουσιάζονται με τόσο απροσδόκητους συνδυασμούς, ώστε δημιουργούν την αίσθηση μιας μαγικής πραγματικότητας, μιας αντι-πραγματικότητας.⁵ Ενώ δηλαδή ο κόσμος των αντικειμένων παρουσιάζεται με τρόπο φυσικό, το βλέμμα είναι μεταφυσικό.⁶ Κατά τον Argan, η τέχνη για τον de Chirico «δεν αντιπροσωπεύει ούτε ερμηνεύει ούτε αλλάζει την πραγματικότητα: τίθεται ως άλλη πραγματικότητα, μεταφυσική και μεταϊστορική».⁷

Η Μεταφυσική Ζωγραφική αναπτύσσεται την ίδια περίοδο με τον Ιταλικό Φουτουρισμό, που προπαγάνδιζε την τέχνη του μέλλοντος, καταδικάζοντας την τέχνη

⁴ Lista, *De Chirico*, σ. 17.

⁵ Νίκος Βασιλάκος, *Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, ο μέγας μεταφυσικός*, Ύψιλον, Αθήνα 1986, σ. 14.

⁶ Hans Belting, «Le ermetiche visioni quadrate», Ester Coen (επιμ.), *Metafisica*, Electa, Milano 2003, σ. 18-32.

⁷ Giulio Carlo Argan, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης & Α.Σ.Κ.Τ. Αθηνών, Ηράκλειο 1998, σ. 410.

του παρελθόντος. Οι de Chirico, αν και βρίσκονται σε στενή επαφή με τις αναζητήσεις των κινημάτων πρωτοπορίας,⁸ δε φαίνεται να επηρεάζονται από τις φουτουριστικές διακηρύξεις και στρέφονται στην κληρονομιά του παρελθόντος, την οποία μετασχηματίζουν σε ανήσυχα, ποιητικά αινίγματα. Στην εποχή της κατεδάφισης του παρελθόντος και της εξύμνησης του παρόντος, οι de Chirico υιοθετούν μια άχρονη ατμόσφαιρα, στην οποία κυριαρχεί η αποξένωση και η απολίθωση. Στα περιβάλλοντά τους ο σκηνικός χώρος και τα αντικείμενα αναμένουν μάταια να αποκτήσουν ζωή. Η αρχιτεκτονική μετατρέπεται σε μια σχεδόν επίπεδη σκηνογραφία, στην οποία κυριαρχούν, σαν ακίνητες μαριονέτες, άφυλες μορφές, που εκφράζουν τις δύο όψεις του μοντέρνου: την τερατώδη αλλά και την απροσδόκητα υπέροχη όψη του. Μετά το τέλος του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, τα δύο αδέρφια επιστρέφουν στη Ρώμη και συνεργάζονται με το περιοδικό *Valori Plastici* (1918-1922), στο οποίο ο de Chirico δημοσιεύει ένα ποιητικό κείμενο με τίτλο «Δίας, ο εξερευνητής». Στο κείμενο αυτό διακηρύσσει ότι «[ε]ίμαστε εξερευνητές, έτοιμοι για νέες περιπλανήσεις»⁹. Από την περίοδο αυτή, τα δύο αδέρφια θα περιπλανηθούν στα ίχνη του κλασικού, ενώ στόχος τους παραμένει η ανανέωση της τέχνης,¹⁰ μεταπλάθοντας το κλασικό σε μοντέρνο. Η παράδοση συνύπαρξη ετερόκλητων στοιχείων και ετερογενών θεμάτων, η αμφίσημη όψη των αντικειμένων, η συμβίωση αλλά και η ταυτόχρονη αντιπαράθεση παρελθόντος και παρόντος αιφνιδιάζουν και γοητεύουν τους σουρεαλιστές, οι οποίοι αναγνωρίζουν στο έργο των de Chirico στοιχεία που θα οδηγήσουν στη δημιουργία ενός νέου μύθου. Η σύνδεσή τους με τους σουρεαλιστές διακρίνεται καθαρά,¹¹ όταν ο de Chirico δημοσιεύει, το 1919, ένα δοκίμιο με τίτλο «Εμείς, οι Μεταφυσικοί», στο οποίο γράφει: «Ο Schopenhauer και ο Nietzsche ήταν οι πρώτοι που δίδαξαν τη βαθιά σημασία του μη-νοήματος της ζωής, και πως αυτό το α-νόητο θα μπορούσε να μεταλλαχθεί σε τέχνη...».¹² Οι σχέσεις των δύο αδελφών με τους σουρεαλιστές θα διαταραχθούν το 1926, όταν οι de Chirico θα αφοσιωθούν στην αρχαιότητα και την παράδοση.

⁸ Κατά τον Gibson, η Pittura Metafisica ανέδειξε έναν αρχέγονο κόσμο, αλλά, ωστόσο, νέο, δημιουργημένο εξαρχής, όπως υπαγόρευε ο μοντερνισμός. Βλ. Michael F. Gibson, *Symbolism*, Benedikt Taschen, Köln 1995, σ. 217-218. Για τη σχέση του έργου του de Chirico με τα κινήματα της πρωτοπορίας, βλέπε: Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1983· Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico 1888-1919. La métaphysique*, Flammarion, Paris 1997.

⁹ Giorgio de Chirico, «Zeusi l'esploratore», *Valori Plastici* 1/1 (1918), σ. 10. Η απόδοση του κειμένου στην ελληνική γλώσσα πραγματοποιείται από τις συγγραφείς του άρθρου.

¹⁰ Alberto Savinio, *La nascita di Venere*, Adelphi, Milano 2007, σ. 73-74.

¹¹ Βλ. Νίκη Λοϊζίδη, *Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση*, Νεφέλη, Αθήνα 1987.

¹² Giorgio de Chirico, «Noi Metafisici», *Cronache d'attualità* (15 Φεβρουαρίου 1919), χ.σ.

Οι αρχαίοι μύθοι στο έργο των αδελφών de Chirico

Σε μια εποχή που αντιστέκεται στον μύθο, οι de Chirico, στιγματισμένοι από το αρχέγονο και το μεταφυσικό, κυριεύονται από τη δίψα για δημιουργία και εξερεύνηση νέων πραγμάτων, έτοιμοι για μια ακόμη αναχώρηση. Μοιράζονται κοινά θεματικά ενδιαφέροντα, εξερευνούν και συλλέγουν θέματα και στοιχεία από το παρελθόν, επειδή πιστεύουν ότι η τέχνη πηγάζει από το γόνιμο έδαφος της μνήμης.¹³ Και οι δύο ζωγράφισαν μυθολογικά θέματα και έγραψαν για αυτά.¹⁴ Η Ελλάδα της μνήμης και του μύθου υπήρξε για τα δύο αδέρφια μια αστείρευτη πηγή έμπνευσης. Στα έργα τους, η παρουσία μυθικών μορφών, όπως αυτή της Αριάδνης, υποδηλώνουν ένα ευρύ φάσμα επιρροών από τη γενέθλια γη. Χαρακτηριστικά, το 1968, ο de Chirico, χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Isabella Far, γράφει σε τρίτο πρόσωπο: «Ο de Chirico είναι τόσο επηρεασμένος από τους ελληνικούς μύθους, ώστε το πραγματικό και το παράλογο δεν έχουν σαφή όρια».¹⁵ Οι αναμνήσεις των δύο αδελφών από τη χώρα που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν, οι γνώσεις που απέκτησαν για την ελληνική αρχαιότητα και τη μυθολογία καθώς και οι συχνές αναφορές τους σε πρόσωπα και πράγματα της νεώτερης Ελλάδας¹⁶ είναι εμφανείς στο έργο τους.

Η σχέση του de Chirico με τη μνήμη αποδεικνύεται από τη συστηματική σπουδή έργων της κλασικής τέχνης, στην οποία ο καλλιτέχνης επιδόθηκε με πάθος.¹⁷ Ο ίδιος, ανατρέχοντας στα πρώτα του χρόνια στην Ελλάδα, σημειώνει: «Και έτσι περνούσε τα παιδικά του χρόνια στο χώρο του κλασικού, έπαιζε στην άκρη της θάλασσας, που είχε δει να σαλπάρουν τα πλοία των Αργοναυτών, στους πρόποδες του βουνού που γνώρισαν την παιδική ηλικία του Αχιλλέα του γοργοπόδαρου και είχαν ακούσει τις σοφές διηγήσεις του παιδαγωγού Κενταύρου».¹⁸

Ο de Chirico στρέφεται στο όνειρο, επιλέγει αρχαίους μύθους, θέματα και τύπους της αρχαιότητας, ενώ ενδιαφέρεται για το μυστήριο των κοινών πραγμάτων της ζωής, αναδεικνύοντας την περιέργη και αποξενωτική τους φύση. Ο άνθρωπος έλκεται από το ανεξήγητο και από ό,τι τον φοβίζει. Έτσι, οδηγείται στους μύθους και τους

¹³ Alberto Savinio, «Primi saggi di filosofia delle arti», *Valori Plastici* III/5 (1921), σ. 103-105· Savinio, *La nascita di Venere*, σ. 103.

¹⁴ Claudio Bruni (επιμ.), *Catalogo Generale Giorgio de Chirico*, Electa, Milano 1971-1987.

¹⁵ Isabella Far, *De Chirico*, Fabbri, Milano 1968, σ. 3.

¹⁶ Ευρυτίδης Γαραντούδης, «Alberto Savinio. Έξι λήμματα από τη *Νέα Εγκυκλοπαίδεια*», *Περίπλους* 23 (Φθινόπωρο 1989), σ. 160-164.

¹⁷ Giorgio de Chirico – Maurizio Fagiolo dell' Arco (επιμ.), *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, Einaudi, Torino 1985, σ. 74.

¹⁸ Ο.π.

θρύλους. Όταν όμως οι άνθρωποι αποκτούν πολιτισμό, επεξεργάζονται τις πρωτόγονες εικόνες τους και τις μεταπλάθουν ανάλογα με τις ανάγκες του πνεύματος. Μια τέτοια επιστροφή οδηγεί, κατά τον de Chirico, σε μια τέχνη περίπλοκη και πολυμορφική.¹⁹ Η άποψη αυτή αιτιολογεί τη διαρκή επεξεργασία των θεμάτων του, κατά την οποία οι αρχετυπικές μορφές τροποποιούνται, ακολουθώντας την εξελικτική πορεία της τέχνης, «όπως τα όνειρα μεταβάλλουν τα δεδομένα τα οποία, ωστόσο, παραμένουν αναλλοίωτα».²⁰ Στα έργα του de Chirico κυριαρχεί βαθιά μελαγχολία, εσωτερική ανησυχία, ανεξήγητη αγωνία, η αίσθηση της εγκατάλειψης, η νοσταλγική αναπόληση. Στο αυτοβιογραφικό του μυθιστόρημα *Il Signor Dudron*, ο de Chirico επιστρέφει συχνά στις αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας. Χαρακτηριστικά γράφει: «Ζωγραφίζοντας, [ο Dudron] φανταζόταν ότι βρισκόταν μέρα μεσημέρι την εποχή της ελληνικής μυθολογίας σε ένα μέρος άγριο και βραχώδες. Φανταζόταν ότι οι ακτίνες του ηλίου, όταν αυτός μεσουρανούσε, καρφώνονταν στη γη. Έφερνε στη μνήμη του υπέρτατες στιγμές που σε παρέπεμπαν στη γλυκιά αιωνιότητα, όταν οι υποβλητικοί ήχοι του αυλού του Πανός ξεπηδούσαν μέσα από τις καλαμιές, για να δώσουν ζωή στη χλιαρή και ακίνητη ατμόσφαιρα».²¹

Οι μυθικές μορφές της ελληνικής αρχαιότητας, όπως ο Κάστωρ και ο Πολυδεύκης, ο Έκτορας και ο Ιάσωνας, οι Κένταυροι εμφανίζονται στο έργο των δύο αδελφών με την ίδια συχνότητα και την ίδια ένταση. Η Αργοναυτική εκστρατεία, η αναζήτηση μιας χώρας υπερβατικής, ερεθίζει τη φαντασία τους και γίνεται ο πρωσωπικός τους μύθος. Ο πόθος για την περιπέτεια, η εξερεύνηση τόπων άγνωστων και μυθικών, η συνάντηση με μορφές αρχέγονες και συμβολικές οδηγούν τα δύο αδέρφια στον μύθο. Οι συνεχείς μετακινήσεις τους θυμίζουν τους σταθμούς της Αργοναυτικής εκστρατείας. Το 1908, ο Savinio σχολιάζει τα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου του Ρόδιου, ενώ έναν χρόνο αργότερα, το 1909, ο de Chirico φιλοτεχνεί τον πίνακα *La partenza degli Argonauti* (1909, Ιδιωτική Συλλογή). Πρόκειται για τον πρώτο πίνακα του de Chirico, ο οποίος δε συνιστά απλή απεικόνιση ενός μύθου. Εδώ, το μυθικό θέμα συνδέεται άμεσα με τα βιώματα του καλλιτέχνη, πυροδοτώντας τη διαδικασία αυτοβιογραφικής ανάμνησης, που χαρακτηρίζει όλη του τη ζωγραφική. Το ίδιο θέμα θα φιλοτεχνηθεί αργότερα, το 1929, από τον Savinio. Οι de Chirico, λοιπόν, ως σύγχρονοι ήρωες, επικαλούμενοι τη συνδρομή

¹⁹ De Chirico, «Sull'arte metafisica», *Valori Plastici* 4-5 (1919), σ. 15-18.

²⁰ Renato Barilli, «De Chirico e il recupero del museo», Giulio Carlo Argan, Renato Barilli κ.ά. (επιμ.), *Studi sul Surrealismo*, Officina, Roma 1977, (σ. 27-67) σ. 40.

²¹ Giorgio de Chirico, *Il Signor Dudron*, Le Lettere, Firenze 1998, σ. 38-39.

ηρώων, θεών και ημίθεων, αναμετρώνται με το παλιό και το καινούριο και αποκαλύπτουν τα μυστικά της τέχνης και της ζωής. Στο έργο του Savinio, η Ελλάδα είναι παρούσα, όχι μόνον η Αθήνα και ο Βόλος των παιδικών του χρόνων αλλά και η Μακεδονία του Μεγάλου Πολέμου, την οποία γνώρισε όταν, το 1917, κατατάχθηκε στο Μακεδονικό μέτωπο. Τα κείμενα που έγραψε στη Θεσσαλονίκη, από το καλοκαίρι του 1917 ως το φθινόπωρο του 1918, με τίτλο *Η επιστροφή του Αργοναύτη*, δημοσιεύτηκαν στο πρώτο του βιβλίο, τον *Ερμαφρόδιτο*.²²

Ο συγγραφέας οδηγήθηκε στην επιλογή της Θεσσαλίας ως τόπου πλοκής των έργων *Tragedia dell'infanzia* και *Dico a te, Clio*, επειδή η Θεσσαλική γη ταυτίζεται με τον παιδικό του κόσμο.²³ Στα έργα του συχνές είναι οι αναφορές στη Θεσσαλία, τους μύθους της και την καθημερινή ζωή των κατοίκων της. Συχνή, επίσης, είναι η χρήση ελληνικών λέξεων, με λατινικούς χαρακτήρες, γύρω από τις οποίες κατασκευάζει νέους μύθους συνδυάζοντάς τους με τους παλαιούς. Χαρακτηριστικά, η λέξη *cleftis* σημαίνει ληστής και κλέφτης, ενώ προσεγγίζεται ως αρματολός και κλέφτης ή ως φυγάς. Κατά τον Savinio, *cleftis* θα μπορούσε να ήταν ακόμη και ο Οδυσσέας.²⁴

Στα κείμενά του «Due momenti venizeliani», «Ala-Reiks» και *Dico a te, Clio*, ο Savinio καταφεύγει συχνά σε περιγραφές της θεσσαλικής γης. Η Θεσσαλία, κατά τον Savinio, είναι ένας τόπος γεμάτος με ορεινά και άγρια μέρη,²⁵ πυκνά δάση²⁶ και τραχιές κοιλάδες²⁷ που πάλλονται από ζωή κατά την περίοδο της άνοιξης. Είναι επίσης ένα τοπίο άνυδρο και άγονο, ανεμοδαρμένο από την αλμύρα μιας θάλασσας που δεν υπάρχει πια.²⁸ Ο Πηνειός, που κυλά στο μέσον της κοιλάδας των Τεμπών με τις ιτιές και τα πλατάνια να σκύβουν ευλαβικά, υποβάλλοντας, σαν αυλικοί, τα σέβη τους στον Θεό Ήλιο,²⁹ παρουσιάζεται ξανθός, φωτεινός και εύηχος.³⁰ Το βουνό του Πηλίου, που υψώνονταν σαν δυνατή, προστατευτική μητέρα,³¹ συμβολίζει το όριο

²² Alberto Savinio, *Hermaphrodito*, Libreria della Voce, Firenze 1918.

²³ Άννα Θέμου, *Ο Αλμπέρτο Σαβίνιο και ο σύγχρονός του ελληνισμός*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001, σ. 58.

²⁴ Alberto Savinio, «Senza donne», *Hermaphrodito e altri romanzi*, Adelphi, Milano 1995, (σ. 679-685) σ. 680 (1η δημοσίευση Alberto Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Mondadori, Milano 1941).

²⁵ Alberto Savinio, «Due momenti venizeliani», *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano 1984, (σ. 59-68) σ. 64 (1η δημοσίευση, Bompiani, Milano 1942).

²⁶ Alberto Savinio, «Ala-Reiks», *Ville, j'écoute ton cœur*, Gallimard, Paris 2012, (σ. 237-259) σ. 252 (1η δημοσίευση *Ascolto il tuo cuore, città*, Bompiani, Milano 1943)· Alberto Savinio, «Il cyclone», *Tragedia dell'infanzia*, Adelphi, Milano 2001, (σ. 87-106) σ. 91.

²⁷ Alberto Savinio, *Dico a te, Clio*, Adelphi, Milano 2011, σ. 118 (1η έκδοση Edizioni della Cometa, Roma 1940).

²⁸ Alberto Savinio, «A.U.F.», *Ville, j'écoute ton cœur*, (σ. 273-291) σ. 285.

²⁹ Savinio, «Senza donne», σ. 685.

³⁰ Savinio, «A.U.F.», σ. 285.

³¹ Savinio, «Saluto a mentore», *Tragedia dell'infanzia*, Adelphi, Milano 2001, (σ. 52-56) σ. 53.

που πρέπει να ξεπεράσει κανείς, αναζητώντας ένα νέο, πιο ισχυρό πεπρωμένο.³² Στη Θεσσαλία, τη γη των μαγισσών³³ και των φαντασμάτων,³⁴ εκεί όπου τα δέντρα αποκτούν ανθρώπινη λαλιά, ο συγγραφέας τοποθετεί τον Αλάρικο τον Α΄, νεαρό ευγενή της φυλής των Βάλτων. Στη γη των προφητειών,³⁵ των μοιραίων και εξωπραγματικών συναντήσεων,³⁶ ο Βησιγόθος ηγεμόνας θα στρατοπεδεύσει και θα ακούσει από τα φυλλώματα των δέντρων μια φωνή να τον παροτρύνει να εισβάλλει στη Ρώμη: «Penetrabis ad Urbem».³⁷ Η Θεσσαλία είναι επίσης χώρα μυθικών προσώπων, των Κενταύρων³⁸ και των Μυρμιδόνων, του Αχιλλέα και των Αργοναυτών. Εκεί τελεσθήκαν οι γάμοι του Πηλέα και της Θέτιδος, του Άδμητου και της Άλκηστης. Στον Βόλο βρίσκονται κρυμμένα το ρόπαλο και η λεοντή του Ηρακλή.³⁹

Η κοιλάδα των Τεμπών προκαλεί στον ήρωα Nivasio (αναγραμματισμός του ονόματός του, Savinio) μια σειρά από μυθικές αναμνήσεις.⁴⁰ Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του στον μύθο του Απόλλωνα που, αφού σκότωσε τον Πύθωνα, αναζήτησε την κάθαρση στα νερά του Πηνειού.⁴¹ Στις όχθες του Πηνειού και στους πρόποδες του Πηλίου,⁴² ο Αχιλλέας μαθήτευσε κοντά στον Κένταυρο Χείρωνα,⁴³ όπου διδάχθηκε τα μυστικά της φύσης, όπως και ο νεαρός Savinio από τον πολυμήχανο Πιστόνο, έναν εργάτη των σιδηροδρόμων.⁴⁴ Αναφορές γίνονται και στην Αργοναυτική εκστρατεία. Συγκεκριμένα ο Savinio σημειώνει ότι, στην παιδική του ηλικία, φυλλομετρώντας το αλφαβητάριο, εντυπωσιάστηκε από την εικονογράφηση του γράμματος Α, που απεικόνιζε την αναχώρηση των Αργοναυτών.⁴⁵ Όταν ρωτούσε τον επιστήθιο φίλο του Διαμαντή για τον Ιάσονα, τον Ορφέα, τους Διόσκουρους και τον Λυγέα, εκείνος του απαντούσε ότι ήταν ήρωες που τριγύριζαν στη Θεσσαλική γη, στα δάση, τις ακτές, τις πεδιάδες και τα βουνά.⁴⁶ Ο Savinio αναφέρεται επίσης στις

³² Alberto Savinio, «Sonno di Diamandi», *Tragedia dell'infanzia*, (σ. 57-59) σ. 57.

³³ Savinio, «Ala-Reiks», σ. 251-252· Savinio, «A.U.F.», σ. 285.

³⁴ Savinio, «A.U.F.», σ. 285.

³⁵ Savinio, «Ala-Reiks», σ. 251-252.

³⁶ Savinio, «A.U.F.», σ. 285.

³⁷ Savinio, «Ala-Reiks», σ. 252.

³⁸ Savinio, «Senza donne», σ. 680.

³⁹ Savinio, *Dico a te, Clio*, σ. 79.

⁴⁰ Savinio, «Senza donne», σ. 682.

⁴¹ Ο.π.

⁴² Savinio, *Dico a te, Clio*, σ. 119.

⁴³ Alberto Savinio, «Il garibaldino», *Achille innamorato*, Adelphi, Milano 1993, (σ. 175-179) σ. 177 (1η έκδοση, Vallecchi, Firenze 1938).

⁴⁴ Savinio, *Dico a te, Clio*, σ. 118-119.

⁴⁵ Alberto Savinio, «Leonida», *Tragedia dell'infanzia*, σ. 27.

⁴⁶ Savinio, «Saluto a mentore», (σ. 52-56) σ. 52-53.

λέξεις Πελασγός και πελαργός. Οι δύο αυτές λέξεις συγγέονται, επειδή, όπως σημειώνει, είναι εύκολο και συχνά συμβαίνει να μπερδεύεται το «σ» με το «ρ» και επειδή, όπως υποστηρίζει, η ετυμολογία δεν είναι επιστήμη. Η Ελλάδα είναι, όπως υποστηρίζει, η χώρα των Πελασγών, αλλά και η χώρα των πελαργών και αναρωτιέται εάν οι Πελασγοί και οι πελαργοί είναι το ίδιο πράγμα ή εάν οι πελαργοί ήταν οι αντιπρόσωποι, οι αγγελιοφόροι ή τα σύμβολα των Πελασγών.⁴⁷ Συχνές είναι επίσης οι αναφορές στον Βόλο, την πόλη των παιδικών του χρόνων. Δεν παραλείπει να σημειώνει ότι πρόκειται για την αρχαία Ιωλκό, από την οποία ξεκίνησαν οι Αργοναύτες την εκστρατεία τους.⁴⁸ Στα αυτιά του νεαρού Savinio ηχούν τα τραγούδια και οι ευχές που συνόδευαν τους Αργοναύτες κατά την αναχώρησή τους, ενώ μοιάζει ακόμη να φυσά ο άνεμος εκείνος που σηκώνονταν το μεσημέρι και το βράδυ, ο μπάτης (bati).⁴⁹ Κάθε αναχώρηση των Αργοναυτών έμοιαζε και με μια επιστροφή. Ακόμη και για τη δημιουργία της πόλης του Βόλου ο Savinio παραπέμπει στην μυθική διήγηση του Διαμαντή, ο οποίος υποστήριζε ότι, κατά τη δημιουργία του κόσμου, ο Βόλος γκρεμίστηκε από το βουνό. Καθώς λοιπόν έπεφτε στη θάλασσα, γραπώθηκε στην ακτή και έτσι δε βυθίστηκε.⁵⁰ Το λιμάνι του Βόλου θα γίνει η αφετηρία για τα φανταστικά ταξίδια του Savinio. Με το πλοίο Ανδρομέδα και βαρκάρη τον Μέρικο θα ζήσει την περιπέτεια. Τη νύχτα εκείνη, ο Savinio ονειρεύεται ότι η Ανδρομέδα ζωντανεύει και μεταμορφώνεται σε γυναίκα, ενώ εκείνος, ως άοπλος Περσέας, αδυνατεί να την ελευθερώσει από τον δράκο.⁵¹ Στο θέατρο του Λαναρά ο Savinio θα αισθανθεί την ερωτική έλξη, ανακαλύπτοντας το ανδρόγυννο μέσα από τις φαντασιώσεις που του γεννά μια όμορφη ηθοποιός. Ο Απόλλων στη φαντασία του γίνεται Απόλλα⁵² και τον οδηγεί, σαν έναν νέο Αργοναύτη, στον Κάτω Κόσμο.

Ο αρχαίος μύθος στο θέατρο των αδελφών de Chirico

Η ενασχόλησή του de Chirico με τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία υπήρξε ιδιαίτερα ενδελεχής,⁵³ γεγονός που αποδεικνύεται από το πλήθος των αναλυτικών

⁴⁷ Savinio, «Senza donne», σ. 683.

⁴⁸ Alberto Savinio, «La città scomparsa», *Tragedia dell'infanzia*, (σ. 47-51) σ. 50· Savinio, «Saluto a mentore», σ.

⁵² Savinio, «Il garibaldino», σ. 177.

⁴⁹ Savinio, «Saluto a mentore», σ. 52.

⁵⁰ *Ο.π.*, σ. 53-55.

⁵¹ Alberto Savinio, «La voce del drago», *Tragedia dell'infanzia*, (σ. 39-46) σ. 40-46.

⁵² Alberto Savinio, «Il teatro Lanarà», *Tragedia dell'infanzia*, (σ. 60-86) σ. 81.

⁵³ *Giorgio de Chirico: scene e costumi*, Museo Civico d'Arte Antica & Palazzo Madama, Assessorato alla Cultura, Torino 1973.

σημειώσεων που συνοδεύουν τα σχέδιά του για τα σκηνικά και τα κοστούμια. Ο de Chirico διατύπωσε τις σκέψεις του για τον χορό και το θέατρο σε κείμενα που δημοσίευσε το 1945⁵⁴ και το 1949⁵⁵ αντίστοιχα. Ο αριθμός των σχεδίων για τα σκηνικά και τα κοστούμια, που υλοποίησε στις 24 παραστάσεις (θέατρο, όπερα, χορός), υπολογίζεται στα 250 έως 300. Ο εντοπισμός των σχεδίων αυτών είναι αρκετά δύσκολος, καθώς βρίσκονται διάσπαρτα σε ιδιωτικές ή δημόσιες συλλογές και θέατρα.⁵⁶ Το σύνολο σχεδόν του εικαστικού έργου του de Chirico χαρακτηρίζεται από θεατρικότητα και παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο σκηνογραφικό ενδιαφέρον. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα σχέδια για τα σκηνικά και τα κοστούμια βασίζονται σε πίνακες της δεκαετίας του 1920, αν και δε διαθέτουν τη φρεσκάδα των ζωγραφικών έργων εκείνης της περιόδου.⁵⁷ Αρκετά από τα έργα που σκηνογράφησε, από το 1924 έως το 1971,⁵⁸ αντλούν τη θεματολογία τους από αρχαίους μύθους. Η πιο επιτυχημένη σκηνογραφία του de Chirico θεωρείται αυτή που πραγματοποίησε, το 1929, για το έργο *Le Bal*, που παρουσιάστηκε από το Μπαλέτο της Όπερας της Ρωσίας στο Théâtre de Monte-Carlo σε μουσική του Vittorio Rieti και χορογραφία του Balanchine, όπου ο de Chirico εισάγει καινοτόμα στοιχεία που εναρμονίζονται με την πρωτοποριακή μουσική του Rieti. Αν και το θέμα δε συνδέεται

⁵⁴ Giorgio de Chirico – Isabella Far, *Commedia dell'arte moderna*, Nuove Edizioni Italiane, Roma 1945· Giorgio de Chirico, «Metafisica della danza», *Commedia dell'arte moderna*, Roma 1945· Giorgio de Chirico, «Discorso sullo spettacolo teatrale», περ. *L'Illustrazione Italiana* (25 Οκτωβρίου 1942), σ. 417.

⁵⁵ Giorgio de Chirico, «Il Teatro», Moreno Bucci – Chiara Bartoletti (επιμ.), *Giorgio de Chirico e il teatro in Italia*, Ente Autonomo Teatro Comunale, Firenze 1989, σ. 11.

⁵⁶ Σχέδιά του εντοπίζονται στο Teatro alla Scala του Μιλάνο, στο Teatro dell'Opera της Ρώμης, στη Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera και στο Teatro Comunale της Φλωρεντίας.

⁵⁷ David Littlejohn, *The Ultimate Art. Essays About and Around Opera*, University of California Press, Berkeley 1992, σ. 270.

⁵⁸ Πρόκειται για τα έργα: *La Giara*, 1924 (Μπαλέτο της Σουηδίας, μουσική Alfredo Casella, χορογραφία Jean Börlin, Théâtre des Champs Élysées, Παρίσι)· *Pulcinella* [Commedia dell'arte], 1931 (Μπαλέτο της Όπερας της Ρωσίας, μουσική Giovanni Battista Pergolesi και Igor Stravinsky, Théâtre National de l'Opera, Παρίσι)· *I Puritani*, 1933 (λιμπρέτο Carlo Pepoli, μουσική Vincenzo Bellini, Teatro Comunale, Φλωρεντία)· *La Figlia di Jorio*, 1934 (λιμπρέτο Gabriele D'Annunzio, μουσική Massarani και Albanese, σκηνοθεσία Luigi Pirandello, Teatro Argentina, Ρώμη)· *Don Giovanni*, 1944 (μουσική Richard Strauss, Teatro dell'Opera, Ρώμη)· *Danze di Galanta*, 1945 (μουσική Zoltán Kodály, Teatro Adriano, Ρώμη)· *La leggenda di Giuseppe*, 1951 (μουσική Richard Strauss, Teatro della Scala, Μιλάνο)· *Mefistofele*, 1952 (μουσική Arrigo Boito, Teatro della Scala, Μιλάνο)· *Don Chisciotte*, 1952 (μουσική Vito Frazzi, Teatro Comunale, Φλωρεντία)· *La coda santa*, 1953 (κωμωδία σε τρεις πράξεις του Dino Terra, Teatro dei Satiri, Ρώμη)· *Otello*, 1964 (μουσική Gioacchino Rossini, Teatro dell'Opera, Ρώμη)· *L'Estasi*, 1968 (μουσική Alexandr Skrjabin, Teatro della Scala, Μιλάνο). Σχετικά με την ενασχόληση του de Chirico με το θέατρο, βλ. Lista, «Le travail pour la scène», *De Chirico et l'avant garde*, σ. 45-52· Franca Mancini (επιμ.), *De Chirico e Savinio per Rossini Otello e Armida Bozzetti, Costumi, Figurini*, Rossini Opera Festival, Pesaro 1989, σ. 81-82· Mario Ursino, «Teatralità di Giorgio de Chirico per il Don Chisciotte», στον κατάλογο *Don Chisciotte Della Mancia: dipinti, bozzetti e illustrazioni di artisti italiani contemporanei*, Istituto Poligrafico d'Arte Classica e Contemporanea, Roma 1992.

με τους αρχαίους μύθους, η σκηνογραφία περιλαμβάνει θέματα και μοτίβα από την ελληνική αρχαιότητα, όπως δύο τεράστιους χορευτές που παραπέμπουν σε κλασικά γλυπτά, κίονες, μάσκες και ερείπια. Το 1930, ο de Chirico σκηνογραφεί την επική όπερα *Leben des Orest*⁵⁹ [*Ο βίος του Ορέστη*], που έγραψε ο Ernst Krenek και παίχτηκε στο Staatsoper, στο Βερολίνο. Στο μπαλέτο *Bacchus et Ariane*, που παρουσιάζεται στην Όπερα του Παρισιού, το 1931, σε χορογραφία του Serge Lifar και μουσική του Albert Roussel, ο de Chirico κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια. Λίγο νωρίτερα, το 1930, είχε δημοσιευθεί η ποιητική συλλογή του Apollinaire *Calligrammes*,⁶⁰ για την οποία ο de Chirico είχε φιλοτεχνήσει 68 λιθογραφίες. Στις λιθογραφίες αυτές ο καλλιτέχνης παρουσιάζει τον ήλιο με τρεμάμενες ακτίνες. Στα σκηνικά του μπαλέτου τη θέση του ήλιου καταλαμβάνει ο Δίας με τους κεραυνούς. Απεικονίζεται επίσης η κοιμώμενη Αριάδνη, επιτηρούμενη από τους Κενταύρους, εγκαταλελειμμένη στο νησί της Νάξου. Το 1938, ο de Chirico κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για το μπαλέτο *Proteo* σε μουσική του Claude Debussy. Η παράσταση ανεβαίνει στο Covent Garden. Το 1939, ο καλλιτέχνης πραγματοποιεί τα σχέδια για τα σκηνικά και τα κοστούμια για το έργο *Oreste, le Baccanti, il Minotauro* σε μουσική του Rieti, που επρόκειτο να παρουσιαστεί στο Φεστιβάλ της Αθήνας. Η παράσταση όμως δεν πραγματοποιήθηκε, καθώς ξέσπασε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Το 1942, ο de Chirico κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για το μονόπρακτο μελόδραμα *Anfione*, σε κείμενο του Paul Valéry και μουσική του Arthur Honegger. Το έργο, που βασίζεται στον αρχαίο μύθο του Αμφίωνος, παρουσιάστηκε στο Teatro della Scala, στο Μιλάνο. Στην όπερα *Orfeo* του Claudio Monteverdi,⁶¹ που παρουσιάστηκε στο Teatro Comunale της Φλωρεντίας, το 1949, ο de Chirico πραγματοποιεί τα σκηνικά και τα κοστούμια, επηρεασμένος από την κλασική αρχαιότητα. Την ίδια χρονιά, αναλαμβάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για την τραγωδία *La lunga notte di Medea*,⁶² που παρουσιάστηκε στο Teatro Nuovo του Μιλάνου. Το κείμενο είναι του Corrado Alvaro, ενώ η μουσική του Ildebrando Pizzetti. Ο Alvaro δεν ακολουθεί πιστά το κείμενο του Ευριπίδη, αλλά μεταφέρει τον αρχαίο μύθο στη σύγχρονη

⁵⁹ Το έργο γράφτηκε το 1928-29 και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1930 στο Νέο Θέατρο της Λειψίας.

⁶⁰ Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Gallimard, Paris 1930.

⁶¹ Σχετικά με την όπερα *Ορφέας* του Monteverdi, βλ. Mauro Calcagno, *From Madrigal to Opera*, University of California Press, Berkeley 2012, σ. 11-14.

⁶² Corrado Alvaro, «La Pavlova e Medea», Alfredo Barbina (επιμ.), *Cronache e scritti teatrali*, Abete, Roma 1976, σ. 284-286.

ζωή.⁶³ Η πρωτοποριακή σκηνογραφία του de Chirico, με την πολύπλοκη διάρθρωση των επιπέδων, δημιουργεί την εντύπωση ενός θεάτρου μέσα στο θέατρο, όπου κυρίαρχο στοιχείο είναι το σπίτι της Μήδειας. Ο de Chirico κατέφυγε στη δημιουργία αυτού του σκηνικού χώρου προκειμένου να αποδώσει με διαχρονικό τρόπο την αρχαιότητα. Το ίδιο συμβαίνει και με τα κοστούμια.⁶⁴ Το 1951, αναλαμβάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για την παράσταση της μονόπρακτης μουσικής τραγωδίας *Ifigenia*, σε μουσική του Pizzetti και κείμενο των Pizzetti και Alberto Perrini, στο Teatro Comunale της Φλωρεντίας. Σε ένα από τα τέσσερα σχέδια (*Ifigenia Siparietto*) που φιλοτεχνεί ο de Chirico για τα σκηνικά του έργου,⁶⁵ συνδυάζονται αρμονικά αρχιτεκτονικά στοιχεία διαφορετικών εποχών, όπως ο Παρθενώνας, μια ρωμαϊκή νεοκλασικού ρυθμού έπαυλη, ο καθεδρικός ναός του Μιλάνου και ουρανοξύστες της Νέας Υόρκης. Στην Piccola Scala του Μιλάνου, ο de Chirico, το 1956, κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για το μπαλέτο σε δύο σκηνές *Apollo Musagete*. Η μουσική είναι του Stravinsky και η χορογραφία του Serge Lifar. Σε ένα από τα σχέδια του de Chirico για τα σκηνικά της παράστασης απεικονίζεται ένα εντυπωσιακό τοπίο με τον Απόλλωνα, τις Μούσες και τον Πήγασο. Τέλος, το 1971, ο de Chirico κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για το μελόδραμα σε τρεις πράξεις *Orfeo e Euridice*, σε κείμενο του Ranieri de Calzabigi και μουσική του Christoph Willibald Gluck. Στο έργο αυτό, που παραστάθηκε στο Θέατρο Ηρώδου του Αττικού από την Εθνική Λυρική Σκηνή στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών (4, 6 και 8 Αυγούστου 1971),⁶⁶ τα σκηνικά παραπέμπουν στην περίοδο της νέο-μεταφυσικής ζωγραφικής του καλλιτέχνη (1960-1970). Άλλοι συντελεστές της παράστασης αυτής ήταν ο Ντίνος Γιαννόπουλος (σκηνοθέτης) και ο Lothar Höfgen (χορογράφος). Είναι αξιοσημείωτο ότι ο μύθος του Ορφέα είχε απασχολήσει τον ζωγράφο τόσο στην όπερα, το 1949, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, όσο και στη ζωγραφική (*Orfeo trovatore stanco*, 1970, Fondazione de Chirico).

⁶³ Riccardo Deodati, «La drammaturgia del mito di Medea nel Novecento: analisi di due messe in scena del dopoguerra italiano», Roberto Ciancarelli (επιμ.), *Il libro di teatro: annali del Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Roma*, Bulzoni, Roma 1996, σ. 290.

⁶⁴ Riccardo Deodati, «La drammaturgia del mito di Medea nel Novecento: analisi di due messe in scena del dopoguerra italiano», Roberto Ciancarelli (επιμ.), *Il libro di teatro: annali del Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Roma*, Bulzoni, Roma 1996, σ. 292. Σημειώνεται ότι ελάχιστες φωτογραφίες από τα σκηνικά και τα κοστούμια σώζονται στο φωτογραφικό αρχείο της Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo.

⁶⁵ Michela Santoro, *Il profilo greco di Giorgio de Chirico*, Roma 2012, σ. 79.

⁶⁶ Στον ρόλο του Ορφέα η Tatiana Troyanos, της Ευρυδίκης η Αντιγόνη Σγούρδα και του Έρωτα η Χαρά Σαββινοπούλου. Τη μουσική διεύθυνση είχε ο Fausto Cleva, ο οποίος στη δεύτερη παράσταση πέθανε από καρδιακή ανακοπή και αντικαταστάθηκε.

Ο Savinio συνθέτει μουσική (για ορχήστρα, τραγούδι συνοδεία πιάνου και άλλων μουσικών οργάνων),⁶⁷ γράφει έργα για όπερα, χορό και θέατρο.⁶⁸ Για ορισμένα εξ αυτών γράφει τη μουσική ή κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια.⁶⁹ Συχνά ο Savinio αναλαμβάνει τόσο τη συγγραφή του κειμένου όσο και τη σύνθεση της μουσικής, αλλά και τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία, επιχειρώντας να παρουσιάσει ένα πλήρες έργο.⁷⁰ Ο Savinio έγραψε, επίσης, οκτώ σενάρια για τον κινηματογράφο, από

⁶⁷ Το 1905, γράφει το *Requiem*, έργο το οποίο έχει χαθεί. Το 1912, συνθέτει τη μουσική για το *Le trésor de Ramsenit*, Opera buffo σε 4 πράξεις (λιμπρέτο του M. D. Calvocoressi). Η σύνθεση έμεινε ημιτελής. Μέρος της παρουσιάστηκε στις 24 Μαΐου του 1914 στο «Les soirées de Paris». Βλ. J. C. [Jean Cérusse], «Chronique mensuelle – L'audition des œuvres musicales de M. Albert Savinio», *Les Soirées de Paris* (15 Ιουνίου 1914), σ. 301-302. Ακολουθούν: *Chants Etranges* (1914), *La solitude* (14 Φεβρουαρίου 1914), *Il cuore di Giuseppe Verdi* (14 Ιουλίου 1914), *La mort de M. Sacerdote* (14 Ιουλίου 1914), *Mes poumons argentées* (18 Ιουλίου 1914), *Le général et la Sidonie* (18 Ιουλίου 1914), *Chant sans paroles* (1 Δεκεμβρίου 1914), *Les helmes dorées (Offrande)* (3 Δεκεμβρίου 1914), *Matinée alphabétique* (21 Δεκεμβρίου 1914), *Abdication* (23 Δεκεμβρίου 1914), *Le doux phantôme* (30 Δεκεμβρίου 1914), *Amitié-Tragédie* (30 Δεκεμβρίου 1914), *Belovée fatales* N.12 (*La passion des rotules*) (1915). Ανάμεσα στο 1914 και 1915 συνθέτει τα έργα: *Le fanal d'épiderme*, *Je me sens mourir de néant* και *Tirésias est mort*. Αργότερα, ο Savinio συνθέτει μουσική για το έργο *Dialoghi, saggi, romanzi di Luciano di Samosata* για τρεις εκπομπές στο ραδιόφωνο, αφιερωμένες στον Λουκιανό τον Σαμοσατέα. Εικάζεται ότι μεταδόθηκαν από τη RAI ανάμεσα στο 1945 και 1952. Το 1952, γράφει το *Oratorio* για το Teatro delle Novità του Bergamo. Κείμενα του Savinio σχετικά με τη μουσική περιλαμβάνονται στο Alberto Savinio, *Scatola sonora*, Einaudi, Torino, 1977 (1η έκδοση το 1955).

⁶⁸ Πρόκειται για τα έργα: *Deux amours dans la nuit*, 1913, (δύο πράξεις, έξι σκηνές, ανέκδοτο)· *Persée*, 1913, (σε τρεις πράξεις και πέντε σκηνές, χορογραφία Fokine)· *Il suo nome*, 1945, (δράμα σε μία πράξη, σκηνικά Alberto Bassoli, Piccolo Teatro, Βερόνα 1948)· *Vita dell'Uomo*, 1946, (μίμηση και χορός σε μία πράξη). Το μουσικό θέμα παρουσιάζεται στο Teatro Eliseo της Ρώμης, 1948. Το 1951, μετατρέπεται σε χορόδραμα (tragicommedia mimata e danzata) και παρουσιάζεται στο Teatro alla Scala του Μιλάνου, (χορογραφία Margherita Wallmann, σκηνικά και κοστούμια Savinio). Το 1948, δημοσιεύεται στο *Sipario* το δράμα *La famiglia Mastinu* (μία πράξη), το οποίο ανέβηκε στην Tavolata delle arti της Μπολόνια (θείσος Teatro Mimico, σκηνοθεσία Renato Lelli, 21 Δεκεμβρίου 1954). Το 1948, κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για την όπερα-ορατόριο, σε δύο πράξεις, *Oedipus Rex* των Cocteau-Stravinsky (Teatro alla Scala του Μιλάνου). Το 1949, κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για την Opera fantastica, *I racconti di Hoffmann* του Offenbach (τρεις πράξεις, έξι σκηνές, λιμπρέτο Jules Barbier και Michel Carré, Teatro alla Scala, Μιλάνο). Το 1949, σχεδιάζει τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης *L'oiseau de feu* του Stravinsky (τρεις σκηνές, χορογραφία Margherita Wallmann, Teatro alla Scala, Μιλάνο). Το 1952, ανεβαίνει η Opera fantastica *Armida* του Rossini, (τρεις πράξεις, λιμπρέτο Giovanni Federico Schmidt, χορογραφία Léonide Massine, σκηνικά και κοστούμια Savinio). Η όπερα ανέβηκε στο Teatro Comunale, Φλωρεντία. Βλ. Rossana Bossaglia (επιμ.), *I de Chirico e i Savinio del Teatro alla Scala*, Amici della Scala, Milano 1988· Vittoria Crespi Morbio, *Alberto Savinio alla Scala*, Amici della Scala, Milano 2015.

⁶⁹ Σχετικά με τη σκηνογραφία του Savinio, βλ. *Scenografia: contributo di Avanguardie Pittoriche. Felice Casorati - Enrico Prampolini - Alberto Savinio - Luigi Veronesi*, Galleria Martano, Torino 1973· Alessandro Tinteri, «Alberto Savinio e il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello», *Teatro Archivio* 3 (Ιανουάριος 1980), σ. 229-264· Luca Barbero (επιμ.), *Alberto Savinio: pittore di teatro*, Fabbri, Milano 1991· Maurizio Fagiolo dell'Arco e Ida Giannelli (επιμ.), *Sipario/Stage art. Balla - de Chirico - Savinio - Picasso - Paolini - Cucchi*, Edizioni Charta, Milano 1997.

⁷⁰ Το 1908, γράφει το μελόδραμα *Carmela* (τρεις πράξεις). Βλ. «Carmela opera in three acts composed by Alberto de Chirico. Contract between Gemma de Chirico and Ricordi & Co., 1908», *Metaphysical Art* 9:19 (2010), σ. 441-447. Το 1914, εκτός από το κείμενο και τη μουσική, κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για το έργο *Chants de la mi-mort - Scènes dramatiques d'après des épisodes du "Risorgimento"*, τα σχέδια των οποίων δεν έχουν διασωθεί. Για πρώτη φορά η πρωτο-ντανταϊστική αυτή σύνθεση δημοσιεύτηκε στο περιοδικό του Apollinaire *Soirées de Paris* (Αύγουστος 1914). Το έργο αποτελεί μια πρόκληση προσπάθεια του καλλιτέχνη να προσεγγίσει το θέατρο. Παρουσιάζεται για πρώτη και τελευταία φορά, το 1976, στο Μιλάνο υπό τη διεύθυνση του Luigi Rognoni. Βλ.

τα οποία τα έξι έγιναν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940.⁷¹ Τα έργα του Savinio, πρωτοποριακά για την εποχή τους, προκάλεσαν τη δυσαρέσκεια του κοινού και της κριτικής. Το θέατρο όμως αποτέλεσε για τον πολυσχιδή καλλιτέχνη έναν χώρο στον οποίο μπορούσε να εκφράσει με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες.⁷² Η αρχαία τραγωδία, οι αρχαίοι μύθοι και οι ήρωες απασχολούν τον Savinio, τόσο στο λογοτεχνικό του έργο όσο και στο θεατρικό. Αρκετά από τα έργα που έγραψε και ανέβασε στη σκηνή αντλούν τα θέματά τους από τον αρχαίο μύθο.⁷³ Τα μυθικά πρόσωπα, όπως οι Οδυσσέας, Άλκηστις, Ορέστης, Αινείας, Διδώ, Ιοκάστη, Νιόβη, μεταφέρονται στη σύγχρονη πραγματικότητα, συχνά με παράλογο ή και γκροτέσκο τρόπο, μακριά από τον μύθο που τα συνοδεύει.⁷⁴

Το 1908-1909, γράφει το μελόδραμα *Poema fantastico*, μια σειρά επεισοδίων σχετικών με τον μύθο των Αργοναυτών και τις αναμνήσεις του συγγραφέα από την παραμονή του στην Ελλάδα. Σημειώνεται ότι το έργο αυτό άσκησε ιδιαίτερη επιρροή στον de Chirico, ο οποίος, την ίδια εποχή, ζωγραφίζει τον πίνακα *Η αναχώρηση των Αργοναυτών* (1909).⁷⁵ Το 1913, γράφει το κείμενο και τη μουσική για το έργο *La mort de Niobé*, tragedia mimica σε μια πράξη.⁷⁶ Το έργο παρουσιάστηκε

Guillaume Apollinaire, «Musique Nouvelle», εφημ. *Paris Journal* (21 Μαΐου 1914)· Luigi Rognoni, «Itinerario musicale di Savinio», *Scatola sonora*, σ. VII· Willard Bohn, *Apollinaire and the Faceless Man: The Creation and Evolution of a Modern Motif*, Associated University Presses, London-Toronto 1991, σ. 81-95· Alessandro Tinterri, «La scena dei Dioscuri: Tra metafisica e surrealismo», Giovanna Angeli (επιμ.), *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie. Canone e anticanone*, Alinea, Firenze 2009, σ. 157-168. Το 1925, ο Savinio παρουσιάζει την danza allegorica *Ballata delle Stagioni* (μία πράξη, δύο σκηνές, Ορχήστρα της Βενετίας, Μπαλέτα Raduga, La Fenice, Βενετία, 1925). Στο έργο αυτό ο Savinio συνθέτει τη μουσική και κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια. Το 1949, γράφει τη μουσική και το κείμενο για το έργο *Agenzia Fix* (μία πράξη, 16 επεισόδια), το οποίο παρουσιάστηκε στο ραδιόφωνο, το 1950. Το 1951, γράφει τη μουσική και το κείμενο για το έργο *Cristoforo Colombo* (τρεις πράξεις), το οποίο παρουσιάστηκε από το ραδιόφωνο, το 1952.

⁷¹ Πρόκειται για τα *Didone abbandonata*, Andrea Mantegna, *Vita di Mercurio* (1949), *La notte della mano morta*, *Soggetto di film tratto dall' Asino d' oro di Apulejo* και *Soggetto cinematografico senza titolo*. Ο Savinio έγραψε δύο ακόμη σενάρια των οποίων δε γνωρίζουμε τους τίτλους. Βλ. Mario Verdone, «Savinio e il cinema», Vanni Scheiwiller (επιμ.), *A. Savinio, Il sogno meccanico*, Libri Scheiwiller, Milano 1981, σ. 5-11.

⁷² Alberto Savinio, *Palchetti romani*, Adelphi, Milano 1982.

⁷³ Barbara Zandrino, «L'eclisse del divino: il teatro di Alberto Savinio», G. Barberi Squarotti (επιμ.), *La letteratura in scena: il teatro del Novecento*, Tirrenia Stampatori, Torino 1985, σ. 207-219· Maria Cristina Benussi, «Il mito classico nel riuso novecentesco: Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino», Pietro Gibellini (επιμ.), *Il mito nella letteratura italiana del '900*, *Humanitas* 54 (1999), σ. 553-577.

⁷⁴ Vanni Bramanti, *Gli dei e gli eroi di Alberto Savinio*, Sellerio, Palermo 1983.

⁷⁵ Alberto Ausoni, *Music in Art*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2009, σ. 109· Paolo Picozza, «Betraying de Chirico: The falsification of Giorgio de Chirico's life history over the last fifteen years», *Metaphysical Art* 9:19 (2010), σ. 45-47.

⁷⁶ Η σύνθεση έγινε το 1913, ενώ η ενορχήστρωση το 1925. Βλ. Luisa Curinga, «*La mort de Niobé* di Alberto Savinio: un mito disarmonizzato», Guido Salvetti (επιμ.), *Musiche e Immagini dagli anni Dieci*, DVD, Società Italiana di Musicologia, 2013 (*Musiche del Novecento Italiano*, vol. III). http://www.academia.edu/18904579/_La_mort_de_Niob%C3%A9_di_Alberto_Savinio_un_mito_disarmonizzato. Για το κείμενο, βλ. Alberto Savinio, «*La morte di*

στο Teatro Odescalchi (Teatro d'Arte di Pirandello, Ρώμη, 1925), σε χορογραφία του Giorgio Kroll και σκηνικά και κοστούμια του de Chirico.⁷⁷ Πρόκειται για μια μεταφορά του αρχαίου μύθου στη σύγχρονη εποχή, μια καυστική σάτιρα για την αστική τάξη. Η παράσταση προκάλεσε έντονη δυσφορία στο κοινό, που δεν είχε ακόμη εξοικειωθεί με τα κινήματα της πρωτοπορίας.⁷⁸ Το δράμα εκτυλίσσεται σε μια πλατεία που θυμίζει τις ιταλικές piazze του de Chirico, στην οποία είναι τοποθετημένα δύο βάθρα χωρίς αγάλματα. Ο συγγραφέας πραγματεύεται τον αρχαίο μύθο της σφαγής των παιδιών της Νιόβης από τον Απόλλωνα και την Άρτεμη. Στο τέλος της παράλογης και γκροτέσκας τραγωδίας, η Νιόβη, απολιθωμένη, στρέφεται μάταια προς τον ουρανό, ενώ ένας μυστηριώδης άνδρας ντυμένος στα μαύρα βγάζει από την τσέπη του μια πίπα και καπνίζει ατάραχος. Η σκηνή αυτή σηματοδοτεί την επιστροφή στην τάξη και την ηρεμία. Ο χορός στο έργο συμμετέχει όπως και στην αρχαία τραγωδία. Το 1925, ο Savinio γράφει το δράμα *Capitano Ulisse* σε τρεις πράξεις, για το Teatro d'Arte di Pirandello. Τα σκηνικά και τα κοστούμια σχεδίασε ο de Chirico. Λόγω όμως των συσσωρευμένων χρεών του θεάτρου, η παράσταση αναβλήθηκε. Φέρεται ότι το έργο παίχτηκε, το 1938, στο Teatro delle Arti,⁷⁹ υπό τη διεύθυνση του Anton Giulio Bragaglia, σκηνικά του Vinicio Paladini και κοστούμια της Maria Signorelli. Στο έργο αυτό φανερό είναι η επίδραση που δέχτηκε ο συγγραφέας από τον Pirandello.⁸⁰ Όταν ο Οδυσσεύς συναντά την Πηνελόπη στην Ιθάκη, διαπιστώνει ότι η γυναίκα που ονειρευόταν δε διαφέρει από τις άλλες. Δεν είναι παρά μια αστή που διάγει μια συμβατική και ασήμαντη ζωή.⁸¹ Ο Οδυσσεύς του Savinio είναι αποφασισμένος να εγκαταλείψει τον μύθο που τον περιβάλλει. Απεκδύεται τον ρόλο του ανθρώπου που διαρκώς αναζητά νέες εμπειρίες και εμφανίζεται ως ένας μεσοαστός, με καπέλο, παλτό και μπαστούνι, αποφασισμένος να δώσει τέλος στις ατέρμονες περιπλανήσεις και να ζήσει ελεύθερος,

Niobe, tragedia mimica in un atto con musica», *Rivista di Firenze* II:9 suppl. n. VIII-12 (Μάιος 1925), σ. 1-10.

⁷⁷ Flaminio Gualdoni, *Giorgio de Chirico. Otto figurini per La Morte di Niobe di Alberto Savinio (1924)*, Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1980.

⁷⁸ Το έργο παρουσιάστηκε το 1981 στο Teatro delle Arti της Ρώμης και σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Βλ. Tinterri, «La scena dei Dioscuri: tra metafisica e surrealismo», σ. 164-165.

⁷⁹ Alessandro Tinterri (επιμ.), *Alberto Savinio, Capitano Ulisse*, Adelphi, Milano 1989, σ. 135-161.

⁸⁰ Piero Boitani, *The shadow of Ulysses: figures of a myth*, Oxford University Press, Oxford 1994, σ. 139-141· Stefano Zampieri, «Review of A. Savinio, *Capitano Ulisse*», *Belfagor* 44/5 (Σεπτέμβριος 1989), σ. 604-606· Michela Sacco Messineo, «Le maschere del mito: *Capitan Ulisse* di Savinio», Salvatore Nicosia (επιμ.), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Marsilio-Venezia 2003, σ. 545-562· Antonella Usai, *Il mito nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*, Nuova Cultura, Roma 2005, σ. 71-84.

⁸¹ Tinterri, *Alberto Savinio*, σ. 124.

σαν κοινός θνητός. Εξάλλου, ο ίδιος ο συγγραφέας στον πρόλογό του, το 1934,⁸² σε αντίθεση με τη φιλολογική παράδοση που ηρωοποιεί τον Οδυσσέα,⁸³ σημειώνει ότι η εμβληματική αυτή μορφή θα πρέπει να απεκδυθεί τον μανδύα του ήρωα. Για τον λόγο αυτό, ο συγγραφέας εισάγει τον ρόλο του Θεατή, που επεμβαίνει στη δράση, προκειμένου να συνδέσει τον μύθο με την πραγματική ζωή. Η προσέγγιση αυτή είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο ο Savinio μεταπλάθει τους αρχαίους μύθους υπό το πρίσμα του σουρεαλισμού. Ανάμεσα στο 1947 και 1948, ο Savinio γράφει την τραγωδία *Alceste di Samuele* σε τρεις πράξεις,⁸⁴ η οποία δημοσιεύτηκε το 1949.⁸⁵ Η ιδέα για τη συγγραφή του έργου γεννήθηκε, όταν ο Savinio, παρακολουθώντας μια παράσταση του *Wozzeck* στο Θέατρο της Όπερας της Ρώμης, το 1942, αντίκρισε την τραγική μορφή του αυστριακού εκδότη του έργου του Büchner. Ο άνδρας αυτός είχε χάσει την εβραία γυναίκα του, η οποία αυτοκτόνησε προκειμένου να σώσει τον σύζυγό της και τον εκδοτικό τους οίκο. Για τον Savinio αυτή υπήρξε η αφορμή: η Άλκηστις λοιπόν ξαναγεννιέται.⁸⁶ Το έργο του Savinio ξεκινά με ένα flashback. Στην πρώτη πράξη ο θεατής ενημερώνεται για την αυτοκτονία της Teresa (Άλκηστις), μέσω ενός αποχαιρετιστήριου γράμματος που εκείνη άφησε στον σύζυγό της Paul Goerz. Στη δεύτερη πράξη περιγράφεται η «κατάβασή» της στη ζωή. Ο συγγραφέας επιλέγει ένα αναπάντεχο τέλος, καθώς η Teresa (Άλκηστις), σε αντίθεση με την ηρωίδα του Ευριπίδη, επιθυμεί να παραμείνει στον Άλλο Κόσμο ζώντας να πάρει τον σύζυγό της μαζί της. Στο πειραματικό αυτό κείμενο, ο μύθος εκμοντερνίζεται με συνεχείς αναθεωρήσεις και ανατροπές, με την ένταξη προσώπων της σύγχρονης ιστορίας, όπως ο Franklin Delano Roosevelt που παίρνει τη θέση του Ηρακλή. Η σκηνογραφία του Savinio με την εισαγωγή παράδοξων σκηνικών μέσων, όπως μια γιγαντιαία τηλεφωνική συσκευή⁸⁷ ή οι αναπάντεχοι ήχοι ενισχύουν τον σουρεαλιστικό χαρακτήρα του έργου. Η ροή διακόπτεται συχνά από παρεμβάσεις (αρκετές φορές του ίδιου του συγγραφέα) που σχο-

⁸² Alberto Savinio, «La verità sull'ultimo viaggio», Alessandro Tinterri (επιμ.), *Capitano Ulisse*, Adelphi, Milano 2003, σ. 9-30.

⁸³ Francesca Schironi, «A Hero Without Nostos: Ulysses's Last Voyage in Twentieth-Century Italy», *International Journal of the Classical Tradition* 22/3 (Οκτώβριος 2015), σ. 341-379.

⁸⁴ Giorgia Bongiorno, «L'Alceste di Samuele d'Alberto Savinio. La scène comique d'une tragédie impossible», Milagros Torres – Ariane Ferry (επιμ.), *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Πρακτικά επιστημονικού Συμποσίου, οργάνωση: Université de Rouen (Απρίλιος 2012). URL: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?l-alceste-di-samuele-d-alberto.html>

⁸⁵ Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, Bompiani, Milano 1949.

⁸⁶ Alberto Savinio, *Alceste di Samuele e atti unici*, Adelphi, Milano 1999, σ. 26.

⁸⁷ *Ο.π.*, σ. 28.

λιάζουν, καυστικά, γεγονότα και θεσμούς, υποδαυλίζοντας κάθε δραματική διάθεση. Εξάλλου ο συγγραφέας, έχοντας ήδη ζήσει την τραγωδία του πολέμου, υποστηρίζει ότι στην εποχή του δεν ταιριάζει το δράμα· αντίθετα, επιβάλλεται «un spectacle de variété»,⁸⁸ μια αντι-τραγωδία ή αλλιώς μια τραγωδία χωρίς δράμα, χωρίς κάθαρση, με στοιχεία γκροτέσκου, ειρωνείας, σάτιρας και χιούμορ. Η πρώτη παράσταση του έργου, σε σκηνοθεσία του Giorgio Strehler και σκηνικά και κοστούμια του Savinio στο Teatro Piccolo του Μιλάνου, τον Ιούνιο του 1950, σημείωσε παταγώδη αποτυχία.⁸⁹ Αντίθετα, η παράσταση που ανέβηκε, τον Απρίλιο του 1998, στο Teatro Argentina της Ρώμης σε σκηνοθεσία του Luca Ronconi στέφθηκε με επιτυχία. Το 1950, γράφει το κείμενο και τη μουσική για τη μονόπρακτη opera lirica *Orfeo vedono*,⁹⁰ η οποία παρουσιάστηκε στις 24 Οκτωβρίου του 1950 (Teatro Eliseo, Ρώμη) και το 1974 (Μικρή Σκάλα, Μιλάνο). Τα σκηνικά και τα κοστούμια είναι του Savinio. Το έργο διαδραματίζεται στη σύγχρονη εποχή. Η μορφή του Ορφέα ενέπνευσε τον Savinio να διαμορφώσει τον ποιητικό του λόγο.⁹¹ Ο Savinio σημειώνει ότι πρόκειται για μια αυθόρμητη, ρηξικέλευθη σύνθεση λόγου και μουσικής, η οποία ολοκληρώθηκε μέσα σε δύο μήνες. Το έργο ξεκινά με έναν εκτενή μονόλογο του Ορφέα, ο οποίος θρηνεί για τον θάνατο της Ευρυδίκης. Ο μόνος τρόπος για να ενωθεί μαζί της είναι να δώσει τέλος στη ζωή του. Πριν όμως προβεί στην απονενοημένη αυτή πράξη, εμφανίζεται ένας Πράκτορας από το Ινστιτούτο Αποκατάστασης Πτωμάτων (Istituto «Ricostruzione Defunti»), ο οποίος του προτείνει να επαναφέρει την Ευρυδίκη στη ζωή χρησιμοποιώντας μια μηχανή του χρόνου («cinecronoplastica»). Ενώ η μουσική προαναγγέλλει την επιστροφή της Ευρυδίκης, ο Ορφέας αντιλαμβάνεται την προδοσία της αγαπημένης του. Τη στιγμή εκείνη εμφανίζεται ο εραστής της Ευρυδίκης, Maurizio Mezzetti, ο οποίος τη διεκδικεί, ενώ ο Ορφέας αυτοκτονεί. Στο τέλος του έργου ο Ορφέας, σαν να μην έχει συμβεί τίποτα, συνεχίζει τον αρχικό του μονόλογο. Το 1952, ανεβαίνει στο Teatro Valle της Ρώμης το μονόπρακτο δράμα *Emma B. vedova Giocasta* του Savinio, σε σκηνοθεσία του Vincenzo Trieri. Στο έργο αυτό ο Savinio εξε-

⁸⁸ Alberto Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, σ. 123.

⁸⁹ Dino Buzzati, «Bufera al Piccolo Teatro per l' *Alceste* di Savinio: ma se ci fosse stato meno buio il pubblico avrebbe rumoreggiato tanto?», *Bis* (17 Ιουνίου 1950)· Alberto Savinio, «Non iniziare di venerdì. La superstizione è un ostacolo e come tale lo si può “girare”», εφημ. *Il Corriere della Sera* (20 Σεπτεμβρίου 1950).

⁹⁰ Giuseppina Giacomazzi, «Pluralità di linguaggi e incontro di culture in Alberto Savinio», Bart Van den Bossche – Sarah Bonciarelli (επιμ.), *Le avanguardie storiche e la collaborazione interartistica*, Franco Cesati Editore, Firenze 2014, σ. 71-80.

⁹¹ Alberto Savinio, «Conversazione tenuta alla RAI», (9 novembre 1950), in *Scatola Sonora*, Einaudi, Torino 1977, σ. 443-444.

ρευνά τις προκαταλήψεις και τα καταπιεσμένα πάθη που απειλούν την αστική τάξη. Πρόκειται για έναν μονόλογο της Emma B., η οποία λαμβάνει ένα γράμμα από τον γιο της, Millo, και πληροφορείται την άφιξή του, ύστερα από μια δεκαπεντάχρονη απουσία. Κάνοντας μια αναδρομή στο παρελθόν, η Emma B., μέσα από έναν παραληρηματικό λόγο, εκδηλώνει τα βαθιά συναισθήματα που τρέφει για τον γιό της, τον οποίο αποκαλεί άνδρα της. Στην προκειμένη περίπτωση, ο Savinio έχει ως βασικό ήρωα τη μητέρα-Ιοκάστη και όχι τον γιο, όπως συμβαίνει στην τραγωδία του Σοφοκλή.

Σε μια εποχή που στο Παρίσι διαμορφώνονται οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες και στην Ιταλία επιχειρείται η ανανέωση της καλλιτεχνικής ζωής μέσα από το κίνημα του Φουτουρισμού, που ευαγγελίζεται ότι «ένα βρυχώμενο αυτοκίνητο είναι πιο όμορφο από τη Νίκη της Σαμοθράκης»,⁹² οι αδελφοί de Chirico οδηγούνται σε μια έκφραση του μοντέρνου, μέσω των αιώνιων αξιών της τέχνης. Στο έργο τους κυριαρχούν θέματα του αρχαίου κόσμου, μορφές μυθικές, στοιχεία και μοτίβα μυθολογικά τα οποία συνθέτουν μια νέα πραγματικότητα. Τα θέματά τους εκτυλίσσονται σε δύο διαφορετικούς χρόνους, έναν φανταστικό-μυθολογικό και έναν ιστορικό-σύγχρονο. Όμως, ακόμη και όταν το θέμα μεταφέρεται στο σήμερα, ο χρόνος παίρνει άλλες διαστάσεις και δεν είναι ποτέ ο χρόνος της πραγματικής ζωής. Στον ιστορικό χρόνο δρουν μυθικά πρόσωπα, φορείς πολλών ερμηνειών, συχνά αντικρουόμενων. Μορφές μυθικές συνδιαλέγονται με πρόσωπα ιστορικά αλλά και με πρόσωπα της καθημερινότητας, σε χρόνους αλλοτινούς αλλά και πραγματικούς, μέσα από μια ειρωνική, ενίοτε γκροτέσκα, διάθεση. Η μετάβαση από τον έναν τόπο στον άλλο συντελείται συνειρμικά, ανεξαρτήτως εποχής. Δεν ακολουθείται μια γραμμική αφήγηση, καθώς ο στόχος τους δεν είναι απλώς η αναπαραγωγή του μύθου, αλλά η αποδόμηση και η ανασύνταξή του. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της συνύπαρξης του έμψυχου με το άψυχο, του υλικού με το πνευματικό, μέσω των συνεχών μεταμορφώσεων, των συνδυασμών ετερόκλητων στοιχείων. Αποτέλεσμα των μεθόδων αυτών είναι η δημιουργία μιας νέας καλλιτεχνικής μορφής που διέπεται από έναν βαθύ και πολυσύνθετο συμβολισμό. Ο συμβολισμός αυτός λειτουργεί σε πολλά επίπεδα που, συχνά, δε διαχωρίζονται εύκολα μεταξύ τους, όπως η εικόνα, το δράμα, ο λόγος και η μουσική. Στα έργα τους, το κυριότερο μέρος της δράσης αφιερώνεται στην ανάπτυξη των ψυχολογικών κινήτρων των ηρώων. Ανασύρουν στην επιφάνεια και απο-

⁹² F.-T. Marinetti, «Manifeste du Futurisme», εφημ. *Le Figaro*, (20 Φεβρουαρίου 1909), σ. 1.

γυμνώνουν ανθρώπινα ένστικτα, καταπιεσμένα από τον πολιτισμό και τις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής, προκειμένου να προκαλέσουν την εφησυχασμένη αστική τάξη. Με τον τρόπο αυτό γίνονται μέρος της πρωτοπορίας της εποχής τους. Οι αδελφοί de Chirico επέλεξαν ως βάση της δημιουργίας τους τις αναρίθμητες και συχνά αλληλοσυγκρουόμενες εκδοχές των μυθολογικών θεμάτων, προβάλλοντας τη μελαγχολία και τη μοναξιά που κυριεύουν τον σύγχρονο άνθρωπο, όταν αυτός έρχεται αντιμέτωπος με τα ερείπια του παρελθόντος, συνεπαρμένος από μια νοσταλγία για έναν κόσμο που έχει χαθεί.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΖΩΗ ΣΟΥΛΙΩΤΟΥ

ΔΙΚΤΥΑ ΚΑΙ ΔΙΧΤΥΑ ΣΤΗΝ *ΟΡΕΣΤΕΙΑ*: ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΙΣΧΥΛΟ ΣΤΟΝ BACON

Στην εργασία αυτή εντοπίζονται και αναδεικνύονται *δικτυακές δομές* (network structures) στην *Ορέστεια* του Αισχύλου και στο έργο του Francis Bacon. Πιο συγκεκριμένα, επιδιώκεται μία συγκριτική ανάλυση της *Ορέστειας* με δύο τρίπτυχα του εικαστικού: *Τρίπτυχο, 1976* (1976) και *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου* (1981). Τα τρίπτυχα αυτά είναι άμεσα εμπνευσμένα από την αισχύλεια τριλογία. Οι υπό ανάλυση δικτυακές δομές αποτελούν δίκτυα ή δίχτυα τα οποία άλλοτε επιτελούν με επιτυχία τη λειτουργία τους και ενδυναμώνουν τους ήρωες και άλλοτε παγιδεύουν.

Όπως γίνεται αντιληπτό και από τον τίτλο του ενός τριπτύχου, υπάρχει ρητή και άμεση διακειμενική σχέση με την *Ορέστεια*. Επειδή πρόκειται για αναφορά σε ολόκληρη την τριλογία του Αισχύλου *Ορέστεια* και όχι σε μία από τις τραγωδίες που την αποτελούν, η σύγκριση θα αναφέρεται και στις τρεις αισχύλειες τραγωδίες: *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες*. Εξάλλου, όπως θα αποδειχθεί παρακάτω, υπάρχει εμφανής αντιστοιχία ανάμεσα στην τριμερή δομή του Αισχύλου (τριλογία) και του Bacon (τρίπτυχο).

Πρώιμη δικτυακή σκέψη στην *Ορέστεια* του Αισχύλου

Στην *Ορέστεια* του Αισχύλου εντοπίζονται δικτυακές δομές και λειτουργίες, παρόλο που η συνειδητοποίηση της ύπαρξής τους και η καθιέρωση της έννοιας του δικτύου συντελείται περίπου δύο χιλιετίες αργότερα. Πιο συγκεκριμένα, η γέννηση και εμπέδωση της έννοιας του δικτύου συντελέστηκε όταν οι άνθρωποι συνειδητοποίησαν την ομοιότητα στη δομή των δέντρων και των ποταμών που εμφανίζουν διχάλες και διακλαδώσεις, καθώς και όταν οι μηχανικοί συνειδητοποίησαν την ανάγκη να αναπτύξουν δικτυακή σκέψη προκειμένου να ικανοποιήσουν διάφορες ανάγκες σε πόλεις, όπως η υδροδότηση, η επικοινωνία, οι μεταφορές, ο σχεδιασμός

των πόλεων κ.ά.¹ Παρακάτω θα γίνει αναφορά στα δίκτυα που εντοπίζονται, αναδύονται ή υπονοούνται στην αισχύλεια *Ορέστεια*.

Στην τραγωδία *Αγαμέμνων* η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται στον τρόπο διάδοσης του μηνύματος της πτώσης της Τροίας και της νίκης των Αργείων μέσα από ένα σύστημα φρυκτωριών που μπορεί να θεωρηθεί ότι ήταν –τόσο από άποψη δομής, όσο και από άποψη λειτουργίας– ένα δίκτυο επικοινωνίας εκείνη την εποχή στην Αρχαία Ελλάδα.² Παρόλο που η τελική επιβεβαίωση της ορθότητας του μηνύματος της πτώσης γίνεται με την έλευση του Κήρυκα, ήδη το μήνυμα του δικτύου των φρυκτωριών θεωρείται αρκετά έγκυρο –αν και προστάδιο της τελικής απόλυτης επιβεβαίωσης–, πράγμα που σημαίνει ότι οι Αργείοι θεωρούσαν το συγκεκριμένο δίκτυο αξιόπιστο και αποτελεσματικό.

Επίσης, στην ίδια τραγωδία υπονοείται η ύπαρξη ενός δικτύου αίματος σε συμβολικό, αλλά και σε κυριολεκτικό επίπεδο. Ήδη το κόκκινο χαλί που στρώνει η Κλυταιμνήστρα για να υποδεχτεί τον Αγαμέμνονα αποτελεί μία συμβολική έξοδο του αρχηγού της τρωικής εκστρατείας από τα ποτάμια αίματος του Τρωικού Πολέμου και ταυτόχρονα μία (επαν)είσοδό του στην αλυσίδα αιματοχυσιών της καταραμένης οικίας των Ατρειδών, που αρχίζει με τη θυσία της Ιφιγένειας και θα συνεχιστεί με τον φόνο του ίδιου και έπειτα της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου.

Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί η ματιά της μεγάλης σύγχρονης σκηνοθέτιδας Ariane Mnouchkine πάνω την *Ορέστεια*, η οποία τη μετέτρεψε σε τετραλογία θεωρώντας πρώτο μέρος του κακού στον οίκο του Αγαμέμνονα τη θυσία της Ιφιγένειας και προσθέτοντας την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη στην πρώτη θέση της τετραμερούς πλέον δομής της τετραλογίας των Ατρειδών: *Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες*.³

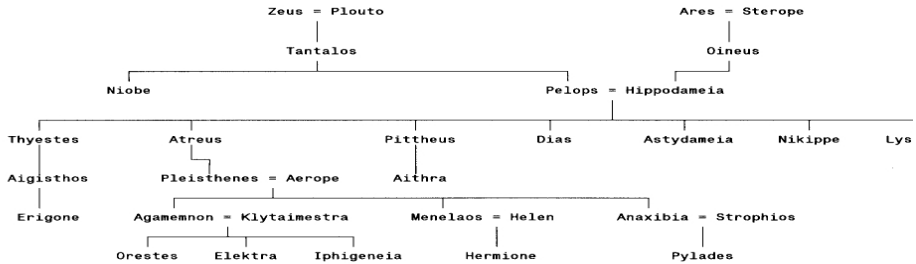
Ο Αγαμέμνονας, λοιπόν, είναι εγκλωβισμένος γενεαλογικά στο υπόβαθρο του καταραμένου οίκου των Ατρειδών. Το γενεαλογικό του δέντρο αποτελεί δίκτυο (Εικόνα 1), το οποίο επίσης μετατρέπεται σε δίκτυο της ίδιας του της παγίδευσης, αλλά και σε παγίδα για όλη του την οικογένεια, αρχής γενομένης από την Ιφιγένεια.

¹ Σύμφωνα με τον André Guillaume, η γέννηση της έννοιας του δικτύου τοποθετείται στις αρχές του 19ου αιώνα (André Guillaume, *La genèse du concept de réseau : territoire et génie dans l'Europe de l'Ouest 1760-1815*, Πανεπιστήμιο Paris 8, Paris 1988, σ. 7-10).

² Anastasia Zoi Souliotou, *Art en réseaux : la structure des réseaux comme une nouvelle matrice pour la production d'œuvres artistiques*, ανέκδ. διδ. διατρ., Πανεπιστήμιο Paris 8, Paris 2015, σ. 18, 19.

³ Αριάν Μνουσκίν, *Η τέχνη του τώρα: Συζητήσεις με τη Φαμπιέν Πασκώ* (μετ. Γιώργος Βουδικλάρης), ΚΟΑΝ, Αθήνα 2010, σ. 196-202.

TABLE 17: THE LINE OF TANTALOS



Εικόνα 1. Το γενεαλογικό δέντρο του οίκου των Ατρείδων
(βλ. Timothy Gantz, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*,
τ. 1, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1996, σ. 820)

Οι δε φλέβες του πληγωμένου σώματος του Αγαμέμνονα αποτελούν μέρος του κυκλοφορικού συστήματος του σώματός του, το οποίο επίσης μπορεί να θεωρηθεί δίχτυ της παγίδευσής του. Εξάλλου, οι φλέβες και αρτηρίες των θνητών αποτελούν σε διάφορες αρχαιοελληνικές τραγωδίες βιολογικά δίκτυα που γίνονται δίχτυα με τα οποία οι θεοί παγιδεύουν τους θνητούς με τον ίδιο τρόπο που οι δεύτεροι παγιδεύουν τα ζώα.⁴ Το κυκλοφορικό, λοιπόν, δίκτυο του Αγαμέμνονα, σε συνδυασμό με το γενεαλογικό του δέντρο και με τους οικογενειακούς του δεσμούς, αποτελούν αρχέγονα βιολογικά (ή κοινωνικά) δίκτυα που γίνονται δίχτυα και τον παγιδεύουν. Αυτά τα ίδια δίκτυα-δίχτυα της παγίδευσης και της εκδίκησης είναι που στη συνέχεια της τριλογίας οδηγούν στη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας και του εραστή της Αιγίσθου από τον Ορέστη, προσθέτοντας κι άλλους κρίκους στην αλυσίδα των θανάτων: Ιφιγένεια-Αγαμέμνονας-Κλυταιμνήστρα-Αίγισθος.

Στην τραγωδία *Αγαμέμνων* το δίχτυ αποτελεί σύμβολο παγίδευσης και ταυτόχρονα δολοφονικό όργανο της Κλυταιμνήστρας. Όμως η παγίδα του Αγαμέμνονα δεν περιορίζεται στο όργανο αυτό. Αντίθετα, υπάρχει ένα σύνολο στοιχείων στην τραγωδία που υφαίνουν όλα μαζί την παγίδευση και τον επικείμενο θάνατό του. Το στίγμα της γενιάς των Ατρείδων, η θυσία της Ιφιγένειας, οι αιματοχυσίες και η βεβήλωση ναών στην Τροία, το πορφυρό χαλί της Κλυταιμνήστρας συνθέτουν δίκτυα της μοίρας και συνυφαίνουν υπερβατικά ηθικά δίχτυα που η Κασσάνδρα δεν μπορεί

⁴ Χαρά Μπακονικόλα, «Τα δίχτυα του Αγαμέμνονα», *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, τ. 2, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2004, σ. 113, 114.

να αντέξει και που εγκλωβίζουν τον Αγαμέμνονα.⁵ Άρα, ουσιαστικά η παγίδα της Κλυταιμνήστρας στην τραγωδία *Αγαμέμνων* αποτελεί απόληξη ενός πολύπλοκου δικτύου δικτύων που γίνεται δίχτυ παγίδευσης, αλλά ταυτόχρονα λειτουργεί ως μέσο αποκατάστασης της θεϊκής τάξης.

Σε όλο δε το εύρος της αισχύλειας τριλογίας το δίχτυ παγίδευσης της Τυνδαρίδας αποτελεί μέρος –και όχι πλέον απόληξη– του διευρυνόμενου δικτύου δικτύων και διχτυών αποκατάστασης της θεϊκής τάξης με την αλυσίδα αιματοχυσιών που αναφέρθηκε παραπάνω. Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί το δίχτυ ως μεταφορά καταστροφής και παγίδευσης η οποία απλώνεται και εξελίσσεται σε όλη την έκταση της τραγωδίας, στην οποία το δίχτυ παρουσιάζεται με τη μορφή παιχνιδιού, με τη μορφή διχτυού ψαρέματος και με τη μορφή ιστού αράχνης, πράγμα που έχει ως τελικό αποτέλεσμα να διατηρείται ο κύκλος της παγίδευσης και των θανάτων.⁶

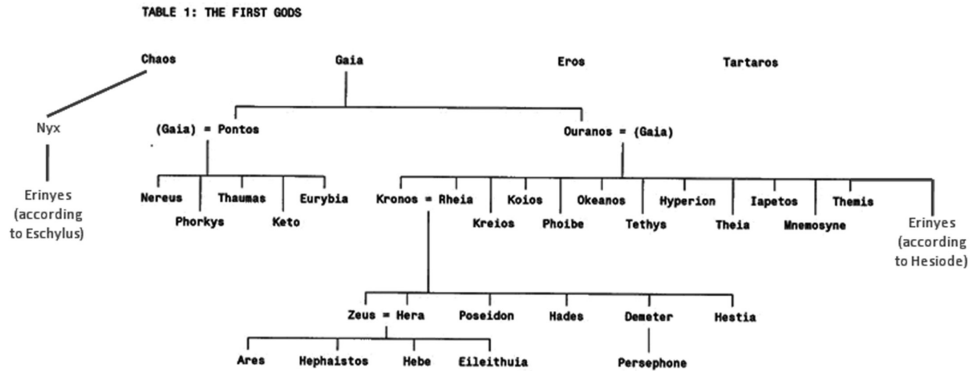
Την τύχη όλων αυτών φαίνεται να ρυθμίζουν οι Ερινύες, οι οποίες ανήκουν στο πανίσχυρο δενδροειδές δίκτυο⁷ που προκύπτει από το γενεαλογικό δέντρο θεών και θεοτήτων της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας. Οι Ερινύες ανήκουν, μάλιστα, στις αρχέγονες δυνάμεις που προηγούνται χρονικά του δωδεκάθεου, και για τον λόγο αυτό τις περισσότερες φορές δρουν ανενόχλητες, χωρίς παρέμβαση ή μεσολάβηση από τους ολύμπιους θεούς. Στην εικόνα 2 διαφαίνεται η θέση αυτή των Ερινύων.

Πιο αναλυτικά, στην εικόνα 2 αποτυπώνεται το διάγραμμα του γενεαλογικού δέντρου των πιο αρχέγονων θεών και θεοτήτων. Στο διάγραμμα έχουν προστεθεί οι δύο εκδοχές προέλευσης των Ερινύων: 1) από τη Νύχτα, σύμφωνα με τον Αισχύλο και 2) από το αίμα του Ουρανού, σύμφωνα με τη *Θεογονία* του Ησιόδου. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, οι Ερινύες αποτελούν πανίσχυρες θεότητες που εμφανίζονται πριν το δωδεκάθεο. Για παράδειγμα, ο Δίας στο ίδιο διάγραμμα εμφανίζεται μετά τα παιδιά του Ουρανού και σαφώς μετά τη Γαία και το αρχέγονο Χάος. Οι ίδιες θεότητες, μαζί με τον Δία και τη Νύχτα –οι οποίοι επίσης ανήκουν στο πανίσχυρο δίκτυο των θεών και των θεοτήτων–, είναι που άπλωσαν το δίχτυ της καταστροφής πάνω στην Τροία.

⁵ Μπακονικόλα, *ό.π.*, σ. 121.

⁶ William V. Davis, «The Significance of the Net Metaphor in the “Oresteia”», *CEA Critic* 38/1 (1975), σ. 21-24.

⁷ Για την έννοια του δενδροειδούς δικτύου, τις μορφές δενδροειδών δικτύων και αντίστοιχα παραδείγματα βλ. Manuel Lima, *The Book of Trees: Visualizing Branches of Knowledge*, Princeton Architectural Press, New York 2014, σ. 4, 5.



Εικόνα 2. Το γενεαλογικό δέντρο θεών και θεοτήτων της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας (βλ. Timothy Gantz, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, τ. 1, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1996, σ. 804). Στο αρχικό διάγραμμα προστέθηκαν οι δύο εκδοχές προέλευσης των Ερινύων: 1) από τη Νύχτα, σύμφωνα με τον Αισχύλο και 2) από το αίμα του Ουρανού, σύμφωνα με τον Ησίοδο.

Με βάση τα παραπάνω δεν θα ήταν υπερβολή ο ισχυρισμός ότι στην *Ορέστεια* του Αισχύλου υπάρχει δικτυακή σκέψη. Με δεδομένο, μάλιστα, ότι τα παραπάνω δίκτυα, αν και ετερογενή, δια-συνδέονται, επικοινωνούν μεταξύ τους και η λειτουργία τους συγκλίνει στην παγίδευση των ηρώων –ή στην αποτροπή παγίδευσης στην περίπτωση του Ορέστη–, καθίσταται δυνατός ο ισχυρισμός ότι στην *Ορέστεια* του Αισχύλου υπάρχει δια-δικτυακή σκέψη.

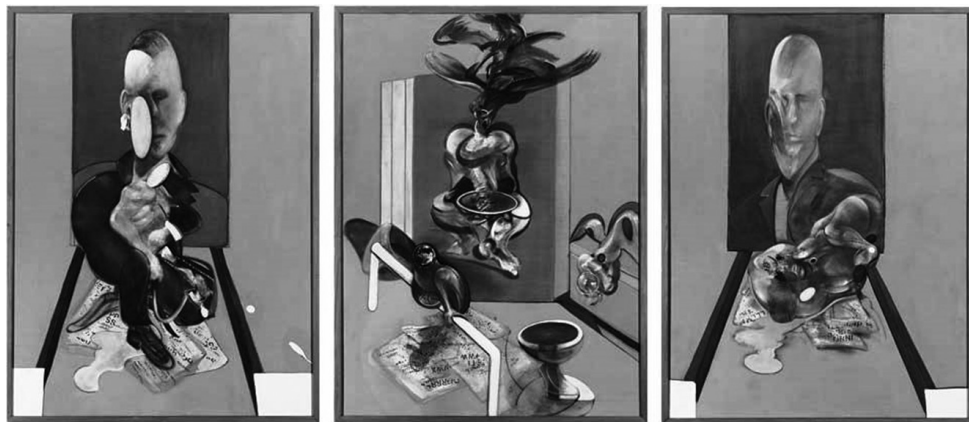
Το εικαστικό έργο του Francis Bacon για την *Ορέστεια* του Αισχύλου

Το έργο *Τρίπτυχο*, 1976 (Εικόνα 4) δημιουργήθηκε από τον Bacon το 1976 με λάδι και παστέλ και απεικονίζει ανθρώπινες φιγούρες, πτηνά και σφάγια μέσα σε έναν γεωμετρικό χώρο. Το δε έργο *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου* (Εικόνα 5) φιλοτεχνήθηκε το 1981 και πρόκειται για ελαιογραφίες που απεικονίζουν τρεις μορφές, μάλλον σε εσωτερικό χώρο.

Στα δύο υπό εξέταση τρίπτυχα, όπως και στα περισσότερα έργα του Bacon, οι ανθρώπινες μορφές είναι μόνες –μία σε κάθε πίνακα του τριπτύχου– και βρίσκονται μέσα σε φωτεινά δωμάτια.⁸ Φαίνεται να έχουν χάσει τον σκελετό τους, να έχουν

⁸ Αυγουστίνος Ζενάκος, «1909, Φράνσις Μπέικον: Ο εικονογράφος του 20ού αιώνα. 100 ΧΡΟΝΙΑ από τη γέννηση του μεγάλου ζωγράφου», εφημ. *Το Βήμα* [tovima.gr] – <Κοινωνία / Τέχνες>, 28 Δεκεμβρίου 2008, <http://www.tovima.gr/society/article/?aid=248329> [3/5/2020].

στραγγαλιστεί ή τεμαχιστεί. Διακρίνονται από ρευστότητα, συσπώνται και φλερτάρουν με τον θάνατο.⁹ Η παραμόρφωση, ο ακρωτηριασμός και το αποκρουστικό στοιχείο των μορφών του τριπτύχου αποτελούν μία αναγωγή στην αρχετυπική κατάσταση της γυμνής ανθρώπινης σάρκας που ταλαντεύεται ανάμεσα στην ηδονή και την οδύνη.¹⁰



Εικόνα 3. Francis Bacon, *Τρίπτυχο*, 1976 (1976).
[Λάδι και παστέλ σε καμβά. Διαστάσεις κάθε πίνακα: 198 x 147,5 ίντσες]
Ιδιωτική συλλογή Roman Abramovich

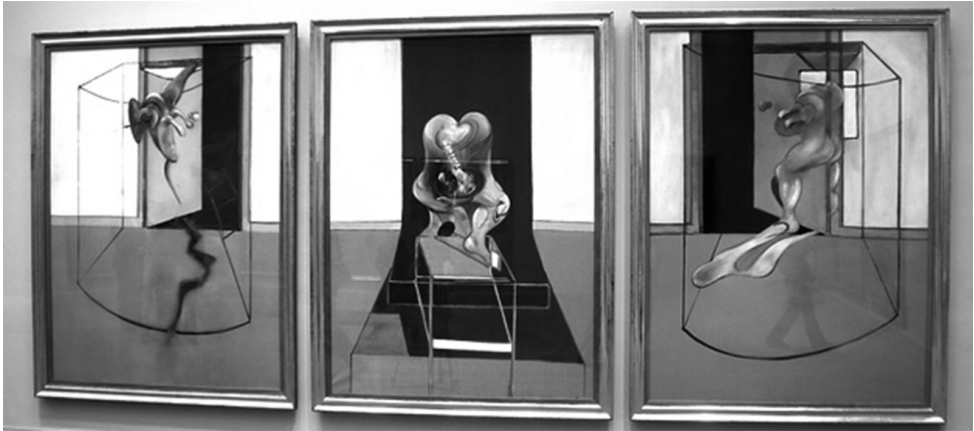
Ο Bacon είχε διαβάσει, γνώριζε καλά και έβρισκε έμπνευση στην *Ορέστεια*. Σε δύο κορυφαίες στιγμές της καριέρας του εμπνέεται από αυτήν την τριλογία του Αισχύλου: στη δημιουργία του *Τρεις σπουδές για φιγούρες στη βάση μιας Σταύρωσης*,¹¹ έργο που συσχέτισε με τις φιλέκδικες Ερινύες, και στο *Τρίπτυχο*, 1976 (Εικόνα 4), το οποίο λίγα χρόνια πριν εξέπληξε την αγορά της τέχνης με την τιμή των 86,3 εκατομμυρίων δολαρίων στην οποία πουλήθηκε.¹²

⁹ Άλκης Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, τ. 3, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 274.

¹⁰ Ηλίας Μαγκλίνης, «Η παραμόρφωση του Φράνσις Μπέικον», εφημ. *Η Καθημερινή* [Kathimerini.gr] – <Αρχείο Πολιτισμού>, 24 Δεκεμβρίου 2011, <https://www.kathimerini.gr/446351/article/politismos/arxeio-politismoy/h-metamorfwsh-toy-fransis-mpeikon> [3/5/2020].

¹¹ *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, Tate Gallery.

¹² «Francis Bacon's Triptych 1975 Sells for Record 86.3 Million at Sotheby's in New York.», *artdaily*, n.d., <https://artdaily.cc/news/24248/Francis-Bacon-s-Triptych-1975-Sells-for-Record-86-3-Million-at-Sotheby-s-in-New-York#.Xq5w5KgzaM9> [3/5/2020].



Εικόνα 4. Francis Bacon, *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου* (1981)
[Ελαιογραφία σε καμβά. Διαστάσεις κάθε πίνακα: 198 x 147,5 ίντσες]
Astrup Fearnley Museet [Όσλο, Νορβηγία].

Η Ορέστεια του Αισχύλου και του Bacon: Συγκριτική ανάλυση

Μια πρώτη και εμφανής ομοιότητα ανάμεσα στα δύο έργα είναι η τριμερής δομή τους. Στην περίπτωση του Αισχύλου πρόκειται για μία τριλογία και στην περίπτωση του Bacon για ένα τρίπτυχο. Εξάλλου, και οι δύο δημιουργοί είναι βριτουόζοι των τριμερών έργων. Πιο συγκεκριμένα, ο Αισχύλος ήταν κατά πάσα πιθανότητα ο εμπνευστής της μορφής της τριλογίας¹³ και έγραψε πολλές τριλογίες/τετραλογίες, κάποιες από τις οποίες διασώζονται (εξ ολοκλήρου ή αποσπασματικά), ενώ υπάρχουν και άλλες μη σωζόμενες. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ακόλουθες τριλογίες, από τις οποίες έχουμε σωζόμενα δράματα (με εξαίρεση την πλήρη *Ορέστεια*, από την οποία λείπει μόνο το σατυρικό δράμα):

- την *Ορέστεια*, που αποτελείται από τις τραγωδίες *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες*
- τη *Θηβαϊκή τριλογία*, που αποτελείται από τις τραγωδίες *Λάιος*, *Οιδίπους* και *Επτά επί Θήβας*
- την *Τριλογία των Δαναΐδων*, που αποτελείται από τις τραγωδίες *Ικέτιδες*, *Αιγύπτιοι* και *Δαναΐδες*

¹³ Suzanne Saïd, «Η τραγωδία του Αισχύλου», Ιακώβ Ι. Δανιήλ (επιμ.), *Ώφεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια* (μετ. Μαρία Καίσαρ – Όλγα Μπεζαντάκου – Γαρυφαλλιά Φιλίππου), Παπαδήμας, Αθήνα 2010, σ. 296, 299, 301.

- την *Τριλογία του Προμηθέα* που αποτελείται από τις τραγωδίες *Προμηθεύς Δεσμώτης*, *Προμηθεύς Λύομενος* και, ενδεχομένως, *Προμηθεύς Πυρφόρος*. Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να επισημανθεί ότι υπάρχει μεγάλη αβεβαιότητα σχετικά με την πατρότητα¹⁴ των παραπάνω έργων και σχετικά με το αν τα παραπάνω έργα συνθέτουν τριλογία, ενώ ο *Προμηθεύς Πυρφόρος* δεν πρέπει να συγχέεται με το σατυρικό δράμα *Προμηθεύς Πυρκαεύς*.

Ο Bacon, από την άλλη, φιλοτεχνεί τρίπτυχα, όπως: *Τρεις σπουδές για φηγούρες στη βάση μιας Σταύρωσης* (1943-1944), *Τρεις σπουδές του Lucian Freud* (1969), *Τρίπτυχο*, 1976 (1976), *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου* (1981). Ο ίδιος αναφέρει γι' αυτή του την επιλογή:

Συνήθως φαντάζομαι μια σειρά από εικόνες. Και υποθέτω πως θα μπορούσα να προχωρήσω σε πεντάπτυχα ή εξάπτυχα, αλλά νομίζω ότι το τρίπτυχο αποτελεί μία πιο ισορροπημένη ενότητα.¹⁵

Τα έργα και των δύο δημιουργών χαρακτηρίζονται από ενότητα, με την έννοια ότι το κάθε μέρος συνδέεται με τα υπόλοιπα με τέτοιο τρόπο, ώστε καθένα από τα τρία τους μέρη να είναι αναπόσπαστο από το σύνολο. Ταυτόχρονα, κάθε μέρος του τριπτύχου ή της τριλογίας μπορεί να σταθεί από μόνο του.¹⁶

Επιπρόσθετα, μέσα από την τριμερή δομή των υπό εξέταση έργων του Αισχύλου και του Bacon αποδίδεται απτά «η αλυσίδα ενοχής και τιμωρίας, που ζώνει το παλάτι των Ατρείδων»¹⁷ και τους επιφέρει διαδοχικά πάθη. Στις *Χοηφόρες* η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται ρητά στα διαπεπραγμένα και επερχόμενα αλληπάλληλα πάθη (στ. 697), μιλώντας για τον «αιμάτινο βόρβορο» του οίκου των Ατρείδων. Πρόκειται για την αντίληψη ότι το μόλυσμα/μίασμα διαπερνά όλη τη γενιά των Ατρείδων και μεταδίδεται ακόμα και στο περιβάλλον.¹⁸ Τα αλυσιδωτά και επανειλημμένα πάθη, καθώς και η μετάγγιση του μολύσματος, διαφαίνονται και στα τρίπτυχα του Bacon,

¹⁴ Saïd, ό.π., σ. 297.

¹⁵ Βλ. David Sylvester, *Η ωμότητα των πραγμάτων: Συνζητήσεις με τον Francis Bacon* (μετ. Σπύρος Παντελάκης), Άγρα, Αθήνα ³1988, σ. 84.

¹⁶ Carter B. Horsley, «Francis Bacon...», *thecityreview.com* <Art/Museums>, n.d. [2008-2009], <http://www.thecityreview.com/bacon.html> [3/5/2020].

¹⁷ Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων: από τη γένεση του είδους ως το Σοφοκλή*, τ. 1, (μετ. Νίκος Χουρμουζιάδης), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (ΜΙΕΤ), Αθήνα 2010, σ. 194.

¹⁸ Lesky, ό.π., σ. 274.

τόσο μέσα από την τριχοτόμηση των έργων του, όσο και μέσα από τα στοιχεία της σύνθεσης που ενοποιούν τα μέρη τους (όπως η οριζόντια γραμμή που χωρίζει το δάπεδο από τον τοίχο στην Εικόνα 4, το μονοχρωματικό φόντο με το ίδιο χρώμα στους τρεις πίνακες στην Εικόνα 3, το χρώμα του αίματος κλπ).

Πρωταγωνιστές και στα δύο έργα του Bacon είναι ανθρώπινες φιγούρες που πάσχουν και γίνονται θύματα ή σφάγια. Πρόκειται, άραγε, για σύμβολα τρόμου, κάθαρσης ή θείας δικαιοσύνης; Σε αντίθεση με τις γεμάτες ένταση ανθρώπινες μορφές, ο χώρος και το φόντο των πινάκων του τριπτύχου –όπως και των περισσότερων πινάκων του Bacon– χαρακτηρίζεται από γεωμετρική διάταξη, χρήση της αναγεννησιακής προοπτικής¹⁹ και μεγάλες μονόχρωμες επιφάνειες, αν όχι μονοχρωμία. Αυτά τα σταθερά στοιχεία της αναγεννησιακής και μοντέρνας ζωγραφικής αντικρούονται με τη ρευστότητα και τον δυναμισμό των ανθρωπίνων φιγουρών. Ο Bacon δημιουργεί ανασφάλεια μέσα από την ασφάλεια και ένταση μέσα από την ηρεμία.²⁰

Ολόκληρο το *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου* χωρίζεται σε δύο οριζόντιες ζώνες με τη χρήση μιας γραμμής. Έντονη είναι επίσης η παρουσία μιας διαγωνίου που ορίζεται από τις ανοικτές πόρτες ή το κόκκινο χαλί, η οποία αποτελεί χαρακτηριστικό των δυναμικών σκηνικών συνθέσεων στον κινηματογράφο του πρώτου τετάρτου του 20ού αιώνα²¹ και εξασφαλίζει την ισορροπία ανάμεσα στην ψυχρή στατικότητα και τη θερμή κίνηση στο ζωγραφικό επίπεδο.²² Έτσι, στην περίπτωση του έργου *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου*, η ανεπαίσθητη διαγώνιος συμβάλλει στην ισορροπία ανάμεσα στη δυναμικότητα των φιγουρών και τη στατικότητα του χώρου που αναλύθηκε παραπάνω. Η χρήση του γεωμετρικού χώρου και φόντου στον Bacon δεν ενοχλεί το μάτι και η αντίθεσή του με τις ρευστές και δυναμικές μορφές του εφιστά την προσοχή του θεατή, χάρη στην ένταση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο δυναμικό και το στατικό. Σε καμία περίπτωση ο θεατής δεν βυθίζεται μέσα στα έργα του Bacon, όπως αντίθετα συμβαίνει με τα έργα του Rothko.²³

Αυτή η διμερής σύνθεση στο έργο του Bacon μπορεί να παραλληλιστεί με τη σκηνική παρουσίαση της αισχύλειας *Ορέστειας*. Στο μεγαλύτερο μέρος και των τριών τραγωδιών το δράμα των προσώπων λαμβάνει χώρα μπροστά σε ένα σκηνικό οικοδόμημα. Πρόκειται για το παλάτι των Ατρειδών στον *Αγαμέμνονα* και στο β'

¹⁹ Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα*, σ. 274.

²⁰ Μάνος Στεφανίδης, *Μια ιστορία της ζωγραφικής*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σ. 439.

²¹ Kristin Thompson – David Bordwell, *Η ιστορία του κινηματογράφου – Μια εισαγωγή* (μετ. Νίκος Λέρος – Ρίτα Κολαίτη), επιμ. Εύα Στεφανή, Πατάκης, Αθήνα 2011, σ. 135, 136.

²² Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, Cranbrook, Michigan 1926.

²³ Horsley, «Francis Bacon...».

μέρος –μετά τον μεγάλο κομμό και την κατάστροψη του σχεδίου εκδίκησης– στις *Χοηφόρες*, ενώ στις *Ευμενίδες* είναι ο ναός του Απόλλωνα στους Δελφούς και ο ναός της Αθηνάς στην Αθήνα.²⁴ Σε αντιδιαστολή με τη δυναμική, διαρκώς μεταβλητή και ευάλωτη κατάσταση που χαρακτηρίζει τα πρόσωπα της γενιάς των Ατρειδών, ορθώνονται σταθερά και αλώβητα –από κυριολεκτική άποψη– ως κτήρια το παλάτι τους και οι ναοί, παρά το γεγονός ότι αποτελούν τους υποδοχείς και τον σκηνικό χώρο όλων των φρικαλέων γεγονότων, και παρά το γεγονός ότι από συμβολική άποψη κάθε άλλο παρά αλώβητα μένουν, όπως διαφαίνεται στους στίχους 974-975 στις *Χοηφόρες*: «ἄναγε μὲν δόμοι· πολλὸν ἄγαν χρόνον χαμαιπετεῖς ἔκεισθε».

Το δίπολο δυναμικό-στατικό αρχίζει να αποτυπώνεται στην τέχνη τον 20ό αιώνα, με την έλευση της φωτογραφίας και του βίντεο και τη συνακόλουθη μετάγγιση των νέων παραμέτρων του χωρο-χρόνου και της κίνησης στη ζωγραφική και τη γλυπτική. Τα δυναμικά στοιχεία των φιγουρών του Bacon χαρακτηρίζουν και τα σύγχρονα μέσα παραγωγής εικόνας, όπως η φωτογραφία, ο κινηματογράφος και η τηλεόραση.²⁵ Η ζωγραφική του αγκαλιάζει τόσο τα κλασικά ζωγραφικά και σχεδιαστικά μέσα όσο και τα σύγχρονα τεχνολογικά, θέτοντας σε διάλογο τις δύο διαφορετικές εκφάνσεις της ιστορίας της ζωγραφικής.

Εμβαθύνοντας στα δομικά στοιχεία του σκηνικού οικοδομήματος, διακρίνουμε τον πρωτεύοντα ρόλο της πύλης στο έργο του Αισχύλου, η οποία απαντάται και στο *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου* του Bacon με τη μορφή πόρτας εσωτερικού κατοικίας στους δύο ακριανούς πίνακες και με τη μορφή βάθρου ή θρόνου στον μεσαίο πίνακα. Στο δε *Τρίπτυχο, 1976* εντοπίζουμε ορθογώνιες φόρμες στο κέντρο καθενός από τους τρεις πίνακες του τριπτύχου, οι οποίες επιτελούν τον ρόλο του πλαισίου της σύνθεσης και θα μπορούσαν να παραπέμπουν σε πύλη ή οθόνη.

Υπάρχουν, επίσης, στοιχεία εισόδου και εξόδου από την πύλη στην *Ορέστεια*, συνεχής επικοινωνία του «μέσα» με το «έξω», πράγμα που απαντάται και στα δύο τρίπτυχα του Bacon. Συγκεκριμένα, στο *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου* η επικοινωνία του «μέσα» με το «έξω» υποδηλώνεται από τις μισάνοιχτες πόρτες του δεξιού και του αριστερού πίνακα, ενώ στο *Τρίπτυχο, 1976* δεν είναι σαφές αν τα στοιχεία της σύνθεσης βρίσκονται σε εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο, πράγμα που οφείλεται στο μονοχρωματικό φόντο και των τριών πινάκων.

²⁴ Saïd, «Η τραγωδία του Αισχύλου», σ. 299.

²⁵ Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα*, σ. 274.

Επίσης, μέσα από την επικοινωνία και αλληλεπίδραση του «μέσα» με το «έξω» ο χώρος φαίνεται να χρησιμοποιείται ως πεδίο διαμάχης ανάμεσα στα δύο φύλα. Με δεδομένες τις κοινωνικές συνθήκες στην Αθήνα της εποχής του Αισχύλου, ο εσωτερικός χώρος σχετίζεται κατά κύριο λόγο με το γυναικείο φύλο, ενώ ο εξωτερικός χώρος σχετίζεται με τη δράση των ανδρών, και κατά συνέπεια οι εισοδοί και έξοδοι στους χώρους αυτούς μπορούν να ιδωθούν ως αλληλεπίδραση ή πάλη ανάμεσα στα δύο φύλα. Η δε χρήση σκηνικών αντικειμένων σε πολλές περιπτώσεις επιτείνει τη διαμάχη αυτή, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του πορφυρού χαλιού –το οποίο κατά πάσα πιθανότητα έχουν υφάνει γυναίκες και υποδηλώνει τη γυναικεία παρουσία–, που βγαίνει στον δημόσιο χώρο, δηλαδή στο «έξω», προκειμένου να υποδεχτεί τον Αγαμέμνονα.²⁶ Στον Bacon η αλληλεπίδραση του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου είναι επίσης έντονη, πράγμα που τεκμηριώνεται από τις μισάνοιχτες πόρτες, από την ασάφεια ως προς το αν πρόκειται για εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο στο *Τρίπτυχο*, 1976, από το πορφυρό χαλί του μεσαίου έργου στο *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου*, που σχηματίζει πύλη πίσω από τη φιγούρα και ταυτόχρονα στρώνεται στο μεγάλο βάθρο που βρίσκεται κάτω από το μικρότερο βάθρο της φιγούρας και φτάνει μέχρι το πρώτο πλάνο.

Η διπλή επιθανάτια κραυγή που αφήνει ο Αγαμέμνονας και ακούγεται από το εσωτερικό του παλατιού του συνιστά στην ομώνυμη τραγωδία το τραγικό αποκορύφωμα της αλληλεπίδρασης του «μέσα» με το «έξω». Αυτή ακριβώς η αλληλεπίδραση δηλώνεται και στον πρώτο πίνακα του έργου *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου* του Bacon, όπου το αίμα κυλάει από το «μέσα δωμάτιο» της μισάνοιχτης πόρτας στον χώρο της σύνθεσης. Το δε δίχτυ, το οποίο οραματίζεται η Κασσάνδρα όταν προβλέπει τον φόνο του Αγαμέμνονα,²⁷ και που ως φονικό όργανο αποτελεί εμμονή του Αισχύλου σε όλο το εύρος της τραγωδίας *Αγαμέμνων*,²⁸ αποδίδεται και στον πρώτο πίνακα του έργου *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου* του Bacon. Συγκεκριμένα, εκτός από τη ροή αίματος, ξεπροβάλλει και ένα δίχτυ μέσα από τη μισάνοιχτη πόρτα, το οποίο εισέρχεται στον χώρο της σύνθεσης και σχηματίζει ένα τρισδιάστατο πλαίσιο.

Σε πολλά έργα του ο Bacon χρησιμοποιεί τέτοιου είδους διαφανή πλαίσια-κουτιά, γύρω από τα οποία και μέσα στα οποία βρίσκονται οι μορφές που απεικονίζει, υποδη-

²⁶ Megan Shea, «Clytemnestra's Net: Aeschylus' *Oresteia* and the Text of Tapestries», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22/2 (2008), σ. 41-58.

²⁷ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, σ. 194.

²⁸ Μπακονικόλα, «Τα δίχτυα του Αγαμέμνονα», σ. 113, 114.

λώνοντας τον εγκλωβισμό τους. Βλέποντάς το αντίστροφα, το ζωγραφισμένο τρισδιάστατο κατακόρυφο πλαίσιο που εμφανίζεται στο πρώτο πλάνο έχει ως προέκταση μία δικτυακή δομή η οποία απολήγει στην πύλη του φόντου και εισέρχεται από τη μισάνοιχτη πόρτα στον εσωτερικό σκοτεινό χώρο. Η δομή αυτή μπορεί να παραπέμψει στο δίκτυο της Κλυταιμνήστρας και στην παγίδα της που οδήγησε τον Αγαμέμνονα στον θάνατο. Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητο να αναφερθεί ότι το δίκτυο είναι από την αρχαιότητα ένα όργανο παγίδευσης ζώων ή ανθρώπων. Πρόκειται για όπλο το οποίο περικυκλώνει, «τυλίγει» και παγιδεύει τον αντίπαλο, σε αντιδιαστολή με το ξίφος και το δόρυ, τα οποία τον διαπερνούν έπειτα από μετωπική επίθεση.²⁹ Έτσι, μέσα από τη δημιουργία του συγκεκριμένου ζωγραφιστού πλαισίου που ταυτόχρονα διαθέτει δικτυακή δομή και παραπέμπει στο φονικό δίκτυο, οι δυναμικές και εκφραστικές φιγούρες του Bacon εμφανίζονται να δρουν σε έναν οριοθετημένο χώρο (αυτο)παγίδευσης.

Τα ζωγραφισμένα πλαίσια που δημιουργούν διαφανή κουτιά-κιβώτια εγκλωβισμού για τις φιγούρες σε συνδυασμό με το γυαλί και την κορνίζα του έργου δημιουργούν ένα οπτικοχωρικό παιχνίδι διαρκούς πάλης, σύγκρουσης και (αυτο)περιορισμού των φιγούρων, χαρακτηριστικά που αντιδιαστέλλονται με την ηρεμία του χώρου. Το γυαλί και η κορνίζα των έργων του τριπτύχου λειτουργούν επίσης ως δεύτερα πλαίσια που εμπεριέχουν το κάθε έργο. Ήδη τα κατακόρυφα κενά που δημιουργούνται από τους 3 πίνακες του τριπτύχου «απομονώνουν το ένα τελάρο από το άλλο» και «διακόπτουν τη ροή του μύθου από το ένα στο άλλο»,³⁰ σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του καλλιτέχνη. Η κορνίζα και το γυαλί επιτείνουν αυτή την απομόνωση του κάθε τελάρου και εντείνουν την αίσθηση διακοπής της ροής του μύθου, καθώς τα όρια του κάθε πίνακα –τα περιγραμματικά του όρια και η επιφάνειά του– γίνονται πιο έντονα και πιο σαφή. Επίσης, η κορνίζα και το γυαλί έχουν καλυπτική λειτουργία, ιδιότητα που αυξάνει ακόμα περισσότερο την απομόνωση του κάθε πίνακα από το περιβάλλον του.

Άρα, πέρα από τη λειτουργικότητα του γυαλιού, που συνίσταται στην προστασία των έργων, η χρήση του ενέχει και σημαντικές οπτικοχωρικές καλλιτεχνικές λειτουργίες.³¹ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Bacon σε συνέντευξή του στον David Sylvester, το γυαλί το χρησιμοποιεί γιατί συμβάλλει στην οπτική ενοποίηση των διαφόρων στοιχείων της ζωγραφικής του σύνθεσης. Ένας άλλος λόγος για τον οποίο το χρησιμοποιεί

²⁹ André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Albin Michel, Paris 1971, σ. 43, 86-92.

³⁰ Βλ. Sylvester, *Η ωμότητα των πραγμάτων*, σ. 23.

³¹ Dimitrios Chatzicharalampous, «The Glass in Front of the Painting: Reflectivity in Francis Bacon's Exhibitions from a Textual-Semiotic Perspective», *Southern Semiotic Review* Issue 5/1 (2015), σ. 62-64.

εί είναι για να νιώσει ο θεατής πιο απομακρυσμένος από αυτό που διαδραματίζεται στη ζωγραφική επιφάνεια, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ένα δεύτερο πλαίσιο.

Ένα άλλο στοιχείο που μ' αρέσει είναι η απόσταση που δημιουργεί η παρεμβολή τζαμιού ανάμεσα στο έργο και στο θεατή. Μου αρέσει η μετατόπιση του αντικειμένου όσο μακρύτερα γίνεται. [...] Αυτό που έχει σημασία είναι η απόσταση – το γεγονός ότι αυτό το πράγμα είναι κλειστό και απομακρυσμένο από το θεατή.³²

Ο Bacon, βέβαια, δηλώνει στον Sylvester ότι δεν θέλει τις αντανάκλασεις του γυαλιού, αλλά ανέχεται την παρουσία τους. Παρ' όλα αυτά, δεν τον ικανοποιούν ούτε τα ματ (matte) τζάμια, που δεν προκαλούν αντανάκλαση, γιατί διατηρούν τη θαμπή όψη των χρωμάτων. Επίσης, το συγκεκριμένο είδος γυαλιού αφομοιώνεται οπτικά από τη ζωγραφική επιφάνεια, χωρίς να δημιουργεί αίσθηση διαχωρισμού ή αποστασιοποίησης από τον θεατή, πράγμα που, όπως αναφέρθηκε, ο Bacon επιζητεί στις ζωγραφικές του συνθέσεις. Άρα, η αντανάκλαση του γυαλιού είναι πιο κοντά στο επιθυμητό αποτέλεσμα για τον Bacon, αφού με τις αντανάκλασεις μπορεί ο θεατής να ερευνήσει το έργο, ακόμα και αν δεν μπορεί να το δει εύκολα από πολλές γωνίες.³³

Πλαισιώνοντας, λοιπόν, για δεύτερη φορά το κεντρικό σημείο, το οποίο αποτελεί και το κύριο θέμα της ζωγραφικής σύνθεσης, η κορνίζα το εγκιβωτίζει, θέτοντάς το σε μία λογική *mise en abyme* (εικόνα μέσα στην εικόνα) και δημιουργώντας συνθήκες αποστασιοποίησης από τον θεατή. Ο εγκιβωτισμός αυτός στο έργο του Bacon είναι κυριολεκτικός και συμβολικός. Πρώτον, κυριολεκτικός, γιατί είναι σε πλήρη συμφωνία με την ετυμολογία της λέξης εγκιβωτίζω (εν + κιβώτιο), καθώς το κεντρικό θέμα του έργου μπαίνει μέσα σε (ζωγραφισμένο) διαφανές κιβώτιο και αυτό με τη σειρά του εσωκλείεται στο γυαλί και την κορνίζα, τα οποία ορίζουν ένα δεύτερο κιβώτιο με πλάτος και ύψος τις πλευρές της κορνίζας και βάθος τον χώρο, όπως αυτός αποδίδεται στη ζωγραφική επιφάνεια: είτε μονοχρωματικός και απροσδιόριστος, είτε γεωμετρικός με σαφή ορισμό επιπέδων (δάπεδο και τοίχος) και με προοπτική ενός χώρου που θυμίζει εσωτερικό σπιτιού. (Σε κάθε περίπτωση, ο χώρος στη ζωγραφική επιφάνεια έχει τις προδιαγραφές να θεωρηθεί απέραντος, πράγμα που είναι ζητούμενο στη ζωγραφική σύμφωνα με τον Matisse. Όποιο και να είναι το

³² Βλ. Sylvester, *Η ωμότητα των πραγμάτων*, σ. 86, 87.

³³ Βλ. Sylvester, *ό.π.*

μέγεθος της ζωγραφικής επιφάνειας, κύριο μέλημα του/της ζωγράφου είναι να αποδώσει στον περιορισμένο χώρο [της ζωγραφικής επιφάνειας] που του/της δίνεται την ιδέα της απεραντοσύνης).³⁴ Και δεύτερον, συμβολικός, υποδηλώνοντας τον εγκλωβισμό των χαρακτήρων. Έτσι, οι δυναμικές και εκφραστικές φιγούρες του Bacon εμφανίζονται να δρουν σε έναν οριοθετημένο χώρο (αυτο)παγίδευσης.

Ο εγκιβωτισμός και η *mise en abyme* δομή των πινάκων του Bacon έχουν ως αποτέλεσμα ο ζωγραφικός πίνακας να γίνεται μήτρα αναπαραγωγής πλαισίων και συνεχούς (επαν)οριοθέτησης του χώρου. Πιο συγκεκριμένα, η ύπαρξη ζωγραφισμένων πλαισίων (εγκιβωτισμός 1ου βαθμού) και το κάδρο και το γυαλί (εγκιβωτισμός 2ου βαθμού) δίνουν τη δυνατότητα να υπονοήσουμε μία επέκτασή τους στον εκθεσιακό χώρο, και πιο συγκεκριμένα στην αίθουσα στην οποία παρουσιάζεται το τρίπτυχο και –σε ένα επόμενο επίπεδο– στο κτίσμα όπου φιλοξενείται η έκθεση. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένας εγκιβωτισμός 3ου και 4ου βαθμού, με 3ο πλαίσιο (ή κιβώτιο ή κουτί ή κέλυφος) την αίθουσα και 4ο πλαίσιο το κτίσμα έκθεσης των πινάκων. Έτσι, οι θεατές που κινούνται στον εκθεσιακό χώρο γίνονται μέρος της 3ης και 4ης «στιβάδας» του ζωγραφικού πίνακα του Bacon, όπου «πυρήνας» είναι το κεντρικό θέμα του πίνακα. Είναι αυτονόητο ότι αυτός ο μηχανισμός σύνδεσης των ζωγραφικών πινάκων με την αίθουσα έκθεσης και το κτίσμα θέτει σε διάλογο τη ζωγραφική με την αρχιτεκτονική. Έτσι, ο Bacon επιτυγχάνει το παράδοξο να απομακρύνει τον θεατή εντάσσοντάς τον ταυτόχρονα στο έργο του. Γίνεται, επίσης, αντιληπτό ότι ένα *a priori* ζωγραφικό έργο αποκτά διαστάσεις ολιστικού έργου αγκαλιάζοντας τις εικαστικές τέχνες, το θέατρο και την αρχιτεκτονική, με συνισταμένη την κατ' εξοχήν χωρική αντιμετώπιση του θέματος.

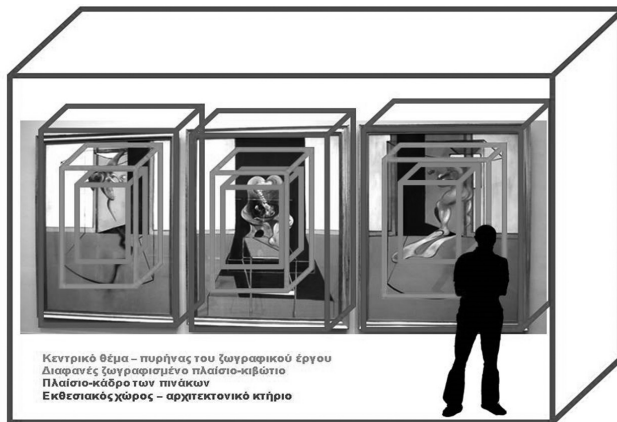
Αυτή η δομή των πλαισίων που περιγράψαμε, με τους 4 βαθμούς εγκιβωτισμού, μπορεί να παρουσιαστεί και να αναλυθεί σε μορφή δενδροειδούς ή ιεραρχικού δικτύου με «κορμό» τον εκθεσιακό χώρο και «διακλαδώσεις» το τρίπτυχο με τα πλαίσια που εσωκλείονται σε κάθε πίνακα, όπως φαίνεται στην εικόνα 5. Το πλαίσιο-κάδρο εγκιβωτίζει ένα ζωγραφισμένο διαφανές πλαίσιο μέσα στο οποίο υπάρχει το κεντρικό θέμα (πυρήνας) του κάθε πίνακα. Αφού «κορμός» του συγκεκριμένου δικτύου είναι ο εκθεσιακός χώρος, γίνεται φανερό ότι ο Bacon καθιστά κεντρική φιγούρα του τριπτύχου του τον θεατή, ο οποίος τελικά τίθεται επικεφαλής του υπό εξέταση ιεραρχικού δικτύου. Ο θεατής, λοιπόν, κατέχει θέση απομακρυσμένου και αποστασιοποιημένου, αλλά κεντρικού παρατηρητή. Όπως αναλύθηκε παραπάνω, η χρήση των πλαισίων απομα-

³⁴ Henri Matisse, «Συνομιλία με τον Georges Charbonnier», *Henri Matisse: Γραπτά και ρήσεις για την τέχνη* (μετ. Μαριλένα Καρρά), Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 153, 154.

κρύνουν και αποστασιοποιούν τον θεατή από το κεντρικό θέμα του κάθε έργου. Ταυτόχρονα, όμως, τα πλαίσια αυτά υπογραμμίζουν τη σημασία του κεντρικού θέματος του έργου. Ο ίδιος ο Bacon αναφέρει σχετικά στον Sylvester:

Χρησιμοποιώ αυτό το πλαίσιο απλώς για να προσδιορίσω την εικόνα που φτιάχνω –για κανέναν άλλο λόγο. [...] Με αυτά τα ορθογώνια που ζωγραφίζω μικραίνω την κλίμακα του τελάρου και συγκεντρώνω την εικόνα. Απλώς για να τη βλέπει κανείς καλύτερα.³⁵

Πέρα από τη δενδροειδή διάρθρωση των πλαισίων είναι σαφές ότι οι πίνακες του τριπτύχου συνδέονται μεταξύ τους θεματικά και οπτικοχωρικά μέσα από τα στοιχεία της ζωγραφικής τους σύνθεσης, πράγμα που δημιουργεί αναδυόμενες ριζωματικές σχέσεις,³⁶ μετατρέποντας την πρωταρχική δενδροειδή δομή των πλαισίων σε ρίζωμα οπτικοχωρικών σχέσεων. Επεκτείνοντας την ανάλυση των σχέσεων μεταξύ των δομικών, των οπτικοχωρικών και των ευρύτερων ζωγραφικών στοιχείων της σύνθεσης όλου του τριπτύχου γίνεται αντιληπτό ότι τελικά το τελευταίο τείνει προς μία δομή πλήρους δικτύου (complete network),³⁷ όπου όλα τα στοιχεία της σύνθεσης συνδέονται με κάποιον τρόπο μεταξύ τους.



Εικόνα 5. Αναστασία Ζωή Σουλιάτου, σχεδιάγραμμα που δείχνει τη δομή των πλαισίων και τους 4 βαθμούς εγκιβωτισμού του έργου *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου* (1981) του Francis Bacon.

³⁵ Βλ. Sylvester *Η ωμότητα των πραγμάτων*, σ. 22-23.

³⁶ Για την έννοια του ριζώματος βλ. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mille plateaux* [Capitalisme et schizophrénie, vol. 2], Minuit, Paris 1980.

³⁷ Για την έννοια του πλήρους δικτύου (complete network) βλ. Nikos A. Salingaros, *Connecting the Fractal City*, <http://zeta.math.utsa.edu/~yxk833/connecting.html>.

Στον *Αγαμέμνονα* η πρόσβαση στο εσωτερικό του ανακτόρου ρυθμίζεται με αυστηρότητα από την εκδικητική Κλυταιμνήστρα,³⁸ τον «σκύλο του σπιτιού»,³⁹ «δωμάτων κύνα», όπως χαρακτηρίζεται στον στίχο 607. Εκτός, όμως, από τα προθυραία λόγια, τις εισόδους και τις εξόδους της Κλυταιμνήστρας, υπάρχουν και άλλες αφορμές για αναφορές στην πύλη του ανακτόρου. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις παρακάτω σκηνές:

- η μάντισσα Κασσάνδρα βλέπει στην πύλη του παλατιού του Αγαμέμνονα το σύμβολο του Απόλλωνα και οραματίζεται το επικείμενο έγκλημα, το λουτρό, το δίχτυ και τον φόνο,⁴⁰
- στη σκηνή όπου εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα με τα δύο πτώματα, σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη για τη σκηνική της εκτέλεση, ανοίγει η κεντρική πύλη του παλατιού και από εκεί εμφανίζονται η Κλυταιμνήστρα και τα πτώματα.⁴¹

Στις *Χοηφόρες* ο Ορέστης σχεδιάζει την είσοδό του στο παλάτι (στ. 571-573) και στη συνέχεια χτυπάει την πόρτα του παλατιού (στ. 653-655), ώστε να πραγματοποιήσει το σχέδιο και να φονεύσει τον Αίγισθο και την Κλυταιμνήστρα. Αφού διαπράττεται ο φόνος του Αιγίσθου, ο Οικέτης χτυπάει την πόρτα του γυναικωνίτη, όπου βρίσκεται η Κλυταιμνήστρα, για να την ενημερώσει (στ. 875-884). Στη δε Έξοδο του έργου ο Ορέστης εξέρχεται από τη μεσαία πύλη του παλατιού δείχνοντας τα θύματά του (στ. 973-1006).

Οι *Ευμενίδες*, τέλος, προσπαθούν να καταπραΰνουν το αιμοσταγές κλίμα των δύο προηγούμενων τραγωδιών, πράγμα που επιτυγχάνεται μέσα από τη σκηνική οργάνωση των εισόδων και των εξόδων των δραματικών προσώπων. Συγκεκριμένα, η άτακτη είσοδος του Χορού των Ερινύων με μουγκρίσματα, ουρλιαχτά («μυγμός», «ωγμός» κλπ., στ. 117, 120, 123, 129), αναστεναγμούς και θρήνους στην Πάροδο (στ. 140-177) αντιπαρατίθεται με την οργανωμένη πομπική έξοδο όλων των προσώπων κατά τη διάρκεια του πανηγυρικού επιλόγου της τραγωδίας.⁴²

Πέρα από την πύλη και τις εισόδους/εξόδους των δραματικών προσώπων, υπάρχουν και άλλα στοιχεία που συνδέουν την τριλογία του Αισχύλου με τα τρίπτυχα του

³⁸ Ανδρέας Μαρκαντωνάτος, «Αφηγηματολογία και αρχαία ελληνική τραγωδία: Μία προσέγγιση», Ανδρέας Μαρκαντωνάτος – Χρήστος Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία – Θεωρία και πράξη*, Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 185.

³⁹ Saïd, «Η τραγωδία του Αισχύλου», σ. 299.

⁴⁰ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, σ. 194.

⁴¹ Lesky, *ό.π.*, σ. 199.

⁴² Μαρκαντωνάτος, «Αφηγηματολογία και αρχαία ελληνική τραγωδία», σ. 185.

Bacon, και αποδεικνύουν ότι τα στοιχεία της σύνθεσης που απαντώνται στα τρίπτυχα δεν είναι καθόλου τυχαία. Το πορφυρό χαλί το οποίο ζητεί η Κλυταιμνήστρα να απλώσουν στον δρόμο από τον οποίο θα περάσει ο Αγαμέμνονας για να εισέλθει στο παλάτι⁴³ στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου το βλέπουμε και στον μεσαίο πίνακα του έργου *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου*.

Η κραυγή είναι άλλο ένα στοιχείο το οποίο απαντάται και στα δύο συγκρινόμενα έργα. Παρότι η κραυγή είναι ένα φύσει ηχητικό στοιχείο, στο έργο του Bacon γίνεται οπτικό και στον Αισχύλο αναφέρεται ρητά η παρουσία της. Στην τραγωδία *Αγαμέμνων* έχουμε:

- την κραυγή της Κλυταιμνήστρας (στ. 973 εξ.)
- την άγρια κραυγή της Κασσάνδρας, όταν αποχωρεί η Κλυταιμνήστρα, και
- μία δεύτερη κραυγή οδύνης της Κασσάνδρας προς τον Απόλλωνα (στ. 1072-1177)
- τη διπλή επιθανάτια κραυγή του Αγαμέμνονα μετά από το αναπαιστικό σύστημα του Χορού (στ. 1331-1345).

Στα υπό ανάλυση τρίπτυχα του Bacon δεν είναι καταφανής η κραυγή, με την εικονογραφική έννοια ενός προσώπου με ανοιχτό στόμα, επειδή οι φιγούρες χαρακτηρίζονται από υψηλό βαθμό ρευστότητας και αφαίρεσης. Μπορούμε μόνο να υπονοήσουμε τις κραυγές μέσα από τα εικονιζόμενα με σαφήνεια βάσανα και τον φρικαλέο διαμελισμό των φιγουρών, ή να σχηματίσουμε την ύπαρξη φιγουρών που κραυγάζουν, όπως η αφηρημένη ξαπλωμένη φιγούρα στον τρίτο πίνακα (δεξιά) του έργου *Τρίπτυχο*, 1976. Δεν πρέπει να ξεχνάμε, άλλωστε, ότι σε πολλά έργα του Bacon απεικονίζεται αποκάλυπτα η κραυγή, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το τρίπτυχο *Τρεις σπουδές για φιγούρες στη βάση μιας Σταύρωσης* (1943-1944) και *Σπουδή βασισμένη στην προσωπογραφία του πάπα Ιννοκέντιου Ι΄ του Βελάσκειθ* (1953).

Εκτός, όμως, από τις κραυγές, υπάρχουν στην *Ορέστεια* πολλά χειρονομιακά και άλλα παραγλωσσικά στοιχεία που σχετίζονται με τη γλώσσα του σώματος, με ηχητικά σήματα, με χαρακτηριστικές κινήσεις, ακόμα και με τη σιωπή. Τα παραπάνω δείχνουν ότι τα θεατρικά κείμενα του Αισχύλου δεν αποτελούνται μόνο από γλωσσικά στοιχεία. Αντίθετα, υπάρχουν και μη γλωσσικά στοιχεία, τα οποία θα μπορούσαν να ανιχνευθούν και στα τρίπτυχα του Bacon. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Κασσάνδρα στον *Αγαμέμνονα*, όπου η χειρονομία προβάλλεται ως εναλλακτική λύση που μπορεί να άρει τα εμπόδια της γλωσσικής επικοινωνίας και να λει-

⁴³ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, σ. 193.

τουργήσει με επιτυχία.⁴⁴ Αντίστοιχα στον Bacon, η κατά τόπους χειρονομιακή ζωγραφική, η κινησιολογία των μορφών –οι οποίες σε πολλές περιπτώσεις παρουσιάζονται σχεδόν να στροβιλίζονται, και η στάση ή κίνηση του σώματός τους συντελείται σε απρόσμενους άξονες– σε συνδυασμό με τις παραμορφώσεις τους δείχνει τη σπασμωδικότητα, την ταραχή και την πάσχουσα φύση τους.

Η βία, η οποία χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου του Bacon, είναι αναπόσπαστο κομμάτι της *Ορέστειας* του Αισχύλου, η οποία βρίσκεται από αιματοχυσίες. Ο Andrew Forge κάνει έναν πετυχημένο παραλληλισμό σε σχέση με τα έργα του Bacon. Τα παρομοιάζει με αγώνες πυγμαχίας, όπου το βλέμμα των θεατών είναι στραμμένο στους πυγμάχους και η παλαίστρα αποτελεί απλά και μόνο το όριο των κινήσεων της πάλης τους.⁴⁵ Όμως οι λόγοι για τους οποίους η βία είναι εμφανής στον Bacon ανιχνεύονται τόσο στην εποχή στην οποία ζει και δημιουργεί, όσο και στην προσωπική του ζωή. Ο ίδιος εξομολογείται:

Συνήθιζα πάντα να ζω μέσα από διάφορες μορφές βίας [...] αλλά αυτή η βία της ζωής μου, αυτή που έχω βιώσει, είναι, νομίζω, διαφορετική από τη βία στη ζωγραφική. Όταν μιλούμε για τη βία του χρώματος πρέπει να γνωρίζουμε ότι δεν έχει καμία σχέση με τη βία του πολέμου. Πρόκειται για μία προσπάθεια να ξανασυνθέσουμε τη βία της ίδιας της πραγματικότητας. Και η βία της πραγματικότητας δεν είναι μόνο η απλή βία [...] αλλά είναι και η βία που υποβάλλεται μέσω της ίδιας της εικόνας και που μπορεί να μεταδοθεί μόνο μέσω του χρώματος.⁴⁶

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναλύσουμε τον κεντρικό πίνακα από το *Τρίπτυχο εμπνευσμένο από την Ορέστεια του Αισχύλου*, ο οποίος έχει άμεση σύνδεση με την *Ορέστεια* και εφιστά αμέσως την προσοχή του θεατή. Το κόκκινο ορθογώνιο στοιχείο που ξεκινάει από το βάθρο της φιγούρας στο πρώτο πλάνο και φτάνει στο φόντο του έργου πίσω από τη φιγούρα αφορά στην αιματοχυσία που χαρακτηρίζει πολλές εικόνες της *Ορέστειας*, την υποδοχή με κόκκινο χαλί που ετοιμάζει η πόλη και το παλάτι για τον ερχομό του Αγαμέμνονα, αλλά μπορεί να παραπέμπει και στην πύλη ή στον θρόνο του ανακτόρου των Ατρείδων. Η στροβιλιζόμενη και τεμαχισμένη φιγούρα βασανίζεται μόνη της και φαίνε-

⁴⁴ Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ. 165.

⁴⁵ Andrew Forge, «About Bacon», Dawn Ades – Andrew Forge (eds), *Francis Bacon*, Thames and Hudson, London 1985, σ. 25.

⁴⁶ Βλ. Sylvester *Η ωμότητα των πραγμάτων*, σ. 81, 82.

ται αυτοκαταστροφική. Μάλλον πρόκειται για τον Ορέστη, ο οποίος πρέπει να περάσει από πολλά εμπόδια και αιματοχυσίες μέχρι να πάρει τον θρόνο.⁴⁷

Το αίμα είναι κυρίαρχο τόσο στην *Ορέστεια* του Αισχύλου όσο και στο έργο του Bacon. Παρακάτω παρατίθενται στίχοι του Αισχύλου στους οποίους γίνεται αναφορά στο αίμα σε καθεμία από τις τρεις τραγωδίες της *Ορέστειας*. Έπειτα γίνεται ανάλυση για την αντίστοιχα κυρίαρχη θέση του αίματος στα τρίπτυχα του Bacon.

Στην τραγωδία *Αγαμέμνονας* του Αισχύλου εντοπίζουμε αναφορά στο αίμα σε πολλούς στίχους, μεταξύ των οποίων και οι εξής:

- **Χορός**, στ. 215: «θυσίας παρθενίου θ' αίματος ὄργᾱ»
- **Χορός**, στ. 698: «δι' ἔριν αιματόεσσαν»
- **Χορός**, στ. 732: «αἵματι δ' οἶκος ἐφύρθη»
- **Αγαμέμνων**, στ. 815: «εἰς αιματηρὸν τεύχος»
- **Αγαμέμνων**, στ. 828: «ἄδην ἔλειξεν αίματος τυραννικοῦ»
- **Κασσάνδρα**, στ. 1309: «φόνον δόμοι πνέουσιν αίματοσταγῇ»
- **Κλυταιμνήστρα**, στ. 1478: «ἐκ τοῦ γὰρ ἔρωσ αίματολοιχὸς»
- **Χορός**, στ. 1533: «κτύπον δομοσφαλῇ τὸν αίματηρόν»
- **Κλυταιμνήστρα**, στ. 1656: «μηδὲν αίματώμεθα».

Στην τραγωδία *Χοηφόροι* του Αισχύλου εντοπίζουμε αναφορά στο αίμα σε πολλούς στίχους, μεταξύ των οποίων και οι εξής:

- **Χορός**, στ. 48: «τί γὰρ λύτρον πεσόντος αίματος πέδοι;»
- **Χορός**, στ. 66: «δι' αίματ' ἐκποθένθ' ὑπὸ χθονὸς τροφοῦ»
- **Χορός**, στ. 402: «αἷμα. βοᾷ γὰρ λοιγὸς Ἑρινὺν»
- **Ορέστης**, στ. 520: «τὰ πάντα γὰρ τις ἐκχέας ἀνθ' αίματος»
- **Χορός**, στ. 533: «ὥστ' ἐν γάλακτι θρόμβον αίματος σπάσαι»
- **Ορέστης**, στ. 546: «θρόμβω δ' ἔμειξεν αίματος φίλον γάλα»
- **Ορέστης**, στ. 578: «ἄκρατον αίμα πίεται τρίτην πόσιν»
- **Χορός**, στ. 804: «λύσασθ' αίμα προσφάτοις δίκαις».

Στην τραγωδία *Ευμενίδες* του Αισχύλου εντοπίζουμε αναφορά στο αίμα σε πολλούς στίχους, μεταξύ των οποίων και οι εξής:

⁴⁷ Christopher Collard, «Introduction», Aeschylus, *Oresteia* (μετ. Christopher Collard), Oxford University Press, New York 2002, σ. lxi.

- **Πυθιάς**, στ. 41: «ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι»
- **Απόλλων**, στ. 89: «σὺ δ', αὐτάδελφον αἷμα καὶ κοινοῦ πατρός»
- **Χορός**, στ. 204: «κᾶπειθ' ὑπέστης αἵματος δέκτωρ νέου»
- **Χορός**, στ. 230: «ἐγὼ δ', ἄγει γὰρ αἷμα μητρῶον, δίκας»
- **Χορός**, στ. 247: «πρὸς αἷμα καὶ σταλαγμὸν ἐκματεῦομεν»
- **Χορός**, στ. 261: «τὸ δ' οὐ πάρεστιν' αἷμα μητρῶον χαμαί»
- **Ορέστης**, στ. 280: «βρίζει γὰρ αἷμα καὶ μαραίνεται χερὸς»
- **Χορός**, στ. 319: «παραγιγνόμεναι πράκτορες αἵματος»
- **Χορός**, στ. 379: «ροῦμεν ὑφ' αἵματος νέου».

Ὅπως ἔχει αναλυθεῖ παραπάνω, τα τρίπτυχα του Bacon απεικονίζουν σε πολλά σημεία το αἷμα, ὅπως στο πρῶτο ἔργο του τριπτύχου *Τρίπτυχο εμπνευσμένο ἀπὸ τὴν Ορέστεια τοῦ Αἰσχύλου* καὶ στο δεῦτερο ἔργο του τριπτύχου *Τρίπτυχο, 1976*, στο ὁποῖο εντοπίζουμε αἷμα μέσα σε ἓνα κύπελλο. Σε ἄλλες περιπτώσεις ἡ παρουσία τοῦ αἵματος υπονοεῖται. Αὐτὸ συμβαίνει στο δεῦτερο ἔργο του τριπτύχου *Τρίπτυχο εμπνευσμένο ἀπὸ τὴν Ορέστεια τοῦ Αἰσχύλου*, ὅπου τὸ κόκκινο χαλί καὶ ἡ πύλη ποὺ σχηματίζονται εἶναι στο χρῶμα τοῦ αἵματος, τὸ ὁποῖο καὶ συμβολίζουν. Με διαφορετικὸ τρόπο στο *Τρίπτυχο, 1976* τα ρευστὰ στοιχεῖα ποὺ ἐκχύνονται ἀπὸ τὶς σάρκες παραπέμπουν σε σωματικὰ υγρὰ καὶ ἰδιαίτερα στο αἷμα.

Σε συνέντευξή του στον Sylvester ὁ Bacon δηλώνει ὅτι τὸ θέμα ἐνὸς πίνακα ἀποτελεῖ τὸ «δόλωμα», τὸ ὁποῖο ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιοῖ γιὰ νὰ ἀποσπάσει καὶ στὴ συνέχεια νὰ ἀποδώσει τὸ τελικὸ περιεχόμενό του στον πίνακα. Τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς διαδικασίας εἶναι ἓνα τελικὸ ἔργο τὸ ὁποῖο δὲν ἐξαρτάται ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ θέμα-δόλωμα, ἀλλὰ ἀποδίδει με ωμότητα τὸ περιεχόμενό του. Καὶ πάλι ἐμφανίζεται ἡ ἐννοία τῆς παγίδευσης μέσα ἀπὸ τα συγκεκριμένα λόγια τοῦ Bacon, ὁ ὁποῖος σε ἄλλο σημεῖο ἀναφέρει ὅτι «ὡς καλλιτέχνης πρέπει κατὰ κάποιον τρόπο νὰ στήσεις μίᾳ παγίδα με τὴ βοήθεια τῆς ὁποίας ἐλπίζεις ὅτι θὰ πιάσεις τὸ γεγονὸς ζωντανό».⁴⁸

Ἄρα, μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν τα πλαίσια καὶ οἱ δικτυακὲς δομές τῶν τριπτύχων τοῦ Bacon ἐργαλεῖα καὶ τοῦ καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος ἀποπειράται νὰ αἰχμαλωτίσει τὸ κεντρικὸ θέμα τοῦ κάθε πίνακα; Ἀν ναι, τότε ἡ δικτυακὴ δομὴ τοῦ πλαισίου τοῦ πρῶτου πίνακα στο *Τρίπτυχο εμπνευσμένο ἀπὸ τὴν Ορέστεια τοῦ Αἰσχύλου* συνιστᾷ ὄργανο παγίδευσης ὄχι μόνον γιὰ τὴν Κλυταιμνήστρα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν καλλιτέχνη ποὺ καλεῖται νὰ παγιδεύσει τὸ συμβάν.

⁴⁸ Βλ. Sylvester, *Η ωμότητα των πραγμάτων*, σ. 57, 181-182.

Συμπεράσματα

Από τις παραπάνω παρατηρήσεις και τη συγκριτική ανάλυση αναδεικνύεται η ιδιοσυγκρασία και τα κοινά στοιχεία των δύο δημιουργών: του Αισχύλου και του Bacon. Το γεγονός ότι ο Αισχύλος έδινε μεγάλη βαρύτητα στους θεούς και τη βούλησή τους, ενώ οι άνθρωποι στις τραγωδίες του είναι παθητικοί,⁴⁹ φαίνεται να ισχύει και στη διαδικασία δημιουργίας του Bacon, ο οποίος δομεί τη μορφή του μέσα από διαδοχικά τυχαία γεγονότα και ατυχήματα.⁵⁰ Είναι σαφές, επίσης, ότι ο Bacon ασχολείται με τη θνητότητα και το εφήμερο της ανθρώπινης σάρκας και του ανθρώπινου σώματος, ιδιαίτερα στα έργα των τελευταίων δεκαετιών του. Σε συνέντευξή του στον Sylvester αναφέρει:

Α, μπορεί να είναι κανείς αισιόδοξος, αλλά χωρίς καμιάν ελπίδα. Η φύση του ανθρώπου είναι χωρίς καμία απολύτως ελπίδα, αλλά το νευρικό του σύστημα είναι φτιαγμένο από αισιόδοξο υλικό. Όμως αυτό δεν σημαίνει πως δεν ξέρω ότι η διάρκεια ζωής, απ' τη γέννηση ως το θάνατο, είναι ελάχιστη, μια μικρή στιγμή. Και έχω συνέχεια συνείδηση αυτού του πράγματος. Υποθέτω ότι αυτό βγαίνει και στη ζωγραφική μου.⁵¹

Θα μπορούσε να σημειωθεί μία ακόμα αντιστοιχία ανάμεσα στους δύο δημιουργούς: η άμεση ή έμμεση αναφορά τους σε βιολογικά δίκτυα. Ο μεν Αισχύλος αναφέρεται στο γενεαλογικό δέντρο του οίκου των Ατρείδων και στο αίμα που κυλά στο κυκλοφορικό δίκτυο των τραγικών ηρώων. Ο δε Bacon σε πολλά σημεία των συνεντεύξεών του στον Sylvester αναφέρεται στο νευρικό σύστημα του ίδιου και γενικά των ανθρώπων. Γίνεται φανερό ότι σε κάθε περίπτωση οι άνθρωποι είναι δέσμιοι των βιολογικών τους δικτύων, πράγμα που φαίνεται να διαπερνά διαχρονικά τους διάφορους πολιτισμούς.

Μέσα από τη σύγκριση των έργων των δύο δημιουργών θα μπορούσε, επίσης, να ανιχνευθεί ένας σύνδεσμος ανάμεσα στη θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων και στον Χριστιανισμό. Το αίμα που κυριαρχεί στην *Ορέστεια* και στα τρίπτυχα του Bacon σχετίζεται και με θυσίες ανθρώπων που επέτρεπε και ενίοτε απαιτούσε ο παγανισμός των αρχαίων Ελλήνων, αλλά, βλέποντάς το και με μία σημερινή ματιά, θα μπορούσε

⁴⁹ Saïd, «Η τραγωδία του Αισχύλου», σ. 307.

⁵⁰ Βλ. Sylvester, *Η ωμότητα των πραγμάτων*, σ. 17.

⁵¹ Βλ. Sylvester, *ό.π.*, σ. 80.

να αναφέρεται και στον Χριστιανισμό, στον οποίο το αίμα παραμένει σύμβολο ανθρώπινης θυσίας.⁵² Ωστόσο, ο Bacon, όταν ερωτήθηκε από τον Sylvester αν κάνει τραγική τέχνη, δήλωσε ότι δεν μπορεί να το κάνει αυτό γιατί βρίσκεται εκτός μιας τέτοιας παράδοσης, όπως ήταν αυτή των αρχαίων Ελλήνων. Όμως, αυτό που ισχυρίζεται ότι μπορεί να κάνει είναι μία καταγραφή συναισθημάτων που ανταποκρίνεται στο νευρικό του σύστημα.

Τα υπό σύγκριση έργα δείχνουν το πώς μπορεί να υπάρξει διαθεματικότητα ανάμεσα σε διαφορετικούς καλλιτεχνικούς τομείς, σε διαφορετικές εποχές και σε διαφορετικούς πολιτισμούς. Γίνεται φανερό ότι ο Αισχύλος και ο Bacon είχαν το ίδιο πνεύμα και απόψεις για θεμελιώδη ζητήματα της ανθρώπινης υπόστασης. Θα μπορούσε κανείς να πει πολλά πράγματα σε σχέση με αυτό το θέμα. Ιδιαίτερα για τη σχέση και επίδραση του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη τέχνη υπάρχει πολύς ακόμα χώρος για έρευνα.

Πάντως είναι σαφές ότι δεν υπάρχει αυστηρή εικονογραφική σχέση ανάμεσα στα έργα των δύο δημιουργών. Αντίθετα, τα έργα του Bacon παρουσιάζουν αυτοτέλεια, παρά την άμεση, ρητή και απερίφραστη σύνδεση των τριπτύχων του με την αριστουργηματική *Ορέστεια* του Αισχύλου. Όπως γίνεται κατανοητό από την παραπάνω ανάλυση, αλλά και από την παρατήρηση των ίδιων των τριπτύχων, η *Ορέστεια* αποτέλεσε αφετηρία έμπνευσης, έναυσμα και δημιουργική αφορμή για τον Bacon.

Αυτό που εντυπωσιάζει είναι ότι ο Bacon στα τρίπτυχά του έχει συμπεριλάβει αρκετά στοιχεία της *Ορέστειας*, χωρίς, όμως, να υποτάξει τα τρίπτυχα εικονογραφικά ή αφηγηματικά στην αισχύλεια τριλογία. Εξάλλου και στην αρχαιότητα η αντιστοιχία ανάμεσα στην τέχνη και τη λογοτεχνία δεν είναι σε καμία περίπτωση επιβεβαιωμένη. Αντίθετα, μάλιστα, τα δύο μέσα έκφρασης κατά πάσα πιθανότητα λειτουργούσαν ανεξάρτητα, και τα ζωγραφικά έργα στην αρχαιοελληνική κεραμική αποτελούσαν περισσότερο «απεικονίσεις» παρά «εικονογραφήσεις» των τραγωδιών ή άλλων λογοτεχνικών έργων.⁵³ Ο ίδιος ο Bacon δηλώνει στον Sylvester:

Τώρα αισθάνομαι την ανάγκη να κάνω πολύ συγκεκριμένα αντικείμενα, φτιαγμένα όμως από κάτι τελείως παράλογο, έτσι ώστε να μην είναι εικονογραφικά.⁵⁴

⁵² «Francis Bacon's Triptych 1975 Sells for Record 86.3 Million at Sotheby's in New York».

⁵³ Jocelyn Penny Small, «Απεικονίσεις της αρχαίας τραγωδίας», Ιακώβ Ι. Δανιήλ (επιμ.), *Ώψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια* (μετ. Μαρία Καίσαρ – Όλγα Μπεζαντάκου – Γαρυφαλλιά Φιλίππου), Παπαδήμας, Αθήνα 2010, σ. 143-145.

⁵⁴ Βλ. Sylvester, *Η ωμότητα των πραγμάτων*, σ. 17.

Ο εντοπισμός των δικτύων στην *Ορέστεια* του Αισχύλου και στα δύο τρίπτυχα του Bacon βοηθά στην καλύτερη κατανόηση των έργων και των δύο δημιουργών, καθώς αποκαλύπτει τις σχέσεις, τους δεσμούς και τις αλληλεξαρτήσεις των προσώπων. Εξάλλου, «τα δίκτυα είναι σημαντικά, γιατί αποτελούν την κρυφή δομή της ζωής μας. [...] Τα δίκτυα είναι η μήτρα των πραγμάτων».⁵⁵ Επίσης, «[η] γνώση των δικτύων οδηγεί στην κατανόηση του κόσμου».⁵⁶ Έτσι, η μελέτη των δικτύων στην *Ορέστεια* προάγει τη συστημική σκέψη, σύμφωνα με την οποία δεν έχουν σημασία μόνο τα πρόσωπα ή τα αντικείμενα, αλλά πολύ περισσότερο σημαντικές είναι οι μεταξύ τους σχέσεις.⁵⁷ Τα δε δίκτυα που αφορούν τον χώρο και τα αντικείμενα έχουν πρακτικές λειτουργίες (όπως για παράδειγμα το δίκτυο επικοινωνίας για την αναγγελία της πτώσης της Τροίας), αλλά και συμβολισμούς που σχετίζονται με τη μοίρα των προσώπων.

Επιπρόσθετα, η γνώση δικτύων όπως το γενεαλογικό δέντρο των θεών και των θεοτήτων, καθώς και το οικογενειακό δίκτυο του οίκου των Ατρειδών, οδηγεί σε μία συνολική, αν όχι πλήρη, εικόνα για την παντοδυναμία των θεών απέναντι στους θνητούς, για την προέλευση των δεινών που επιφυλάσσει η μοίρα στους ήρωες και για το πώς τα δίκτυα αυτά αποτελούν σε τελική ανάλυση δίχτυα (αυτο)εγκλωβισμού των θνητών.

Είναι λοιπόν αξιοσημείωτη η διττή όψη των δικτύων, τα οποία άλλοτε αποτελούν αξιοθαύμαστα επιτεύγματα του ανθρώπινου πολιτισμού και άλλοτε γίνονται δίχτυα που οδηγούν στην (αυτο)παγίδευση και σε ανθρωποκτονίες, όπως στην περίπτωση της *Ορέστειας*.

⁵⁵ Manuel Castells, «Afterword: Why Networks Matter?», Helen McCarthy – Paul Miller – Paul Sidmore (eds), *Network Logic: Who Governs in an Interconnected World?*, Demos, London 2004, σ. 224.

⁵⁶ Anastasia Zoi Souliotou, *Structures des réseaux et création artistique: émergence de la nouvelle tendance du réseautisme dans l'art et la science*, Presses Académiques Francophones, 2015, σ. 352.

⁵⁷ Fritjof Capra, *La toile de la vie*, Rocher, Paris 2003, σ. 32, 42, 52-58, 96, 155.

ΦΩΤΕΙΝΗ ΤΣΟΥΚΙΑ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΕΣ ΕΠΙΛΟΓΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗ
ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ:
Η «ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΗ ΤΗΣ ΣΥΝΕΠΟΥΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ»
ΣΤΙΣ *ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΖΕΣ* ΤΟΥ Κ. ΤΑΧΤΣΗ

Εισαγωγή

Στόχος του άρθρου είναι η ανάδειξη του ρόλου των μεταφραστικών επιλογών ως παράγοντα που διαμορφώνει την πρόσληψη της αριστοφανικής κωμωδίας υπό το πρίσμα των ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών της δημιουργίας της, στη βάση του παραδείγματος της μετάφρασης των *Εκκλησιαζουσών* από τον Κ. Ταχτσή.¹ Η άποψη του Ταχτσή όσον αφορά στη μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος και τους στόχους της, όπως αποτυπώνεται στον πρόλογο της συλλογικής έκδοσης των αριστοφανικών του μεταφράσεων,² προβάλλει ένα είδος πραγμάτευσης το οποίο εμπίπτει στο μοντέλο της *Στρατηγικής της Συνεπούς Μετάφρασης* που εισηγείται ο Σίμος Γραμμενίδης υπό το πρίσμα των λειτουργικών μεταφραστικών προσεγγίσεων και της αρχής της συνέπειας.³ Αν και η προσέγγιση του Γραμμενίδη έχει την αφετηρία της στο πεδίο της διαγλωσσικής μετάφρασης και αφορά στη συγχρονική διάσταση των εμπλεκόμενων γλωσσών, βρίσκει εφαρμογή και στην περίπτωση της διαχρονικής ενδογλωσσικής μετάφρασης, δηλαδή στη μεταγραφή κειμένων από μια παλαιότερη στην τρέχουσα μορφή μιας γλώσσας, δεδομένου ότι, όπως και στη διαγλωσσική μετάφραση, ένα μεγάλο μέρος των αποφάσεων που καλείται να λάβει ο μεταφραστής σχετίζεται άμεσα με τον πολιτισμικό παράγοντα και συγκεκριμένα με τον τρόπο απόδοσης των πολιτισμικών και πραγματολογικών στοιχείων του κειμένου-πηγή.

Δεδομένου του υψηλού βαθμού υποκειμενικότητας που ενέχεται σε κάθε μεταφραστική πράξη υπό την έννοια της επίδρασης επί του μεταφράσματος της προσω-

¹ Η μετάφραση εκπονήθηκε το 1979 κατόπιν ανάθεσης για τις παραστάσεις του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε.) και συνεχίζει να αξιοποιείται θεατρικά μέχρι σήμερα.

² Βλ. Κ. Ταχτσή (μετ.), *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες*, Ερμής, Αθήνα 1980 (ανατύπωση 2007), σ. Ι-XX, 231-234.

³ Βλ. Σ. Γραμμενίδης, *Μεταφράζοντας τον Κόσμο του Άλλου. Θεωρητικοί Προβληματισμοί, Λειτουργικές Προοπτικές*, Δίαιλος, Αθήνα 2009, σ. 156-157.

πικότητας και του ύφους του μεταφραστή, όπως διαμορφώνονται από το μορφωτικό και εμπειρικό του υπόβαθρο, θα αναφερθούμε κατ' αρχάς εν συντομία στη θεωρητική κατάρτιση και τη μέθοδο εργασίας του Ταχτσή ως μεταφραστή του αρχαίου δράματος καθώς και στη θέση του στον νεοελληνικό «κανόνα» των μεταφραστών του Αριστοφάνη. Εν συνεχεία, στο πλαίσιο της διερεύνησης της σχέσης πρόσληψης και μετάφρασης, αρχικά θα αναφερθούν τα κυριότερα σημεία της μεταφραστικής πρότασης του Γραμμενίδη και στη συνέχεια οι θεωρητικές απόψεις του Ταχτσή, οι οποίες θα συσχετισθούν με τη *Στρατηγική της Συνεπούς Μετάφρασης*. Ακολουθώντας, μέσω ενδεικτικών παραδειγμάτων, θα παρουσιαστούν οι τεχνικές με τις οποίες ο Ταχτσής εφάρμοσε την ανωτέρω στρατηγική, κατά πρώτον, στη μακροδομή του μεταφράσματος και, κατά δεύτερον, στη μικροδομή του σε συνάρτηση με ορισμένους από τους βασικότερους μηχανισμούς παραγωγής χιούμορ, ώστε να καταδειχθεί η συμβολή των συγκεκριμένων μεταφραστικών χειρισμών στη διαμόρφωση της πρόσληψης του έργου εντός των ιστορικών και κοινωνικών του συμφραζομένων.⁴ Στο πλαίσιο της μελέτης, είναι σημαντικό να επισημανθεί εισαγωγικά ότι ο Ταχτσής εφάρμοσε τη *Στρατηγική της Συνεπούς Μετάφρασης* ήδη τρεις δεκαετίες πριν από τη γραπτή αποκρυστάλλωσή της, γεγονός το οποίο προβάλλει ανάγλυφα τη διάδραση μεταξύ μεταφραστικής πράξης και μεταφραστικής θεωρίας.

Ο Ταχτσής ως μεταφραστής του Αριστοφάνη

Οι μεταφράσεις του Ταχτσή (*Λυσιστράτη* 1976· *Βάτραχοι* 1977· *Εκκλησιαζούσες* 1979), οι οποίες εκπονήθηκαν κατόπιν ανάθεσης για σκηνική παρουσίαση,⁵ συμπίπτουν χρονικά με τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης (1974) και την καθιέρωση της δημοτικής ως επίσημης γλώσσας του κράτους και της εκπαίδευσης (1976). Έρχονται ως συνέχεια των έμμετρων μεταφράσεων των Βάρναλη και Σταύρου, από τις οποίες όμως διαφοροποιούνται εμφανώς σε γλωσσικό, μορφολογικό και λειτουργικό επίπεδο.⁶ Με τις μεταφράσεις του Ταχτσή εισάγεται στη μεταγραφή του Αριστο-

⁴ Η επιλογή της μετάφρασης των *Εκκλησιαζουσών* βασίστηκε στο σκεπτικό ότι, ως το τρίτο κατά σειρά έργο που μετέφρασε ο Ταχτσής, αποτυπώνει παγωμένες τις επιλογές του μεταφραστή, ο οποίος προφανώς αξιοποίησε εδώ την εμπειρία του από τις δύο προηγούμενες μεταφράσεις (*Λυσιστράτη* και *Βάτραχοι*).

⁵ Βλ. Ταχτσής, *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιαζούσες*, σ. Ι.

⁶ Βλ. Τ. Καραγεωργίου, *Οι Νεοελληνικές Μεταφράσεις του Αριστοφάνη* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1998, σ. 11, 184-208, 218-243· Μ. Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη Νέα Ελληνική Σκηνή* (διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2007, σ. 323-325, 337-338· Τ. Καραγεωργίου, «Νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη», Θ. Παππάς – Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 827-844, 851-853.

φάνη η χρήση της καθομιλουμένης των αστικών κέντρων και η απόδοση των διαλογικών μερών σε πεζό λόγο, ενώ η πιστότητα προς το πρωτότυπο επιδιώκεται πρωτίστως σε σημασιολογικό και δευτερευόντως σε μορφολογικό επίπεδο.⁷

Οι μεταφράσεις της *Λυσιστράτης* και των *Βατράχων* δίχασαν την κριτική,⁸ ενώ οι *Εκκλησιάζουσες* απασχόλησαν κυρίως τον περιοδικό τύπο της εποχής σε επίπεδο παράστασης με σύντομες, θετικές στην πλειονότητά τους, αναφορές στη μετάφραση.⁹ Έντονη κριτική ασκήθηκε από μερίδα φιλόλογων, οι οποίοι κατηγόρησαν τον μεταφραστή για παραποίηση του πνεύματος του πρωτοτύπου, για προσθήκη αισχρολογιών και έξαρση του άσεμνου στοιχείου, για συγκρατημένη απόδοση της σεξουαλικής κυριολεξίας και για ασυνέπεια στην εφαρμογή μιας ενιαίας μεταφραστικής στρατηγικής, είτε προς την κατεύθυνση της αναβίωσης του αριστοφανικού θεάτρου είτε προς την κατεύθυνση της προσαρμογής του στα πολιτισμικά δεδομένα της κοινωνίας υποδοχής.¹⁰

Η αρνητική υποδοχή των μεταφράσεων σχετίζεται άμεσα με το γεγονός ότι ο Ταχτσής δεν είχε να επιδείξει ακαδημαϊκούς τίτλους που θα μπορούσαν να προσδώσουν εγκυρότητα στο μεταφραστικό του εγχείρημα.¹¹ Έτσι, αν και ο ίδιος δήλωνε ότι είχε μεταφράσει απευθείας από το πρωτότυπο με τη βοήθεια κριτικών εκδόσεων και προγενέστερων νεοελληνικών μεταφράσεων, οι επικριτές του τον κατηγόρησαν για διαμεσολαβημένες μεταφράσεις από τα αγγλικά.¹² Σύμφωνα με τον Γεωργουσόπου-

⁷ Βλ. Καραγεωργίου, *Οι Νεοελληνικές Μεταφράσεις*, σ. 275, 278· Μαυρογένη, *ό.π.*, σ. 335.

⁸ Η Καραγεωργίου (*ό.π.*, σ. 275) σημειώνει ότι η κριτική αφορά στα κείμενα που δημοσιεύτηκαν στα προγράμματα των παραστάσεων, πριν διορθωθούν από τον μεταφραστή για την πρώτη συλλογική έκδοση του 1980 από τον εκδοτικό οίκο Ερμής.

⁹ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου Ι. Αρχαίο Δράμα*, Εστία, Αθήνα 2007 (1982), σ. 225· Σ. Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα. Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1993, σ. 190-193· Αρχείο Κ.Θ.Β.Ε, <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=73> [19/07/2017].

¹⁰ Βλ. Καραγεωργίου, *Οι Νεοελληνικές Μεταφράσεις*, σ. 275, 278-280· Ταχτσής, *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες*, σ. II-IV, VIII, XII-XVII, 233-234· Σ. Κουτέρη, «Από τον Αριστοφάνη στον Ταχτή: Η μετάφραση της *Λυσιστράτης* και η κριτική της πρόσληψης», *Πρακτικά 9ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδακτόρων του τμήματος Φιλολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 4-7 Οκτωβρίου 2017, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία*, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 34-55· Γ. Γιατρομανωλάκης, «Μεταφραστικές Τάσεις», *Διαβάζω* 26 (1979), σ. 52· Γ. Σηφάκης, *Προβλήματα Μετάφρασης του Αριστοφάνη*, Στιγμή, Αθήνα 1985, σ. 28.

¹¹ Ο Ταχτσής δεν δίσταζε να ομολογήσει ότι γνώριζε την αρχαία ελληνική σε επίπεδο δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Βλ. σχετικά την άποψη του Μαρωνίτη για την εχθρική στάση του χώρου της κλασικής φιλολογίας προς κάθε ερασιτεχνική προσπάθεια μετάφρασης των αρχαίων δραματικών κειμένων που προερχόταν από τον λογοτεχνικό χώρο (D. N. Maronitis, «Intralingual Translation: Genuine and False Dilemmas», A. Lianeri – V. Zajko (επιμ.), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford University Press, New York 2008, σ. 377) (όπου δεν αναφέρεται διαφορετικά, η μετάφραση των παραθεμάτων έγινε από την γράφουσα).

¹² Βλ. Ταχτσής, *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες*, σ. I. Βλ. επίσης τις εκπομπές: *Διάλογοι*, ΕΡΤ2, 1987, <https://www.maxmag.gr/afteromata/kostas-tachtsis-mia-parexigimeni-logotechniki-morfi/> [19/07/2017]· *Εποχές και Συγγραφείς*, επεισόδιο 5, ΕΡΤ2, 2017, <https://webtv.ert.gr/ert2/epoxes-kai-sigrafeis/03dek2017-epoches-ke-syngrafis/> [19/07/2018]· *Παρασκήνιο*, «Η αναβίωση του αρχαίου δράματος. Το πρόβλημα της μετάφρασης», NET, 1998, <https://archive.ert.gr/6911/> [19/07/2017].

λο, πάντως¹³, μετέφρασε τη *Λυσιστράτη* μεταγράφοντας σε θεατρική γλώσσα μια κατά λέξη μετάφραση, έχοντας επίγνωση ότι τα αρχαία ελληνικά του δεν ήταν σε επίπεδο αντάξιο των απαιτήσεων του αριστοφανικού λόγου. Αυτή η μεταφραστική πρακτική, την οποία ο Ταχτσής δεν απέκρυψε, υπήρξε κατά τον Γεωργουσόπουλο η κύρια αιτία της αρνητικής κριτικής, καθώς αποκάλυπτε μια πάγια τακτική που ανομολόγητα χρησιμοποιούσαν και άλλοι σύγχρονοι του Ταχσή μεταφραστές του αρχαίου δράματος, τους οποίους όμως ο Γεωργουσόπουλος δεν κατονομάζει.

Παρά την αρνητική κριτική όσον αφορά στη σχέση τους με το πρωτότυπο σε επίπεδο κειμένου, οι μεταφράσεις σε επίπεδο επιτέλεσης αποδείχθηκαν λειτουργικές, εάν λάβουμε υπόψη τις επαναλήψεις και την πλειονότητα των σχετικών δημοσιευμάτων του τύπου εκείνης της περιόδου.¹⁴ Η λειτουργικότητα των μεταφράσεων επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι ο Ταχτσής μετέφρασε συνολικά τέσσερα έργα του Αριστοφάνη, όλα κατόπιν ανάθεσης, με τελευταίο τις *Θεσμοφοριάζουσες* (1985) για το Θέατρο Τέχνης,¹⁵ μετάφραση η οποία όμως δεν εκδόθηκε. Αυτό που περισσότερο από όλα συνηγορεί, κατά τη γνώμη μας, υπέρ της λειτουργικότητας των μεταφράσεων του Ταχσή και χρήζει διερεύνησης είναι η μακροβιότητά τους, το γεγονός ότι συνεχίζουν επί σαράντα χρόνια να αξιοποιούνται θεατρικά,¹⁶ επιδεικνύοντας μια θαυμαστή προσαρμοστικότητα στα γλωσσικά, κοινωνικά, πολιτισμικά και θεατρολογικά δεδομένα της εκάστοτε περιόδου.

Το μεταφραστικό έργο του Ταχσή, όσον αφορά στην αριστοφανική κωμωδία, προσφέρεται, κατά τη γνώμη μας, για ένα ευρύ φάσμα μελετών σε διαφορετικά επιστημονικά πεδία. Επί του παρόντος, έχει αποτελέσει αντικείμενο έρευνας μόνο στο πλαίσιο ευρύτερων μελετών είτε από την οπτική της κλασικής φιλολογίας είτε από την οπτική της θεατρολογίας,¹⁷ με συνοπτικές αναφορές στη μεταφραστική με-

¹³ Βλ. *Εποχές και Συγγραφείς*, επεισόδιο 5.

¹⁴ Βλ. σχετικά το αρχείο του Κ.Θ.Β.Ε.: Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα. Κριτικές*, σ. 162-164· Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και Κώδικες*, σ. 97-103, 123-127, 225· Τ. Λιγνάδης, «Η Λυσιστράτη από το Αμφι-Θέατρο. Νέοι δρόμοι στη σκηνική αναζήτηση της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας», Κ. Διαμαντάκου (επιμ.), *Κριτικές Θεάτρων. Αρχαίο Δράμα 1975-1989*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2013, σ. 80· Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, «“Μια Λυσιστράτη αλλιώς” από τις άλλες”. Το “σοκ” της Λυσιστράτης του 1976», Γ. Βαρζελιώτη – Πλ. Μαυρομούστακος (επιμ.), *Πρακτικά Συνεδρίου: Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, 2018, σ. 82, 85.

¹⁵ Βλ. Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη Νέα Ελληνική Σκηνή*, σ. 334.

¹⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε τις παραστάσεις των *Βατράχων* από το Κ.Θ.Β.Ε. (2003) και τη Θεατρική Ομάδα Ραφτανιτών (2018), της *Λυσιστράτης* από το Κ.Θ.Β.Ε. (1983) και το Θέατρο Χαλκίδας (2013) και των *Εκκλησιαζουσών* από το Εθνικό Θέατρο (1987, 1993), το Θεατρικό Εργαστήρι του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας (2009), το ΔΗΠΕΘΕ Κέρκυρας (2013), το Θέατρο Χαλκίδας (2016) και τον Μορφωτικό Σύλλογο Νέας Κίου (2018).

¹⁷ Βλ. Καραγεωργίου, *Οι Νεοελληνικές Μεταφράσεις και Μαυρογένη, Ο Αριστοφάνης στη Νέα Ελληνική Σκηνή*, αντιστοίχως.

θοδολογία και με περιορισμένο δείγμα αποσπασμάτων από τις τρεις έντυπες μεταφράσεις. Από την οπτική της μεταφρασεολογίας σε επίπεδο μεταπτυχιακής έρευνας, επιχειρήθηκε πρόσφατα ο συσχετισμός των θεωρητικών απόψεων του Ταχτσή με τις σύγχρονες μεταφραστικές θεωρίες στη βάση της μετάφρασης των *Εκκλησιαζουσών* και, ακόμη πιο πρόσφατα, μέσω φιλολογικής προσέγγισης επιχειρήθηκε η αποτίμηση και η ανασκευή της αρνητικής υποδοχής της μετάφρασης της *Λυσιστράτης*.¹⁸

Πρόσληψη και μετάφραση

Το πρώτο και βασικότερο ίσως στάδιο κάθε προσπάθειας αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος είναι η μετάφραση, η οποία στην περίπτωση της νέας ελληνικής αποδεικνύεται ιδιαιτέρως δύσκολο και απαιτητικό καθήκον, εάν λάβουμε υπόψη την πληθώρα των μεταφράσεων του ίδιου έργου, οι οποίες δεν φαίνεται να εκκινούν πάντοτε από μια αντικειμενική ανάγκη προσαρμογής του κειμένου στις γλωσσικές αλλαγές που έχουν ενδεχομένως σημειωθεί κατά την εξέλιξη της γλώσσας. Μια βασική παράμετρος η οποία σχετίζεται με το ζήτημα των αναμεταφράσεων των κειμένων είναι η πρόσληψή τους στο πλαίσιο των εκάστοτε ιστορικών, πολιτικών και πολιτισμικών δεδομένων, της σχέσης που η κάθε κοινωνία αναπτύσσει με τον αρχαίο πολιτισμό αλλά και των εξελίξεων που σημειώνονται στα πεδία της φιλολογίας, της θεατρολογίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας.

Η *πρόσληψη* αφορά ένα σύνολο παραμέτρων που εμπλέκονται στον τρόπο με τον οποίο ένα κείμενο γίνεται δεκτό σε συλλογικό ή ατομικό επίπεδο υπό συγκεκριμένες συνθήκες, για παράδειγμα, την κατανόηση, την ερμηνεία, την αξιοποίηση, την ιδιοποίηση, τον μετασχηματισμό.¹⁹ Πιο συγκεκριμένα, αφορά στις καλλιτεχνικές ή διανοητικές διαδικασίες που εμπλέκονται στην επιλογή, την κατανόηση και την επεξεργασία του κειμένου, στον τρόπο με τον οποίο το τελικό κείμενο σχετίζεται με το κείμενο-πηγή καθώς και στη σχέση μεταξύ διαδικασίας και συνθηκών υπό τις οποίες αυτή πραγματοποιείται.²⁰ Αναφορικά με τα αρχαιοελληνικά δραματικά κείμενα, η Van Zyl Smit βλέπει την *πρόσληψη* ως μια πολυσύνθετη ενέργεια διαρκούς διαπραγμάτευσης της πολιτιστικής τους αξίας και, για τον λόγο αυτό, θεωρεί ημιτελή

¹⁸ Φ. Τσουκιά, *Ο Ταχτσή ως Μεταφραστής του Αριστοφάνη: Οι θεωρητικές του αρχές και η εφαρμογή τους στην απόδοση των «Εκκλησιαζουσών»*, Μεταπτυχιακή διατριβή, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2015· Κουτέρη, «Από τον Αριστοφάνη στον Ταχτσή».

¹⁹ Βλ. L. Hardwick, «Can “transmission” and “transformation” be reconciled?», V. Liapis – M. Pavlou – A. Petridis (επιμ.), *Debating with the Eumenides. Aspects of the Reception of Greek Tragedy in Modern Greece*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2017, σ. 11.

²⁰ Βλ. L. Hardwick, *Πρόσληψη. Ερευνητικές Προσεγγίσεις*, Ι. Καραμάνου (μετ.), Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 22-24.

κάθε σχετική μελέτη, εφόσον το κλασικό ελληνικό δράμα παραμένει ζωντανό και συνεχίζει να μετουσιώνεται σε νέα έργα και σχήματα.²¹

Η πρόσληψη στο επίπεδο της κατανόησης, της ερμηνείας και της επεξεργασίας των αρχαιοελληνικών δραματικών κειμένων συνιστά βασική παράμετρο της μεταφραστικής διαδικασίας, όχι μόνο γιατί διαμορφώνει το τελικό προϊόν, αλλά και γιατί σχετίζεται άμεσα με την ιδιοποίηση των πρωτοτύπων για λόγους ιστορικούς, ιδεολογικούς ή κοινωνικοπολιτικούς.²² Γενικότερα, θα λέγαμε ότι μεταξύ πρόσληψης και μετάφρασης αναπτύσσεται μια αμφίδρομη σχέση, με την πρώτη να διαμορφώνει το πλαίσιο δράσης της δεύτερης και το εκάστοτε πλαίσιο και τις μεταφραστικές τάσεις να λειτουργούν ως δείκτες της πρόσληψης των κειμένων σε κάθε κοινωνία.²³ Στη βάση αυτής της διάδρασης, η μεταφραστική στρατηγική ως προειλημμένη απόφαση είναι δυνατόν να διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνεται αρχικά το αρχαίο δραματικό κείμενο από τον μεταφραστή και στη συνέχεια το μετάφρασμα από το κοινό υποδοχής, είτε ως ανάγνωσμα είτε μέσω της παράστασης. Εάν, για παράδειγμα, ο μεταφραστής αποφασίσει να εφαρμόσει μια αμιγώς οικειοποιητική στρατηγική σε όλη την έκταση του μεταφράσματος, σε γλωσσικό και πραγματολογικό επίπεδο, αυτό σημαίνει αφενός ότι ο ίδιος βλέπει το κείμενο αποκλειστικά στη σχέση του με το παρόν, ενδεχομένως ακόμη και ως προς κάποιες πλευρές του που καθόλου ή ελάχιστα σχετίζονται με σύγχρονες καταστάσεις, αφετέρου ότι επιβάλλει στον αναγνώστη-θεατή τη συγκεκριμένη οπτική, στερώντας του τη δυνατότητα να προσεγγίσει και να κατανοήσει «το αλλότριο». Αντιθέτως, μια στρατηγική που επιλέγεται για να καταστήσει προσβάσιμο «το αλλότριο» δεσμεύεται πολύ περισσότερο από αυτό που πραγματικά λέει ο συγγραφέας και ωθεί τον μεταφραστή να διερευνήσει κάθε πηγή που θα μπορούσε να παράσχει πληροφορίες για τις προθέσεις και τους στόχους του πρωτότυπου δημιουργού.

Η διερεύνηση των πηγών στην περίπτωση του αρχαίου ελληνικού δράματος είναι καθοριστικής σημασίας, δεδομένης της μεγάλης χρονικής και κατ' επέκτα-

²¹ B. Van Zyl Smit, «Introduction», B. Van Zyl Smit (επιμ.). *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Wiley Blackwell, West Sussex 2016, σ. 1-2.

²² Βλ. G. Van Steen, «Greece. A History of Turns, Traditions and Transformations», B. Van Zyl Smit (επιμ.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, σ. 201-220. Ο Gambier υποστηρίζει ότι η πρόσληψη συνιστά έναν αμφιλεγόμενο όρο ο οποίος δεν συνδέεται πάντοτε σαφώς με τις διανοητικές και γνωστικές λειτουργίες της μεταφραστικής διεργασίας καθαυτής, αν και αναγνωρίζει ότι η μετάφραση δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από την πρόσληψη υπό την έννοια της επίδρασης άλλων μεταφράσεων επί του νέου προϊόντος (Y. Gambier, «Translation Studies, Audiovisual Translation and Reception», E. Di Giovanni – Y. Gambier (επιμ.), *Reception Studies and Audiovisual Translation*, BTL 141, John Benjamins, Amsterdam 2018, σ. 46).

²³ Hardwick, *Πρόσληψη. Ερευνητικές Προσεγγίσεις*, σ. 37.

ση πολιτισμικής απόστασης που χωρίζει τις κοινωνίες προέλευσης και υποδοχής, εξαιτίας της οποίας ένα μεγάλο μέρος των πραγματολογικών και πολιτισμικών αναφορών των κειμένων ταυτοποιείται δύσκολα στο πλαίσιο των σύγχρονων κοινωνικών, ιστορικών και πολιτισμικών συμφραζομένων. Αυτό είναι ιδιαίτερος εμφανές στην περίπτωση των κειμένων του Αριστοφάνη, όπου το πλήθος των επικαιρικών στοιχείων και των πεδίων δραστηριότητας της καθημερινής ζωής, άγνωστων κατά το μεγαλύτερο μέρος τους στο ευρύ κοινό, δυσχεραίνει σε μεγάλο βαθμό την πρόσληψη, κυρίως στο επίπεδο του *υπονοήματος*,²⁴ ακυρώνοντας έτσι την κωμική λειτουργία των κειμένων. Η αξιοποίηση των κριτικών εκδόσεων και των ερμηνευτικών σχολίων που παραδίδονται ήδη από την αρχαιότητα, οπωσδήποτε συμβάλλει στη διασαφήνιση των δύσκολων χωρίων και παγιώνει την ερμηνεία του πρωτοτύπου εντός του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου της δημιουργίας του. Ο συσχετισμός όμως της ερμηνείας των κειμένων με τα σύγχρονα ιστορικά και κοινωνικά δεδομένα είναι διαρκώς μεταβαλλόμενος, όχι μόνον εξαιτίας της τάσης της σύγχρονης λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας να αμφισβητούνται απόψεις οι οποίες μέχρι πρόσφατα εκλαμβάνονταν ως ευρύτερες πολιτισμικές παραδοχές,²⁵ αλλά και ως φυσική διαδικασία ανάδυσης νέων νοημάτων από την ένταξη του έργου σε νέα συμφραζόμενα.

Στην περίπτωση των θεατρικών μεταφράσεων του αρχαίου ελληνικού δράματος, αυτών δηλαδή που προορίζονται για σκηνική παρουσίαση,²⁶ η πρόσληψη του κειμένου από τον μεταφραστή στο στάδιο της προεργασίας της μετάφρασης δεν διαμορφώνεται μόνο από το περιεχόμενο του έργου αλλά και από μια σειρά εξωκειμενικών παραγόντων, που σχετίζονται μεταξύ άλλων με:

²⁴ Ο όρος *υπονόημα* από το πεδίο της πραγματολογίας, μετάφραση του αγγλικού όρου *implicature*, αναφέρεται σε συναγωγές που προκύπτουν λόγω συνομιλιακών αρχών, δηλαδή σε σημασίες που δεν κωδικοποιούνται στις εκφράσεις που χρησιμοποιούμε. Τα υπονοήματα διακρίνονται σε *συμβατικά* (*conventional implicatures*), η σημασία των οποίων προκύπτει από τη συμβατική σημασία των λέξεων που εκφωνούνται, και *συνομιλιακά* (*conversational implicatures*), η σημασία των οποίων προκύπτει λόγω αμοιβαίας γνώσης των κανόνων που διέπουν τη συνομιλία (Κ. Κανάκης, *Εισαγωγή στην Πραγματολογία: Γνωστικές και κοινωνικές όψεις της γλωσσικής χρήσης*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2007, σ. 161-162). Για τα *συνομιλιακά υπονοήματα*, βλ. επίσης https://www.greeklanguage.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=41 [19/07/2019].

²⁵ Βλ. Hardwick, *Πρόσληψη. Ερευνητικές Προσεγγίσεις*, σ. 22-24.

²⁶ Για τη διάκριση των μεταφράσεων των δραματικών κειμένων σε *θεατρικές* και *λογοτεχνικές*, βλ. S. Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, London and New York 2002, (1980), σ. 123-135· M. Sidiropoulou, *Contrastive Linguistic Issues in Theatre and Film Translation*, Τυπωθήτω/Δαρδανός, Αθήνα 2002, σ. 21· S. Soncini, «Intersemiotic Complexities: Translating the Word of Drama», M. Bertuccelli Papi – G. Cappelli – S. Masi (επιμ.), *Lexical Complexity Theoretical Assessment and Translational Perspectives*, Plus University Press, Pisa 2007, σ. 271-278.

- την ιστορική και κοινωνική συγκυρία
- τη λειτουργία του μεταφράσματος
- τη φυσιογνωμία του κοινού στο οποίο στοχεύει το μετάφρασμα
- τα ζητούμενα άλλων εμπλεκόμενων φορέων
- τη μεταφραστική στρατηγική

Η ιστορική και κοινωνική συγκυρία, στην περίπτωση των αριστοφανικών κειμένων, μπορεί να ληφθεί υπόψη ή να αγνοηθεί από τον μεταφραστή, ανάλογα με τον γενικότερο στόχο της μεταφραστικής δράσης, με το εάν δηλαδή το κείμενο λειτουργεί ως αφορμή για την προβολή σύγχρονων καταστάσεων ή ως μέσον αποτύπωσης των κοινωνικών και πολιτισμικών δεδομένων της εποχής της δημιουργίας του. Στην πρώτη περίπτωση, γίνεται χρήση του *αναχρονισμού*, τεχνικής που τοποθετεί το περιεχόμενο του κειμένου σε διαφορετικά συμφραζόμενα, αυξάνοντας τον βαθμό απόκλισης πρωτοτύπου και μεταφράσματος ως προς την πιστότητα, ενώ, στη δεύτερη περίπτωση, το μετάφρασμα αναπαράγει το πλαίσιο δημιουργίας του πρωτοτύπου, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι δυσκολίες που ενδεχομένως προκύπτουν σε επίπεδο πρόσληψης από την πλευρά του κοινού. Οπωσδήποτε, υπάρχουν διαβαθμίσεις στην εφαρμογή των δύο αυτών μεθόδων, αν και μια προσέγγιση που κινείται ανάμεσα στις δύο ενέχει τον κίνδυνο παραγωγής ενός κειμένου που, όπως έχει επισημάνει ο Σηφάκης, μπορεί να δίνει την εντύπωση του εκκρεμούς που κινείται ανάμεσα στο παρόν και το απώτατο παρελθόν.²⁷

Η λειτουργία του μεταφράσματος εντός της παράστασης, εντός δηλαδή του πλαισίου της αμεσότητας και της συλλογικής πραγμάτωσης του επιτελεστικού συμβάντος, λαμβάνεται υπόψη από τον μεταφραστή ως επί το πλείστον αναφορικά με την απόδοση του ερωτικού και αισχρολογικού λεξιλογίου, καθώς και των επικαιρικών στοιχείων της κωμωδίας του Αριστοφάνη. Η μαζικότητα του θεάματος συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης ψυχολογίας του πλήθους, στο πλαίσιο της οποίας η αίσθηση προσβολής της δημόσιας αιδούς ή πρόκλησης του δημόσιου αισθήματος ενδέχεται να πυροδοτήσει έντονες λεκτικές ακόμη και φυσικές αντιδράσεις ή, στην καλύτερη περίπτωση, να δημιουργήσει τεταμένη ατμόσφαιρα, την οποία η Ammann θεωρεί ως την «πιο ανώδυνη ένδειξη μιας αποτυχημένης επικοινωνίας», εν προκειμένω μιας αποτυχημένης παράστασης.²⁸ Η παράμετρος αυτή σε συνδυασμό με τη

²⁷ Σηφάκης, *Προβλήματα Μετάφρασης*, σ. 27.

²⁸ M. Ammann, *Βασικές Αρχές της Μεταφρασεολογίας. Ένα εγχειρίδιο για επίδοξους μεταφραστές και διερμηνείς*, Α. Βηδενμάιερ – Δ. Λάμπρου (μετ.), Α. Βηδενμάιερ (επιμ.), Δίαυλος, Αθήνα 2014, σ. 48. Για περιπτώσεις θεατρικών παραστάσεων οι οποίες αποδοκιμάστηκαν έντονα ή διακόπηκαν, βλ. Γ. Σαμπατακάκης, «“Εξω οι Ούνοι...”»: Ιδιοκτησιακές ιδεολογίες και πολιτισμικές δυσανεξίες στα ελληνικά φεστιβάλ (Εθνικό Θέατρο και Κ.Θ.Β.Ε.)»,

φυσιογνωμία του στοχευόμενου κοινού, υπό την έννοια των προσληπτικών ικανοτήτων και του ορίζοντα προσδοκιών των θεατών στους οποίους απευθύνεται το μετάφρασμα, επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνει και αποδίδει ο μεταφραστής το αρχικό κείμενο, όχι μόνο ως προς τις προαναφερθείσες πλευρές του αλλά και σε επίπεδο πολιτισμικών / πραγματολογικών αναφορών. Σε αυτό το πλαίσιο, ο στόχος της άμεσης πρόσληψης και της θετικής ανταπόκρισης του κοινού στον λόγο του μεταφράσματος ενδέχεται να λειτουργήσει και πάλι εις βάρος της πιστότητας. Κατά τον ίδιο τρόπο, οι ενδεχόμενες απαιτήσεις του εντολέα της μετάφρασης, εν προκειμένω του σκηνοθέτη ή του παραγωγού, για επικαιροποίηση του κειμένου με στόχο τη διευκόλυνση της κατανόησης και την παραγωγή εύκολου χιούμορ, μπορεί να επηρεάσουν τη διαμόρφωση του μεταφράσματος,²⁹ αυξάνοντας τον βαθμό απόκλισης μεταξύ των δύο κειμένων.

Πλην των όσων προαναφέρθηκαν, ο παράγοντας που κυρίως διαμορφώνει την πρόσληψη του πρωτοτύπου στη φάση της προεργασίας της μετάφρασης είναι η προσωπικότητα και το *habitus* του μεταφραστή ως αναγνώστη,³⁰ υπό την έννοια ότι ο

Α. Δημητριάδης – Ι. Πιπινιά – Α. Σταυρακοπούλου (επιμ.), Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου Σκηνική Πράξη στο Μεταπολεμικό Θέατρο: Συνέχειες και Ρήξεις, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Εκδόσεις ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 435-450· Γ. Σαμπατακάκης, «“Εξω οι Ούνοι...” Τα θεατρικά σκάνδαλα στην Επίδαυρο (Β)», *Θέατρον Πόλις* 3-4 (2017-2018), σ. 8-21.

²⁹ Βλ. C. Nord, *Η Μετάφραση ως Στοχευμένη Δραστηριότητα*, Σ. Π. Γραμμενίδης – Δ. Δ. Λάμπρου (μετ.-προσαρμ.), Σ. Π. Γραμμενίδης (επιμ.), Διάυλος, Αθήνα 2014, σ. 57-58.

³⁰ Βλ. D. Delabastita, «Literary Style in Translation: Wordplay», H. Kittel – A. P. Frank – κ.ά. (επιμ.), *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungswissenschaft. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction. Volume 1*, Walter de Gruyter, Berlin and New York 2004, σ. 871· Τ. Δημητρούλια, «Η ανάγνωση στη μετάφραση και ο μεταφραστής ως αναγνώστης. Μια επαγγελματική πρακτική», *Intercultural Translation Intersemiotic 2* (2013), σ. 19-20, <http://ejournals.lib.auth.gr/iti/article/view/388> [19/07/2017]· Ammann, *Βασικές Αρχές*, σ. 92. Με τον όρο *habitus*, ο οποίος έχει εισαχθεί στο πεδίο της μεταφρασεολογίας από την κοινωνιολογική θεωρία του Bourdieu (Β. Γιαννακοπούλου, «Η έννοια του *habitus* ως μεθοδολογικό εργαλείο για τη μελέτη του μεταφραστικού ύφους», Ε. Κουρδής – Ε. Λουπάκη (επιμ.), *Όψεις της Ελληνόφωνης Μεταφρασεολογίας. Μελέτες για τη μετάφραση αφιερωμένες στην Τόνια Νενοπούλου-Δρόσου*. ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 3-5), αναφερόμαστε στις έξεις του ατόμου, οι οποίες διαμορφώνονται από την αλληλεπίδραση του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο αναπτύσσεται και δρα και των ιδιαίτερων στοιχείων που συγκροτούν την προσωπικότητά του και οι οποίες αποτυπώνονται στον τρόπο σκέψης, πρόσληψης, ερμηνείας και απόδοσης των ερεθισμάτων που δέχεται από τον κοινωνικό περίγυρο. Στην περίπτωση του αναγνώστη-μεταφραστή, οι έξεις αυτές διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο κατανοεί και ερμηνεύει το πρωτότυπο κείμενο και στη συνέχεια καθορίζουν τις επιλογές του σε επίπεδο μεταφραστικής επεξεργασίας (Γραμμενίδης, *Μεταφράζοντας τον Κόσμο του Άλλου*, σ. 94-95· V. Yannakopoulou, «Το *habitus* του μεταφραστή και η επίδρασή του στο μετάφρασμα: η περίπτωση της μετάφρασης του Αμιετ από τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη», Τ. Νενοπούλου – Ε. Λουπάκη (επιμ.), *Η μεταφρασεολογική έρευνα και η μεταφραστική πρακτική στον ελληνόφωνο χώρο*, Συλλογικός Τόμος, ΑΠΘ, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Τομέας Μετάφρασης, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 9, 19· Β. Γιαννακοπούλου, «Πρώτες σκέψεις για μια κοινωνιολογία της μετάφρασης στην Ελλάδα» [Preliminary thoughts on a sociology of translation in Greece], Τ. Δημητρούλια (επιμ.), *Syn-Theses 5* (2012), σ. 18-21· V. Yannakopoulou, 2014. «The influence of the *habitus* on translatorial style: some methodological considerations based on the case of Yorgos Himonas' rendering

βαθμός επίδρασης του κάθε παράγοντα ξεχωριστά στη διαμόρφωση του τελικού προϊόντος εναπόκειται, τουλάχιστον θεωρητικά,³¹ στην κρίση του μεταφραστή και τελικώς αποτυπώνεται στη στρατηγική που αποφασίζει αυτός να εφαρμόσει. Το γενικότερο σχέδιο λοιπόν της μεταφραστικής δράσης διαμορφώνει την οπτική του μεταφραστή απέναντι στο πρωτότυπο, τη σχέση κειμένου-πηγή και κειμένου-στόχος και την πρόσληψη του μεταφράσματος από την κοινωνία υποδοχής μέσω της παράστασης αλλά και ως αναγνώσματος.³² Δεδομένου λοιπόν του υψηλού βαθμού εμπλοκής του υποκειμενικού παράγοντα στην απόδοση του πρωτοτύπου μέσω της μετάφρασης, τίθεται το ερώτημα κατά πόσον στο μετάφρασμα αποτυπώνεται εν τέλει η οπτική του δημιουργού και πώς μπορεί ο μέσος αναγνώστης, ο οποίος δεν γνωρίζει τη γλώσσα-πηγή και επομένως δεν έχει πρόσβαση στο πρωτότυπο κείμενο, να είναι βέβαιος ότι αυτό που διαβάζει ή παρακολουθεί επί σκηνής είναι το έργο του αρχαίου δραματουργού. Ως απάντηση, υποστηρίζουμε ότι μια μεταφραστική στρατηγική η οποία δεσμεύει τον μεταφραστή τόσο απέναντι στον πρωτότυπο δημιουργό όσο και απέναντι στο κοινό υποδοχής και η οποία υλοποιείται μέσω της εφαρμογής συγκεκριμένων τεχνικών στο πλαίσιο μιας ολοκληρωμένης μεταφραστικής πρότασης για την απόδοση της αριστοφανικής κωμωδίας, μπορεί να διασώσει ένα πολύ μεγάλο μέρος των πραγματολογικών και πολιτισμικών αναφορών του πρωτοτύπου και παράλληλα να διατηρήσει τα υφολογικά στοιχεία και τη μορφή του κειμένου ως φορέα περιεχομένου. Με τον τρόπο αυτό, διασώζεται επίσης η οπτική του συγγραφέα, όπως

of *Hamlet* into greek», G. Vorderobermeier, (επιμ.), *Remapping Habitus in Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam and New York 2014, σ. 167-170.

³¹ Πολύ συχνά οι μεταφράσεις ανατίθενται ή τροποποιούνται εκ των υστέρων, κάποιες φορές μάλιστα ερήμην των μεταφραστών, προκειμένου να υπηρετήσουν τα προσωπικά οράματα των σκηνοθετών ή την «εικόνα» στο πλαίσιο της σύγχρονης αντίληψης για το θέατρο (W. Puchner, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Κίχλη, Αθήνα 2014, σ. 65-66· Θ. Γραμματάς, «Η πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στην εποχή της ύστερης νεωτερικότητας. Από τον “πολίτη-θεατή” της “πόλης-κράτους”, στον “θεατή-καταναλωτή” της “παγκοσμιοποιημένης κοσμοπόλης”», Κ. Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 26-29 Μαΐου 2011, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2015, σ. 262). Στην περίπτωση αυτή βέβαια δεν μιλάμε για την πρόσληψη του πρωτοτύπου από τον μεταφραστή ή την πρόσληψη του μεταφράσματος από το κοινό μέσω της παράστασης ή ως αναγνώσματος αλλά για την πρόσληψη της παράστασης, η οποία δεν αποτελεί αντικείμενο διερεύνησης του παρόντος άρθρου.

³² Ειδικότερα για τη δυναμική της παράστασης, η Hall σημειώνει ότι το συλλογικό πλαίσιο επιτέλεσης καθιστά την παράσταση φορέα μαζικής ιδεολογίας, συλλογικής αισθητικής και προκαταλήψεων (E. Hall, «Towards a Theory of Performance Reception», *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 12 1 (2004), σ. 68), επομένως, θα προσθέταμε, παγώνει την πρόσληψη του πρωτοτύπου, όπως προβάλλεται μέσα από την οπτική των συντελεστών της παράστασης. Η Hardwick επίσης σημειώνει ότι η πρόσληψη της αρχαιότητας από το ευρύ κοινό δεν βασίζεται στη γνώση των αρχαίων κειμένων και των συγκεκριμένων τους, αλλά στον τρόπο με τον οποίο η αρχαιότητα συσχετίζεται με τα σύγχρονα αισθητικά και κοινωνικοπολιτικά δεδομένα μέσω των μεταφράσεων, των προσαρμογών και των δημιουργικών μετασχηματισμών (Hardwick, «Can “transmission”», σ. 11).

διαμορφώνεται στο πλαίσιο των συγκεκριμένων ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών της δημιουργίας του έργου, γεγονός το οποίο έχει πολύ μεγάλη σημασία για την επιβίωση των κειμένων και ως ιστορικών και πολιτισμικών τεκμηρίων. Η εφαρμογή μιας τέτοιας στρατηγικής προϋποθέτει τη θεώρηση της μετάφρασης ως μιας μορφής διαπολιτισμικής επικοινωνίας, στο πλαίσιο της οποίας ο μεταφραστής λειτουργεί ως διαμεσολαβητής ανάμεσα σε δύο πολιτισμούς, με στόχο την αποτύπωση της ετερότητας του πρωτοτύπου στο μετάφρασμα, κατά τρόπον ώστε, αφενός, να διευκολύνεται ο αναγνώστης στην πρόσληψη και την κατανόηση του διαφορετικού, αφετέρου, να μην αλλοιώνεται το αρχικό μήνυμα.³³ Αυτό το μεταφραστικό αποτέλεσμα μπορεί να επιτευχθεί με την εφαρμογή της *Στρατηγικής της Συνεπούς Μετάφρασης*, την οποία θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια, αφού πρώτα αναφερθούμε εν συντομία στα χαρακτηριστικά των *λειτουργικών μεταφραστικών προσεγγίσεων*, όπου εμπίπτει η συγκεκριμένη στρατηγική, καθώς και στην αρχή της *συνέπειας* από την οποία εμπνέεται.

Η «Στρατηγική της Συνεπούς Μετάφρασης» υπό το πρίσμα των λειτουργικών προσεγγίσεων και της αρχής της συνέπειας

Ι) Οι λειτουργικές προσεγγίσεις και η αρχή της συνέπειας

Οι λειτουργικές προσεγγίσεις της μετάφρασης προσανατολίζονται στο κείμενο-στόχο, θέτοντας ως προτεραιότητα τη λειτουργικότητα του μεταφράσματος εντός της κοινωνίας υποδοχής. Δεδομένου ότι η λειτουργικότητα δεν αποτελεί εγγενή ιδιότητα του κειμένου, αλλά αποδίδεται σε αυτό από τον χρήστη κατά τη στιγμή της πρόσληψης,³⁴ ως λειτουργική αποτιμάται η μετάφραση η οποία επιτυγχάνει τον στόχο που θέτει ο εντολέας της μετάφρασης εντός του εκάστοτε συμφραστικού πλαισίου. Κατά συνέπεια, ο σκοπός της μετάφρασης, σε συνάρτηση με τις ανάγκες και τις προσδοκίες του δέκτη στο πλαίσιο της συγκεκριμένης επικοινωνιακής περίπτωσης (χρόνος, τόπος, συνθήκες, μέσο), ανάγεται σε βασική εξωκειμενική παράμετρο στην επιλογή της μεταφραστικής στρατηγικής και των μεταφραστικών τεχνικών. Αυτή είναι η βασική αρχή της *θεωρίας του σκοπού*, που αποτελεί τη βάση όλων των λειτουργικών μεταφραστικών μοντέλων.³⁵

³³ Βλ. Γραμμενίδης, *Μεταφράζοντας τον Κόσμο του Άλλου*, σ. 149-150.

³⁴ Βλ. C. Nord, «Loyalty and fidelity in specialized translation», *Confluencias -Revista de Tradução Científica e Técnica* 4 (2006), σ. 31.

³⁵ Βλ. H. J. Vermeer, «Skopos and commission in translational action», A. Chesterman (μετ.-επιμ.), *Readings in Translation Theory*, Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, σ. 173-187, reprinted in L. Venuti (επιμ.) *The Translation Studies Reader*, 2nd edition, Routledge, London and New York 2004 (1984), σ. 227-238· C. Nord, «Manipulation

Η μετατόπιση της έμφασης από το πρωτότυπο στη λειτουργία του μεταφράσματος διαμορφώνει ένα πλαίσιο μεταφραστικής δράσης εντός του οποίου η πιστότητα δεν συνιστά απαρέγκλιτο στόχο της μετάφρασης, όπως συμβαίνει με τα μεταφραστικά μοντέλα που υιοθετούν την αρχή της *ισοδυναμίας*, αλλά έναν πιθανό στόχο ανάμεσα σε άλλους.³⁶ Η οπτική αυτή των λειτουργιστών καθώς και η εκτεταμένη χρήση της τεχνικής της προσαρμογής³⁷ έχουν ερμηνευθεί ως απόλυτη ελευθερία του εντολέα της μετάφρασης να θέσει οποιονδήποτε στόχο για τις ανάγκες της εκάστοτε περίπτωσης και να τον υλοποιήσει με οποιεσδήποτε τεχνικές, ακόμη και με αφαίρεση, προσθήκη ή τροποποίηση πληροφοριών του κειμένου-πηγής, «ανάλογα με τις πολιτισμικές συνθήκες και τις ανάγκες του κοινού-καταναλωτή».³⁸ Η πρακτική αυτή θεωρείται ότι δεν αποδίδει τη δέουσα προσοχή στη γλωσσική φύση του πρωτοτύπου και στην αναπαραγωγή των μικροδομικών του χαρακτηριστικών.³⁹

Σε μια προσπάθεια ελέγχου και περιορισμού μιας ενδεχόμενης παρεμβατικής δράσης των λειτουργιστών εις βάρος του κειμένου-πηγής, η Nord εισηγείται ένα μεταφραστικό μοντέλο που συνδυάζει τη λειτουργικότητα με την *συνέπεια* (*functionality + loyalty*) ως κανόνα συμπεριφοράς, δηλαδή ως ευθύνη του μεταφραστή προς όλους τους εμπλεκόμενους στο μεταφραστικό γεγονός,⁴⁰ τον πρωτότυπο

and loyalty in functional translation», *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 14 2 (2002), σ. 33, DOI: 10.1080/1013929X.2002.9678123 [19/07/2017]. C. Nord, «Functionalist approaches», Y. Gambier – L. van Doorslaer (επιμ.), *Handbook of Translation Studies* vol.1, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam - Philadelphia 2010, σ. 121-122.

³⁶ Βλ. C. Schäffner, «Skopos Theory», M. Baker (επιμ.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London 2001 (1998). Για την ισοδυναμία στη μετάφραση, βλ. Σ. Γραμμενίδης, «Η ισοδυναμία στη μεταφραστική διαδικασία», *Πρακτικά 12ου Διεθνούς Συμποσίου για τη θεωρητική και εφαρμοσμένη Γλωσσολογία* τ. 2, ΑΠΘ, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, 1998, σ. 184-196· S. Grammenidis, «Quelques réflexions sur l'équivalence en traduction», C. Clairis (επιμ.), *Recherches en linguistique grecque I*, L' Harmattan, Paris 2002, σ. 223-226· T. Νενοπούλου-Δρόσου, *Περί Ισοδυναμίας στη Μετάφραση*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001. Για τη σχέση ισοδυναμίας και προσαρμογής αναφορικά με τα διαφορετικά επίπεδα κειμενικότητας, βλ. C. Nord, «Translation as a Process of Linguistic and Cultural Adaptation: The functional approach and its consequences for translation teaching», C. Dollerup – A. Lindegaard (επιμ.), *Teaching Translation and Interpreting* 2, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1994, σ. 59-67.

³⁷ Η τεχνική της *προσαρμογής* αφορά στη μεταβολή των πολιτισμικών αναφορών, όταν μια κατάσταση που εντάσσεται στο πολιτισμικό πλαίσιο της γλώσσας-πηγής, δεν υπάρχει στο πολιτισμικό πλαίσιο της γλώσσας-στόχος (H. Lee-Jahnke – J. Delisle – M. C. Cormier, *Ορολογία της Μετάφρασης*, Γ. Φλώρος (πρόλ.-μετ.), Σ. Γραμμενίδης (επιστ. επιμ.), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2008 (1999): λ. *προσαρμογή*· J-P Vinay – J. Darbelnet, «A Methodology for Translation», J. C. Sager – M. J. Hamel (μετ.), L. Venuti (επιμ.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London and New York 2000, σ. 90-92.

³⁸ Βλ. E. Gentzler, *Σύγχρονες Θεωρίες Μετάφρασης*, Χ. Μπακούλα, (μετ.-επιμ.), Ίων, Αθήνα 2012, σ. 113.

³⁹ Βλ. J. Munday, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications. Second Edition*, Routledge, London and New York 2008 (2001), σ. 81.

⁴⁰ Το *μεταφραστικό γεγονός*, σύμφωνα με τον Toury, αφορά το πλαίσιο εντός του οποίου επιτελείται η *μεταφραστική*

δημιουργό, τον εντολέα ή τον εμπνευστή της μετάφρασης και τους δέκτες του μεταφράσματος, προκειμένου να μην αλλοιωθούν οι επιλογές, οι στόχοι και οι προσδοκίες τους.⁴¹ Αν και στο μοντέλο της Nord η *συνέπεια* αφορά μια διαπροσωπική και όχι διακειμενική σχέση, όπως αντιστοίχως συμβαίνει με τις έννοιες της πιστότητας και της ακρίβειας που αναφέρονται στη συγγένεια πρωτοτύπου και μεταφράσματος,⁴² έχει σημαίνοντα ρόλο στη μεταφραστική πράξη, στον βαθμό που η δέσμευση του μεταφραστή απέναντι στον συγγραφέα διασφαλίζει την επιρροή του αρχικού κειμένου, όχι όμως κατ' ανάγκη και ως προς τις επιφανειακές του δομές.⁴³

II) Η «Στρατηγική της Συνεπούς Μετάφρασης»⁴⁴

Εκτιμώντας ότι ένας κανόνας συμπεριφοράς που υπαγορεύεται από την ηθική δεν εγγυάται την επίτευξη μιας λειτουργικά αποτελεσματικής και πολιτισμικά αποδεκτής μετάφρασης, ο Γραμμενίδης εισηγείται μια νέα μεταφραστική στρατηγική, τη *στρατηγική της συνεπούς μετάφρασης*,⁴⁵ στο πλαίσιο της οποίας η έννοια της *συνέπειας* δεν εκλαμβάνεται ως ηθική αρχή αλλά ως εφαρμογή συγκεκριμένων μεταφραστικών τεχνικών, οι οποίες επενεργούν ταυτόχρονα σε γλωσσικό, πραγματολογικό και λειτουργικό επίπεδο, έτσι ώστε, αφενός, να μην παραποιείται το πρωτότυπο και η πρόθεση του συγγραφέα, αφετέρου, να ικανοποιούνται οι ανάγκες και οι προσδοκίες του δέκτη. Για την επίτευξη των στόχων αυτών και την επιλογή των κατάλληλων μεταφραστικών τεχνικών, ο μεταφραστής συνεκτιμά μια σειρά παραγόντων που σχετίζονται με:

πράξη, δηλαδή η γνωστική διεργασία, καθώς και τους παράγοντες που εμπλέκονται σε αυτήν (Γραμμενίδης, *Μεταφράζοντας τον Κόσμο του Άλλου*, σ. 150, σημ. 31).

⁴¹ Βλ. Nord, *Η Μετάφραση ως Στοιχειωμένη Δραστηριότητα*, σ. 271-275· Nord «Manipulation and loyalty», σ. 34-35· Nord, «Loyalty and fidelity», σ. 33-34, 40· C. Nord, «Function plus Loyalty: Ethics in Professional Translation», *Genesis. Revista Científica do ISAG* 6 (2007), σ. 8-9· C. Nord, «Functionalist approaches», σ. 126· C. Nord, «Function + Loyalty: Theology Meets Skopos», *Open Theology* 2 (2016), De Gruyter Open, σ. 571.

⁴² Nord, *Η Μετάφραση ως Στοιχειωμένη Δραστηριότητα*, σ. 272.

⁴³ Βλ. Γραμμενίδης, *Μεταφράζοντας τον Κόσμο του Άλλου*, σ. 155.

⁴⁴ Ο όρος *μεταφραστική στρατηγική* αναφέρεται στον καθορισμό των στόχων, τις γενικές γραμμές και τον σχεδιασμό των κινήσεων που απαιτούνται για την πραγματοποίηση μιας μετάφρασης, εν ολίγοις, σε ένα συνολικό και γενικό πλάνο δράσης, το οποίο ορίζεται με βάση το κειμενικό είδος, τις ανάγκες του δέκτη και τις μεταφραστικές νόρμες της κοινωνίας υποδοχής. Ο όρος *μεταφραστική τεχνική* αφορά στο σύνολο των μεθόδων που υιοθετούνται για την επίτευξη ενός συγκεκριμένου αποτελέσματος στο επίπεδο της μικροδομής (Lee-Jahnke κ.ά., *Ορολογία της Μετάφρασης*, λ. *μεταφραστική τεχνική*: Γραμμενίδης, *ό.π.*, σ. 156· Σ. Γραμμενίδης – Ξ. Δημητρούλια – Ε. Κουρδής – Ε. Λουπάκη – Γ. Φλώρος, *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις της μετάφρασης* [ηλεκτρ. βιβλ.], Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα 2015, σ. 87-88, <http://hdl.handle.net/11419/3901> [19/07/2017].

⁴⁵ Γραμμενίδης, *ό.π.*, σ. 156-157· Σ. Γραμμενίδης, «Επαναπροσδιορίζοντας την έννοια της *συνέπειας* στη μεταφρασσεολογική σκέψη», Κ. Γιαβής (επιμ.), *Λόγου Κάρην. Ένας τιμητικός τόμος για την Κάρην Boklund-Λαγοπούλου*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 221-223, 232.

- τη μεταφραστική εντολή
- το είδος του κειμένου-πηγή
- τις παραμέτρους παραγωγής και πρόσληψής του
- τις επικοινωνιακές προθέσεις και την οπτική του δημιουργού του
- τις συνθήκες εκφώνησης και την επιδιωκόμενη λειτουργία του μεταφράσματος
- τις μεταφραστικές νόρμες της κοινωνίας υποδοχής
- τα χαρακτηριστικά και τη σχέση των δύο γλωσσών/πολιτισμών
- τις ερμηνευτικές ικανότητες και τις προσδοκίες του στοχευόμενου κοινού

Στο πλαίσιο της στρατηγικής της συνεπούς μετάφρασης, η μεταφραστική δράση δεν καθορίζεται συνεπώς αποκλειστικά από το κείμενο-πηγή ή τη λειτουργία του μεταφράσματος, όπως συμβαίνει με τις μεταφραστικές προσεγγίσεις που προσανατολίζονται στην ισοδυναμία ή στον σκοπό της μετάφρασης αντιστοίχως, αλλά από επικοινωνιακούς, κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες και η επίλυση του εκάστοτε μεταφραστικού προβλήματος επιχειρείται κατά τρόπο που να διασφαλίζονται, όπως προαναφέρθηκε, κατά το δυνατόν τα συμφέροντα τόσο του συγγραφέα όσο και των δεκτών. Σε αυτή τη βάση, καταργούνται οι ακραίες διπολικές κανονιστικές προσεγγίσεις και ο μεταφραστής μπορεί εντός του ίδιου μεταφράσματος, να εφαρμόσει ακόμη και αντίθετες μεταξύ τους μεταφραστικές πρακτικές, όπως είναι η *ξενοποίηση* και η *οικειοποίηση*,⁴⁶ με κριτήριο τη λειτουργική διάσταση, το συμφραστικό πλαίσιο και τις ιδιαίτερες επικοινωνιακές συνιστώσες του μεταφραστικού ενεργήματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αποτελεί η μετάφραση των *Εκκλησιαζουσών* από τον Ταχτσή, στο πλαίσιο της οποίας καθίσταται δυνατή η εκπλήρωση των στόχων της *θεατρικότητας* και της *πιστότητας*, οι οποίοι εμφανίζονται παραδοσιακά ως αλληλοαναιρούμενοι, εφόσον η επίτευξη του πρώτου απαιτεί προσαρμογή του κειμένου-πηγή στα γλωσσικά και πολιτισμικά δεδομένα της κοινωνίας υποδοχής, επιζητεί δηλαδή την εφαρμογή της στρατηγικής της *οικειοποίησης*, ενώ η επίτευξη του δεύτερου προϋποθέτει την πιστή παρακολούθηση του πρωτοτύπου ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της εφαρμογής της στρατηγικής της *ξενοποίησης*.

⁴⁶ Ο όρος *ξενοποίηση* αναφέρεται στον «τρόπο μετάφρασης ο οποίος αναπαράγει στον μέγιστο δυνατό βαθμό τις δομές και τη μορφή του πρωτοτύπου και επιτρέπει να εισρεύσουν στο μετάφρασμα αρκετά γλωσσικά και πολιτισμικά στοιχεία του πρωτοτύπου», ενώ η *οικειοποίηση* αφορά στον «τρόπο μετάφρασης ο οποίος αναπαράγει ένα πρωτότυπο σε όσο το δυνατόν πιο οικεία για τους αποδέκτες μορφή, προσαρμοσμένη στις συμβάσεις και τα πολιτισμικά δεδομένα της γλώσσας-στόχου» (Lee-Jahnke κ.ά., *Ορολογία της Μετάφρασης*, λλ. *πηγοκεντρικός*, *στοχοκεντρικός*).

Σε επίπεδο μεταφραστικών τεχνικών, στο πλαίσιο της *στρατηγικής της συνεπούς μετάφρασης*, η *συνέπεια* ορίζεται εντός ενός συγκεκριμένου κάθε φορά μεταφραστικού γεγονότος. Έτσι, από ένα ευρύ φάσμα τεχνικών εφαρμόζονται κατά περίπτωση αυτές που σύμφωνα με την κρίση του μεταφραστή δεν αλλοιώνουν το πρωτότυπο, ενώ παράλληλα αποδίδουν ένα λειτουργικό μετάφρασμα. Από την πληθώρα των μεταφραστικών τεχνικών οι οποίες χρησιμοποιούνται στα παραδείγματα συνεπούς μετάφρασης που παραθέτει ο Γραμμενίδης από διαφορετικά κειμενικά περιβάλλοντα,⁴⁷ ενδεικτικά αναφέρουμε:

- *παράλειψη ή προσαρμογή μεταφραστικών μονάδων* (για την απόδοση πολιτισμικών στοιχείων από τα γαλλικά στα ελληνικά σε ιστορικό κείμενο)
- *συνδυασμός επεξήγησης και μεταγραμματισμού ή μεταγραμματισμού και επεξήγησης με υπερώνυμο* (στην απόδοση καταλόγων εστιατορίων από τα ελληνικά στα αγγλικά και γαλλικά)
- *πολιτισμική προσαρμογή* (στην απόδοση μονάδων μέτρησης σε συνταγές μαγειρικής από τα ελληνικά στα αγγλικά)
- *αυτόματη αναπαραγωγή με χρήση προσδιοριστή* (για την απόδοση τοπωνυμίου σε λογοτεχνικό κείμενο από τα ελληνικά στα γαλλικά)
- *ενδοκειμενικό σχόλιο* (για την απόδοση αρχικών οργανισμού σε λογοτεχνικό κείμενο από τα ελληνικά στα γαλλικά)
- *επεξήγηση με αντικατάσταση ή χρήση πολιτισμικού ισοδύναμου του πολιτισμού υποδοχής* (για την απόδοση πολιτισμικού ενδείκτη σε λογοτεχνικό κείμενο από τα ελληνικά στα γαλλικά)⁴⁸

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση των κυριότερων χαρακτηριστικών της *στρατηγικής της συνεπούς μετάφρασης*, αξίζει να τονίσουμε την ιδιαίτερη σημασία που έχει για τη μετάφραση της αριστοφανικής κωμωδίας αλλά και του αρχαίου ελληνικού δράματος συνολικά η επισήμανση του Γραμμενίδη ότι η εν λόγω στρατηγική απεγκλωβίζει τον μεταφραστή «από τα στεγανά όρια μιας συγκεκριμένης πολιτισμικής οντότητας» και τον τοποθετεί «σε ένα ενδιάμεσο σημείο όπου συναντιούνται, συμβιώνουν και διαδρούν οι εμπλεκόμενοι πολιτισμοί».⁴⁹ Η επισήμανση αυτή, αν και, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αφορά στην εμπλοκή γλωσσικών και πολιτισμικών συστη-

⁴⁷ Γραμμενίδης, *Μεταφράζοντας τον Κόσμο του Άλλου*, σ. 158-165, 178-183.

⁴⁸ Για την ποικιλία των όρων που χρησιμοποιούνται στη μεταφρασεολογία για να δηλώσουν τις μεταφραστικές τεχνικές και τα προβλήματα που δημιουργούνται από το γεγονός ότι δεν υπάρχει μία καθολικά αποδεκτή ορολογία, βλ. Γραμμενίδης, *ό.π.* σ. 184-186.

⁴⁹ *Ο.π.*, σ. 166.

μάτων στο παρόν τους και μάλιστα στο πλαίσιο της διαγλωσσικής μετάφρασης, συνιστά ικανοποιητική λύση στο πρόβλημα της ενδογλωσσικής μετάφρασης των κλασικών δραματικών κειμένων, καθώς πραγματεύεται τη σχέση μας με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό μέσα από μια διαφορετική οπτική που δεν θεωρεί υποχρέωση του μεταφραστή την ανάδειξη των γλωσσικών και πολιτισμικών στοιχείων της κοινωνίας αφετηρίας εις βάρος της λειτουργικής διάστασης της μετάφρασης στην κοινωνία υποδοχής, ούτε αντιστρόφως προβάλλει δυσανάλογα τη λειτουργία του μεταφράσματος παράγοντας ένα κείμενο σύγχρονο σε επίπεδο περιεχομένου, ξένο όμως προς το αρχικό ή κατασκευάζοντας ένα υβρίδιο στη βάση της μετατόπισης και της ανάμειξης πολιτισμικών στοιχείων.⁵⁰

Η θεώρηση της μετάφρασης του αρχαίου δράματος από τον Κ. Ταχτσή και ο συσχετισμός της με τη «Στρατηγική της Συνεπούς Μετάφρασης»

Ο πρόλογος του Ταχτσή δεν συνιστά επιστημονικά τεκμηριωμένο λόγο και αποδελτιώνεται με σχετική δυσκολία, καθώς στη γενική θεώρησή του για τη μετάφραση του αρχαίου δράματος παρεμβάλλονται, και μάλιστα εκφρασμένες με κάποια συναισθηματική φόρτιση, οι απαντήσεις του στους επικριτές της μεταφραστικής του προσπάθειας. Οι πρόσφατες μελέτες στο πεδίο της μεταφρασεολογίας και της θεατρικής μετάφρασης μπορούν παρ' όλ' αυτά να διαφωτίσουν τις απόψεις του και να δώσουν μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα της μεταφραστικής του πρότασης. Οι αρχές του, όσον αφορά στην απόδοση των κειμένων του Αριστοφάνη αλλά και του αρχαίου ελληνικού δράματος συνολικά, όπως ο ίδιος σημειώνει στον πρόλόγό του,⁵¹ συνοψίζονται στους όρους «θεατρικότητα», «ενότητα ύφους» και «πιστότητα». Αν και δεν ορίζει ακριβώς τις τρεις αυτές συνιστώσες που διέπουν το μεταφραστικό του εγχείρημα, γίνεται φανερό, κυρίως από την άμεση ή έμμεση κριτική που ασκεί σε προγενέστερες μεταφράσεις του Αριστοφάνη, ότι βασικός του στόχος υπήρξε η άμεση πρόσληψη και

⁵⁰ Σχετικά με την υβριδικότητα, με τη σημασία που της αποδίδει ο Bhabha στο πλαίσιο της πολιτισμικής μετάφρασης (cultural translation), βλ. H. Trivedi, *Translating Culture vs Cultural Translation*, 2005, <http://iwp.uiowa.edu/91st/vol4num1/translating-culture-vs-cultural-translation> [17/12/2014]· R. Kumar, *Translating Culture vs. Cultural Translation*, <http://www.hindicenter.com/hindi-center-translation-research/55-translating-culture-vs-cultural-translation.html> [19/04/2015]· Taylor & Francis, *Cultural Translation*, <http://cw.routledge.com/textbooks/translationstudies/data/samples/9780415837897.pdf> [19/04/2015]· T. Hermans, «Translation, Ethics, Politics», J. Munday (επιμ.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, Taylor & Francis, London and New York 2009, σ. 102. Για τη σχέση υβριδικότητας και μετάφρασης, βλ. S. Simon, «Hybridity and Translation», Y. Gambier – L. van Doorslaer (επιμ.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 2, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2001, σ. 49-53.

⁵¹ Ταχτσής, *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες*, σ. VI.

ανταπόκριση του στοχευόμενου κοινού στον λόγο του μεταφράσματος με παράλληλη ανάδειξη των στοιχείων που διακρίνουν το αριστοφανικό κείμενο, τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο.

Η θεατρικότητα

Ο Ταχτσής δίνει προτεραιότητα στη *θεατρικότητα* του κειμένου, υπό την έννοια της *παραστασιμότητας* (*performability*), δηλαδή της δυνατότητας του λόγου του μεταφράσματος να παρασταθεί (*actability/playability*) και να απαγγελθεί (*speakability*), ιδιότητες που χαρακτηρίζουν τις *θεατρικές*, σε αντιδιαστολή με τις *λογοτεχνικές*, μεταφράσεις.⁵² Υποστηρίζει ότι το κείμενο που «ακούει» ο σύγχρονος θεατής πρέπει να είναι γραμμένο στη «συμβατή τρέχουσα μορφή της γλώσσας», για τον λόγο αυτό αντιτίθεται στη διατήρηση της απόστασης που χωρίζει το σύγχρονο κοινό από την εποχή που γράφτηκε το έργο μέσω μιας *πηγοκεντρικής* προσέγγισης.⁵³ *Θεατρικότητα*, επομένως, ως προς τη γλωσσική διάσταση της μετάφρασης, σημαίνει λόγο λειτουργικό, που δεν διαστρέφει τη φυσική σύνταξη της σύγχρονης νέας ελληνικής, λόγο ο οποίος μπορεί να αποδοθεί από τους ηθοποιούς και να γίνει άμεσα κατανοητός από τους θεατές, ανασύροντας την άμεση αντίδρασή τους μέσω αναγνωρίσιμων, επιθυμητών μοτίβων γλωσσικής συμπεριφοράς⁵⁴. Ερμηνεύοντας τη θέση αυτή του Ταχτσή στο πλαίσιο της *Στρατηγικής της Συνεπούς Μετάφρασης*, γίνεται φανερό η δέσμευσή του απέναντι στον τελικό αποδέκτη του μεταφράσματος αλλά και στον εντολέα της μετάφρασης (παραγωγό/σκηνοθέτη), ο οποίος προσβλέπει σε μια επιτυχημένη παράσταση.

Εντός του πλαισίου της *θεατρικότητας*, ο μεταφραστής δεσμεύεται απέναντι στον τελικό αποδέκτη και τον εντολέα της μετάφρασης και σε επίπεδο πραγματολογικών αναφορών. Οι πραγματολογικές στρατηγικές (*pragmatic strategies*) αφορούν στην επιλογή των πολιτισμικών και επικαιρικών στοιχείων τα οποία θα διοχετευθούν στο

⁵² Βλ. Bassnett, *Translation Studies*, σ. 123-135· Sidiropoulou, *Contrastive Linguistic Issues*, σ. 21, 119-120· Soncini, «Intersemiotic Complexities», σ. 271-278.

⁵³ Ταχτσής, *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες*, σ. V, 231. Ο μεταφρασεολογικός όρος *πηγοκεντρικός* αναφέρεται στον «τρόπο μετάφρασης ο οποίος αναπαράγει στον μέγιστο δυνατό βαθμό τις δομές και τη μορφή του πρωτοτύπου και επιτρέπει να εισρεύσουν στο μετάφρασμα αρκετά γλωσσικά και πολιτισμικά στοιχεία του πρωτοτύπου». Ο όρος *στοχοκεντρικός* αναφέρεται στον «τρόπο μετάφρασης ο οποίος αναπαράγει ένα πρωτότυπο σε όσο το δυνατόν πιο οικεία για τους αποδέκτες μορφή, προσαρμοσμένη στις συμβάσεις και τα πολιτισμικά δεδομένα της γλώσσας-στόχου». Η πηγοκεντρική μεταφραστική στρατηγική ορίζεται επίσης ως *ξενοποίηση* και η στοχοκεντρική ως *οικειοποίηση* (Lee-Jahnke κ.ά., *Ορολογία της Μετάφρασης*, λλ. *πηγοκεντρικός, στοχοκεντρικός*).

⁵⁴ Sidiropoulou, *Contrastive Linguistic Issues*, σ. 15.

κείμενο-στόχος και τα οποία υπαγορεύονται από τη φυσιογνωμία, τις ανάγκες και τον ορίζοντα προσδοκιών του ακροατηρίου στο οποίο απευθύνεται η συγκεκριμένη θεατρική παραγωγή.⁵⁵ Προσδιορίζοντας τον σύγχρονο θεατή στον οποίο απευθύνεται ως «το μέσο καλλιεργημένο θεατή της Επιδάου» και όχι «οποιαδήποτε προϊδεασμένη ελίτ»,⁵⁶ ο Ταχτσής μεταφράζει για το κοινό το οποίο δεν έχει εντρυφήσει ούτε στις ιδιαιτερότητες ούτε στο κοινωνικό και πολιτισμικό συγκείμενο του αριστοφανικού κειμένου και δεν διαθέτει επαρκή γνώση της αρχαίας ελληνικής, ώστε να προσεγγίσει ικανοποιητικά το πρωτότυπο. Η συμπερίληψη του στοχευόμενου κοινού στους παράγοντες που επηρεάζουν την επιλογή της μεταφραστικής στρατηγικής και των τεχνικών, επικυρώνει τον συσχετισμό της προσέγγισης του Ταχτσή με τη *Στρατηγική της Συνεπούς Μετάφρασης*. Στο πλαίσιο αυτό, η επιλεγόμενη μεταφραστική μέθοδος έχει γνώμονα τη διευκόλυνση της πρόσληψης, στόχος ο οποίος μπορεί γενικότερα να επιτευχθεί είτε μέσω της απαλοιφής κάποιων από τα στοιχεία που δεν είναι αναγνωρίσιμα από την πλειονότητα του κοινού ή μέσω της ενσωμάτωσης ενδοκειμενικών ερμηνευτικών σχολίων. Ο μεταφραστής επιλέγει κατά κανόνα τη δεύτερη λύση, όπως θα δούμε στην παρουσίαση των τεχνικών.

Η ενότητα του ύφους

Η συνέπεια που επιδεικνύει ο μεταφραστής ως προς την αρχική του απόφαση να φέρει τον συγγραφέα κοντά στον θεατή ή το αντίστροφο, σχετίζεται άμεσα με το ζήτημα της *ενότητας του ύφους* του μεταφράσματος και αφορά τόσο στο γλωσσικό επίπεδο όσο και στο επίπεδο των πραγματολογικών αναφορών. Η *ανομοιογένεια*, δηλαδή η έλλειψη ενότητας της γλώσσας ως προς το ύφος και τον τόνο, θεωρείται ουσιώδες πρόβλημα της μετάφρασης,⁵⁷ ενώ η ασυνέπεια στον τρόπο διαχείρισης των πραγματολογικών και πολιτισμικών αναφορών του πρωτοτύπου καταλήγει σε μεταφράσεις που δημιουργούν προβλήματα στην πρόσληψη, καθώς δεν εντάσσονται σε συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο αναφοράς. Ειδικότερα, στην απόδοση των αριστοφανικών κειμένων γίνεται συνήθως ευρεία χρήση του αναχρονισμού, ως οικειοποιητικού μηχανισμού που εξυπηρετεί την άμεση πρόσληψη, κυρίως στο επίπεδο του υπονοήματος, αλλά και την παραγωγή χιούμορ. Αποφεύγοντας «τους εύκολους κι εξώφθαλμους», «αυτόματους συνειρμούς» που προκαλεί το αριστοφανικό κείμενο

⁵⁵ A. Chesterman, *Memes of Translation*, John Benjamins, Amsterdam 1997, σ. 107.

⁵⁶ Ταχτσής, *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες*, σ. V.

⁵⁷ Βλ. G. Mounin, *Οι ωραίες άπιστες*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σ. 110-111.

λόγω της πολιτικής και επικαιρικής του διάστασης, ο Ταχτσής απορρίπτει τη χρήση του αναχρονισμού και επιλέγει να μεταφέρει αναλλοίωτο το περιεχόμενο του πρωτοτύπου,⁵⁸ επιλογή η οποία τον δεσμεύει απέναντι στον αρχαίο δραματουργό.

Η πιστότητα

Η διαχείριση των επικαιρικών και πολιτισμικών αναφορών του πρωτοτύπου σχετίζεται άμεσα με την παράμετρο της *πιστότητας*, η οποία αποτελεί το τρίτο ζητούμενο του μεταφραστικού εγχειρήματος του Ταχτσή. Το ζήτημα της πιστότητας στη μετάφραση παραμένει ανοιχτό, υπό την έννοια ότι είναι δύσκολο να βρεθεί ένας ενιαίος ορισμός, κατάλληλος για όλες τις μεταφραστικές εκδοχές ενός κειμένου.⁵⁹ Όσον αφορά ειδικότερα στις μεταφράσεις των δραματικών κειμένων, η Mateo υποστηρίζει ότι μια καθόλα πιστή απόδοση, εάν ήταν δυνατή, θα μπορούσε να παραγάγει μια μετάφραση ακατάλληλη για σκηνική χρήση. Με δεδομένο λοιπόν ότι η πιστότητα εφαρμόζεται επιλεκτικά και εξαιτίας της σημειωτικής πολυπλοκότητας του δράματος, ο χαρακτηρισμός μιας θεατρικής μετάφρασης ως «πιστής», θα έπρεπε να συνοδεύεται από διευκρινίσεις σχετικά με την παράμετρο ως προς την οποία εφαρμόζεται η συγκεκριμένη τεχνική.⁶⁰

Αν και παραδοσιακά η *πιστή* και η *ελεύθερη* μετάφραση ανταποκρίνονται στο δυαδικό μοντέλο τυπολογίας της μετάφρασης,⁶¹ το οποίο διακρίνει μεταξύ *ξενοποίησης* / *ανοικείωσης* και *οικειοποίησης*, ως ριζικά διαφορετικών προσεγγίσεων που αποκλείουν άλλες ενδιάμεσες,⁶² ο Floros παρατηρεί ότι ο συσχετισμός ανοικείωσης-πιστότητας και οικειοποίησης-ελεύθερης μετάφρασης δεν έχει διατυπωθεί με σαφήνεια.⁶³ Στις πιο πρόσφατες μελέτες στον τομέα της μεταφρασεολογίας διαφαίνεται μια λιγότερο αυστηρή τοποθέτηση σχετικά με το τι χαρακτηρίζει μια μετάφραση ως πιστή ή ελεύθερη. Η Sidiropoulou, για παράδειγμα, μιλά για δύο εκ διαμέτρου αντίθετες προσεγγίσεις, αποφεύγοντας τους όρους *πιστή* και *ελεύθερη*: αυτήν που επιτρέπει τη διείσδυση υφολογικών ή άλλων στοιχείων της γλώσσας-πηγή στο κείμενο-στόχος, με απώτερο σκοπό την καταγραφή της ετερότητας του

⁵⁸ Ταχτσής, *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες*, σ. IX-X.

⁵⁹ Βλ. Lee-Jahnke κ.ά., *Ορολογία της Μετάφρασης*, λ. *πιστότητα*.

⁶⁰ M. Mateo, «Power relations in drama translation», *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 14/2 (2002), σ. 55, DOI: 10.1080/1013929X.2002.9678124, Taylor & Francis online.

⁶¹ G. Floros, «Translation Typology and the Interdisciplinarity of Translatology», *Meta: Translator's Journal* 50/4 (2005).

⁶² F. Schleiermacher, *Μεταφραστικές μέθοδοι*, Η. Τσιρινγκάκης (μετ.), Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, σ. 6-17, http://www.greeklanguage.gr/greekLang/ancient_greek/education/translation/proposal_studies/page_004.html [19/07/2017].

⁶³ Floros, «Translation Typology».

πρωτοτύπου, και την άλλη, η οποία αφομοιώνει πλήρως τις αξίες του κειμένου-πηγή, εντάσσοντάς τες στο περιβάλλον του μεταφράσματος.⁶⁴

Ελλείπει μιας ρητά διατυπωμένης άποψης από τον Ταχτσή ως προς το τι συνιστά πιστή μετάφραση από τα αρχαία στα νέα ελληνικά, μπορούμε να οδηγηθούμε σε συμπεράσματα, βασιζόμενοι στη θέση του ότι η *θεατρικότητα* και η *ενότητα του ύφους* πρέπει να επιδιώκονται παράλληλα με την «όσο γίνεται πιο πιστή παρακολούθηση του πρωτοτύπου» και στη διάκριση που κάνει μεταξύ «μεταφοράς» και «ελεύθερης διασκευής».⁶⁵ Ο ποσοτικός προσδιορισμός «όσο γίνεται» οπωσδήποτε ερμηνεύεται ως αναγνώριση εκ μέρους του μεταφραστή των περιορισμών που ενέχονται κατά τη μεταφορά από τη μια γλώσσα στην άλλη, αλλά και από τον έναν πολιτισμό στον άλλο, οπότε η πιστότητα αφορά τόσο στο επίπεδο της γλώσσας όσο και του περιεχομένου. Κατά τον ίδιο τρόπο, η διάκριση που κάνει μεταξύ «μεταφοράς», όρου τον οποίο χρησιμοποιεί για να χαρακτηρίσει τις δικές του μεταφράσεις, και «ελεύθερης διασκευής», δηλαδή ενός νέου έργου που διατηρεί μερικά μόνο σημεία επαφής με το πρωτότυπο, υπακούοντας σε ένα εντελώς διαφορετικό πλέγμα αισθητικών κανόνων, φανερώνει τη σημασία που αποδίδει στα σημαίνοντα του κειμένου, ενώ ο χαρακτηρισμός ως παρωδία της μετάφρασης που διατηρεί το σχήμα εγκαταλείποντας το περιεχόμενο, τονίζει τη σημασία που αποδίδει ο Ταχτσης στα σημαινόμενα. Συνεπώς, στο πλαίσιο της μεταφραστικής του πρότασης, πιστή παρακολούθηση του πρωτοτύπου σημαίνει παρακολούθηση, κατά το δυνατόν, τόσο της μορφής όσο και του περιεχομένου του κειμένου-πηγή, ενώ στα σημεία όπου δεν είναι δυνατόν να διασφαλιστεί η πιστότητα και στα δύο επίπεδα, προτεραιότητα δίνεται στο περιεχόμενο υπό την έννοια του «πνεύματος του κειμένου».⁶⁶ Υπό το πρίσμα της *Στρατηγικής της Συνεπούς Μετάφρασης*, η προσέγγιση σαφώς ερμηνεύεται ως δέσμευση του μεταφραστή απέναντι στον πρωτότυπο δημιουργό, τις προθέσεις του και τις ιδέες που εκφράζει στο έργο του.

Οι τεχνικές υλοποίησης της «Στρατηγικής της Συνεπούς Μετάφρασης» στην απόδοση των «Εκκλησιαζουσών»

α) Στη μακροδομή του μεταφράσματος

Όσον αφορά στον τρόπο υλοποίησης της *Στρατηγικής της Συνεπούς Μετάφρασης* στη μακροδομή του μεταφράσματος, σε γλωσσικό επίπεδο εφαρμόζεται η στρατηγική

⁶⁴ Sidiropoulou, *Contrastive Linguistic Issues*, σ. 101.

⁶⁵ Ταχτσης, *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιαζούσες*, σ. V-VII.

⁶⁶ *Ο.π.*, σ. 233.

της οικειοποίησης μέσω της χρήσης ιδιωματικών στοιχείων και λαϊκών εκφράσεων του προφορικού λόγου της νέας ελληνικής, τόσο στα διαλογικά μέρη που αποδίδονται σε πεζό λόγο όσο και στα λυρικά τα οποία αποδίδονται με έμμετρο ομοιοκατάληκτο στίχο ή σε πεζό λόγο με εσωτερικό ρυθμό. Το κείμενο μεταφέρει την αίσθηση ενός λόγου άμεσου και φυσικού που αναπτύσσεται αβίαστα, χωρίς να δημιουργεί δυσκολίες στην πρόσληψη.

<i>ὄρμα φλογὸς σημεῖα τὰ ζυγέμενα</i> (6)	<i>γι' αὐτό, κουνήσου λίγο τώρα φῶς μου ...</i>
<i>καὶ ταῦτα συνδρῶν οὐ λαλεῖς τοῖς πλησίον</i> (16)	<i>καὶ μᾶς βοηθᾷς, καί, φυσικά, δέ βγαίνεις ὕστερα σὴ γειτονιά νά τὸ κάνεις τούμπανο</i>
<i>τὸ μὲν ὑμέτερον γνώμην τιν' ἔχει</i> (623)	<i>Χμ. Βλέπω πως την κανονίσατε μια χαρά τη δική σας τη δουλίσσα</i>
<i>τί δῆθ' ὅταν ἀγνώς ἤ; πῶς οὐ τότε κάπιχεσθῶνται;</i> (640)	<i>σκέψου τί θά γίνεϊ ὅταν δέν τό ξέρουν. Ποιὸς θά τοῦς ἐμποδίσει δηλαδή νά τὸν χέζουνε πατόκορφα;</i>

Εντός του πλαισίου της τρέχουσας μορφής της γλώσσας που χρησιμοποιεί ο Ταχτσής σύμφωνα με τις μεταφραστικές του αρχές, παράλληλα με τους λαϊκούς όρους και τις καθημερινές εκφράσεις, καταγράφονται επίσης αρκετά λόγια στοιχεία και τύποι της καθαρεύουσας, τα οποία εντάσσονται ομαλά στην περίσταση του λόγου, χωρίς να υπονομεύουν την ενότητα του ύφους, καθώς αποτυπώνουν μια ρεαλιστική χρήση της γλώσσας, είτε σε συνάρτηση με το σημασιολογικό πεδίο στο οποίο αναφέρονται (διοίκηση, νομολογία, πολιτική) είτε ως χιουμοριστικός μηχανισμός (παρωδία) ή ως ηλικιακή ένδειξη του χρήστη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αντλούμε από την πρόβα των γυναικών (*χτυπάει ὁ κώδων· Ἀρχεται ἡ συνεδρίαση· νά ἐπιστήσω τὴν προσοχήν σας*), τον διάλογο του Βλέπυρου με τον Χρέμη (*ἀπορῶ κι ἐξίσταμαι· ἡμερησία διάταξη*), τις προγραμματικές δηλώσεις της Πραξαγόρας (*παρακράτηση ἐνεχύρων· τελεσφορήσει*), τον διάλογο του Χρέμη με το δύσπιστο γείτονά του (*παρελκυστική πολιτική· τοῦ λοιποῦ*), την ανακοίνωση της κηρύκαινας (*καλεῖσθε· ἀπὸ σήμερον· το ταχύτερον*), τον διάλογο της Α' Γριάς με τον νέο (*ὑποθέσεις παρελθόντων ἐτῶν· θά ἐπικαλεστῶ*) και το τραγούδι της Α' Γριάς (*Εάν ποθεῖς τοῦ ἔρωτος τὴν ταραχή νά νιώσεις*).

Ὡς προς την απόδοση των *πολιτισμικών ενδεικτών*, είναι εμφανής η επιδίωξη αποτύπωσης της πολιτισμικής ετερότητας του πρωτοτύπου σε ὅλο το εύρος του μεταφράσματος, καθώς εφαρμόζεται, κατά κανόνα, η στρατηγική της ανοικείωσης, ακόμη και σε περιπτώσεις όπου ενδέχεται να δημιουργηθούν – προς στιγμήν ἔστω – κενά στην κατα-

νόηση ή και σε σημεία του κειμένου τα οποία προϋποθέτουν κάποια γνώση των εκφάνσεων του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Στόχος του μεταφραστή δεν είναι βεβαίως η παρεμπόδιση της πρόσληψης, το οποίο άλλωστε θα ερχόταν σε αντίθεση με την αρχή της θεατρικότητας που αποτελεί τον βασικό άξονα του μεταφραστικού του εγχειρήματος, αλλά η μετάδοση της αίσθησης της διαφορετικότητας μέσω της διατήρησης των στοιχείων εκείνων που προσδιορίζουν χρονικά και πολιτισμικά το πρωτότυπο.⁶⁷

Στο πρώτο από τα αποσπάσματα που παρατίθενται ενδεικτικά διατηρείται η αναφορά στη μέθοδο αποτρίχωσης με το λυχνάρι, το οποίο πλησίαζαν αναμμένο στην περιοχή του σώματος που ήθελαν να αποτριχώσουν,⁶⁸ ενώ στο δεύτερο που αναφέρεται στη γιορτή των Σκίρων, όπου έπαιρναν μέρος μόνο γυναίκες,⁶⁹ διατηρείται ο όρος «Σκίρα» και μάλιστα χωρίς τη χρήση προσδιοριστή εν είδει ενδοκειμενικής ερμηνείας (στη γιορτή των γυναικών στα Σκίρα), που ενδεχομένως θα διευκόλυνε την πρόσληψη.

μόνος δὲ μνηρῶν εἰς ἀπορρήτους μυχούς λάμπεις ἀφεύων τὴν ἐπανθοῦσαν τρίχα (13)	Καὶ τό φωτάκι σου τό χώνεις μέσ' τὰ σκέλια μας βαθιά, ὥς καί στίς πιό κρυφές γωνιές, καί τσουρουφλᾷς τίς — ἅς τίς ποῦμε πολυτρίχι, πού φυτρώνει ἐκειδά γύρω.
ἀνθ' ὧν συνείσει καὶ τὰ νῦν βουλευόμενα ὅσα Σκίροις ἔδοξε ταῖς ἐμαῖς φίλαις. (18)	Γι' αὐτό κι ἐγὼ θά σοῦ ἐμπιστευτῶ τὰ σχέδιά μας — θά σοῦ πῶ αὐτά πού ἀποφασίσαμε στά Σκίρα μέ τίς φίλες μου.

Στο πρώτο από τα αποσπάσματα που ακολουθούν από τη σκηνή όπου οι γυναίκες κάνουν πρόβα για την ομιλία στη βουλή, χρησιμοποιείται η λέξη «αδράχτι»—και όχι, για παράδειγμα, η λέξη «πλεχτό»—, που παραπέμπει σε μια παρωχημένη πρακτική στο πλαίσιο της οικοτεχνίας. Στο δεύτερο απόσπασμα, η γυναίκα που προθυμοποιείται να πάρει τον λόγο, εμφανίζεται να αγνοεί το τυπικό της διαδικασίας στη βουλή και να γνωρίζει τη χρήση των στεφανιών μόνο ως καλλωπιστικών στοιχείων των συμποσιαζομένων. Η διατήρηση στο μετάφρασμα της λέξης «στεφάνι» προβάλλει

⁶⁷ Ο.π., σ. 233-234.

⁶⁸ Βλ. Α. Η. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes, Vol. 10, Aristophanes' Ecclesiazousae*, Aris Phillips Ltd., Warminster-England 1998.

⁶⁹ Ο.π.

τις δύο αυτές πρακτικές, οι οποίες εκλείπουν στον πολιτισμό υποδοχής, αναδεικνύοντας έτσι την πολιτισμική ιδιαιτερότητα του κειμένου-πηγή, αν και στο σημείο αυτό δεν είναι αρκετά σαφής ο συσχετισμός στεφανιού και οينوποσίας.⁷⁰

ταυτί γέ τοι νῆ τὸν Δί' ἐφερόμην, ἵνα πληρου- μένης ξαίνοιμι τῆς ἐκκλησίας (88)	Ἐγὼ ἔφερα καί τ' ἀδράχτι μου μαζί, γιά νά περάσει λίγο ἡ ώρα ὥσότου νά γεμίσει ἡ Βουλή
– περίθου δὴ τὸν στέφανον τόχαγαθῇ. [...] – λέγοις ἄν. – εἴτα πρὶν πιεῖν λέγω; [...] τί γὰρ ὦ μέλ' ἐστεφανωσάμην; (133)	–Φόρα λοιπόν τό στεφάνι, καί καλή δύναμη. [...] Λέγε. –Τί, ἔτσι; —δέ θά πῶ τίποτα; [...] Αμ, αν εἶναι να μην πω, τι τό βάλαι το στεφάνι;

Στους στίχους 140-141 ο όρος «σπονδές» έρχεται σε εμφανή αντίθεση με το περι-
κείμενο, το οποίο αναπτύσσεται στη βάση της καθημερινής, ιδιωματικής χρήσης του
νεοελληνικού λόγου, και θα μπορούσε ενδεχομένως να είχε απαλειφθεί, εφόσον ερμη-
νεύεται στη συνέχεια με τον όρο «τελετές», για τον λόγο αυτό εκτιμούμε ότι πρόκειται
περί σκόπιμης επιλογής του μεταφραστή, προκειμένου να μεταδοθεί η αίσθηση ότι
πρόκειται περί ειδικής τελετουργίας που δεν απαντά στον πολιτισμό άφιξης.

καὶ νῆ Δία σπένδουσί γ'· ἢ τίνοι χάριν τοσαυτ' ἂν ἤρχοντ', εἶπερ οἶνος μὴ παρῆν; (141)	Όλο σπονδές εἶναι. Γιατί τίς κάνουν τόσες τελετές, γιά ψύλλον πήδημα; —γιά νά τό τσούζουνε.

Η στρατηγική της ξενοποίησης δεν εφαρμόζεται, κατ' εξαίρεση, εκεί όπου μια πιστή
απόδοση θα δημιουργούσε δυσκολίες σε επίπεδο πρόσληψης ή θα υπονόμεινε την κωμι-
κή λειτουργία. Στα σημεία αυτά, εφαρμόζεται κατά κανόνα ένας συνδυασμός οικειοποι-
ησης και ανοικείωσης μέσω των τεχνικών του δανείου, της ερμηνείας ή της προσαρμο-
γής. Στο πρώτο απόσπασμα που ακολουθεί από την πρόβα των γυναικών, το οποίο αρ-
χίζει με αναφορά στον εξαγνισμό του χώρου της συνέλευσης, υιοθετείται η οικειοποίηση
στο πραγματολογικό επίπεδο και η ανοικείωση στο γλωσσικό μέσω της διατήρησης της
παγιωμένης αρχαιοελληνικής έκφρασης «τίς άγορεύειν βούλεται;».

⁷⁰ Ο συσχετισμός στεφανιού και οينوποσίας διευκρινίζεται σε διάφορα σημεία του κειμένου στη συνέχεια [τί
δ'; ού πίνουσι κἀν τήκκλησίᾳ; (σ. 135)· πᾶσι γὰρ ἄφθονα πάντα παρέζομεν, ὥστε μεθυσθεῖς αὐτῷ στεφάνῳ πᾶς
τις ἄπεισιν τὴν δᾶδα λαβὼν (σ. 690-692)· λαγῶ' ἀναπηγνύασι, πόπανα πέττεται, στέφανοι πλέκονται, φρύγεται
τραγήματα (σ. 843-844)].

ὁ περιστῆταρχος, περιφέρειν χρητὴν γαλῆν. (128) [...] τίς ἀγορεύειν βούλεται; (130)	Ἑσυχία ὅλοι! Χτυπάει ὁ κώδων. Ἄρχεται ἡ συνεδρίαση. [...] Τίς ἀγορεύειν βούλεται;

Στους στίχους 377-378, οι οποίοι αναφέρονται στον τρόπο περιφρούρησης του χώρου της συνέλευσης, χρησιμοποιείται ο ίδιος συνδυασμός αντιστροφής, δηλαδή ανοικαίωση σε πραγματολογικό επίπεδο και οικειοποίηση σε γλωσσικό, μέσω της τεχνικής της ερμηνείας.

καὶ δῆτα πολὺν ἢ μίλτος ὦ Ζεῦ φίλτατε γέλων παρέσχεν, ἦν προσέβραινεν κύκλῳ (377-378)	νά δεῖς τί κόκκινη μπογιά ἔπεσε σήμερα, γιά νά διώξουν αὐτούς πού δέ χωρούσανε

Στον στίχο 1025, η γριά εξηγεί στον νέο τον οποίο διεκδικεί ερωτικά σύμφωνα με τον νόμο των γυναικών, ότι κανείς δεν είναι αρκετά εύπορος, ώστε να πληρώσει εγγύηση, για να τον απαλλάξει από την υποχρέωση να συνευρεθεί ερωτικά μαζί της.

ἀλλ' οὐ κύριος ὕπερ μέδιμόν ἐστ' ἀνήρ οὐδεὶς ἔτι (1025)	Κανένas πιά δέ διαθέτει τόσα χρήματα

Εδώ ο μεταφραστής χρησιμοποιεί την τεχνική της ερμηνείας, εκτιμώντας προφανώς ότι μια κατά λέξη μετάφραση (ὅμως κανείς δεν ἔχει πια στην κατοχή του σιτάρι περισσότερο από έναν μέδιμνο) δεν θα γινόταν κατανοητή από το κοινό.

Στον στίχο 1028 ο νέος λέει ότι, για να αποφύγει να δικαστεί για άρνηση παροχής ερωτικών υπηρεσιών στη γριά, θα δηλώσει έμπορος, επειδή, όσοι δραστηριοποιούνταν στο θαλάσσιο εμπόριο, είχαν το δικαίωμα να δικαστούν σε ειδικό δικαστήριο, σε χρονική στιγμή που δεν θα παρακώλυε την εμπορική τους δραστηριότητα. Δηλώνοντας λοιπόν κάποιος έμπορος, μπορούσε να κερδίσει χρόνο, καθώς το ναυτοδικείο λειτουργούσε μόνο τους χειμερινούς μήνες, όταν σταματούσε η θαλάσσια εμπορική δραστηριότητα.⁷¹

ἀλλ' ἔμπορος εἶναι σκῆψομαι (1028)	Θά ἐπικαλεσθῶ ἐπαγγελματικούς λόγους

⁷¹ Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*.

Στη μετάφραση χρησιμοποιείται η τεχνική της προσαρμογής στα δεδομένα του πολιτισμού υποδοχής με τη χρήση ενός γενικότερου όρου, εφόσον ο νεοελληνικός όρος «έμπορος» δεν έχει τις συνυποδηλώσεις του αντίστοιχου αρχαίου ελληνικού.

β) Στη μικροδομή του μεταφράσματος

Σε επίπεδο μικροδομής, όπως φάνηκε και από τα παραπάνω παραδείγματα, για την απόδοση των ιδιαίτερων συστατικών της αριστοφανικής κωμωδίας αξιοποιούνται ποικίλες τεχνικές (*ανάπτυξη και συμπύκνωση του λόγου, αναδιάταξη, ερμηνεία, μετατόπιση, μετατροπία, ισοδυναμία, προσαρμογή, αναπλήρωση, απλοποίηση συντακτικής πλοκής, μετάπλαση παγιωμένης έκφρασης κ.ά.*),⁷² συνήθως σε συνδυασμό. Οι τεχνικές επιλέγονται με γνώμονα τη θεατρικότητα εντός της δεδομένης πολιτισμικής συγκυρίας, δηλαδή την *παραστασιμότητα*, την πρόσληψη και την ανταπόκριση του κοινού στο κωμικό στοιχείο, αλλά και τον σεβασμό στο πνεύμα του πρωτοτύπου. Ζητούμενο του μεταφραστικού εγχειρήματος είναι η ισοδυναμία σε όλα τα επίπεδα λειτουργίας του κειμένου-πηγή, (*σημασιολογικό, υφολογικό, λειτουργικό, πραγματολογικό*) και ως προς όλα τα χαρακτηριστικά της αριστοφανικής κωμωδίας. Όταν η ισοδυναμία δεν είναι δυνατόν να επιτευχθεί σε κάποιο επίπεδο, ο μεταφραστής καταφεύγει στην τεχνική της αναπλήρωσης ή της προσαρμογής. Η πιστότητα υπό την έννοια της κατά λέξη μετάφρασης δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά μια τεχνική ανάμεσα σε άλλες που εξυπηρετούν την εκάστοτε στρατηγική σε επίπεδο νοηματικής ενότητας, για τον λόγο αυτό κάποιες φορές εγκαταλείπεται, όταν δεν εξυπηρετεί τη θεατρικότητα. Επιδίδεται ως προς όλα τα χαρακτηριστικά του πρωτοτύπου, πρωτίστως ως προς το νόημα και το υπονόημα, με αποτέλεσμα κάποιες από τις υιοθετούμενες επιλογές να δίνουν, εκ πρώτης όψεως, την εντύπωση ότι 'προδίδουν' το πρωτότυπο, ενώ στην πραγματικότητα εκφράζουν με ακρίβεια το αρχικό μήνυμα, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με την απόδοση του στίχου 818, ο οποίος αναφέρεται στη συνήθεια των Αθηναίων να μεταφέρουν νομίσματα μέσα στο στόμα τους.⁷³

⁷² Η *μετατόπιση* ή *μετάταξη* αφορά στη μετατροπή ενός μέρους του λόγου σε άλλο χωρίς αλλαγή του νοήματος· η *μετατροπία* στην αλλαγή της σημασιολογίας και της οπτικής γωνίας της γλώσσας-πηγή· η *ισοδυναμία* στην περιγραφή της ίδιας κατάστασης στη γλώσσα-στόχος με διαφορετικά υφολογικά και δομικά μέσα. Στην τεχνική της *αναπλήρωσης*, ένα υφολογικό στοιχείο εμφανίζεται στο μετάφρασμα σε άλλη θέση από αυτήν που κατείχε στο πρωτότυπο, έτσι ώστε να διατηρηθεί ο τόνος του κειμένου (βλ. Vinay & Darbelnet, «A Methodology for Translation», σ. 84-93· Munday, *Μεταφραστικές σπουδές*, σ. 100-106· Lee-Jahnke κ.ά., *Ορολογία της Μετάφρασης*, λλ. *αναπλήρωση, ισοδυναμία, μετάταξη, μετατροπία*).

⁷³ Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*· M. Vetta (επιμ.), D. Del Corno (μετ.) *Aristofane Le Donne all' Assemblée*, Arnoldo Mondadori Editore, Fondazione Lorenzo Valla, 2000.

<i>πωλὼν γὰρ βότρυς μεστήν ἀπῆρα τὴν γνάθον χαλκῶν ἔχων (818)</i>	<i>Μόλις εἶχα πουλήσει τὰ σταφύλια, θυμᾶμαι, κι οἱ χάλκινες δραχμές ἔτρεχαν κι ἀπ' τὰ μπατζάκια μου</i>

Μια πιστή απόδοση εδώ (*πουλώντας σταφύλια, έφυγα με το στόμα γεμάτο χάλκινα νομίσματα*) θα δημιουργούσε πρόβλημα κατανόησης, ενώ η τεχνική της ενδοκειμενικής ερμηνείας θα λειτουργούσε ενδεχομένως εις βάρος της θεατρικότητας, διαταράσσοντας τον ρυθμό της απαγγελίας ή ηχώντας αφύσικη εντός περικειμένου, εφόσον τόσο ο πομπός όσο και ο δέκτης του μηνύματος είναι εξοικειωμένοι με αυτήν την πρακτική, επομένως η επεξήγηση θα ήταν περιττή.

Θα αναφερθούμε εν συνεχεία συνοπτικά, μέσω ενδεικτικών παραδειγμάτων, στον μεταφραστικό χειρισμό τριών από τους βασικότερους μηχανισμούς παραγωγής χιούμορ, των λογοπαιγνίων, των επικαιρικών στοιχείων και των μεταφορών που στην περίπτωση του Αριστοφάνη παραδοσιακά συνιστούν μεταφραστικές προκλήσεις, λόγω της δυσκολίας που παρουσιάζουν είτε σε επίπεδο πρόσληψης είτε σε επίπεδο απόδοσης ή και στα δύο.

Η απόδοση των λογοπαιγνίων

Σχετικά με την απόδοση των *λογοπαιγνίων* που αναπτύσσονται στη βάση της αμφισημίας ή της πολυσημίας, η απώλεια ως προς ένα από τα επίπεδα λειτουργίας τους δεν συνιστά αβασάνιστη επιλογή για τον μεταφραστή· σε περιπτώσεις αντικειμενικών δυσκολιών στην απόδοση, εφαρμόζεται η τεχνική της αναπλήρωσης, συνήθως στο ίδιο και σπανιότερα σε άλλο σημείο του μεταφράσματος εντός της ίδιας όμως νοηματικής ενότητας. Ως προς το *ονομαστικό λογοπαίγνιο*,⁷⁴ το βασικό κριτήριο επιλογής της εκάστοτε τεχνικής εξαρτάται και πάλι από τη δυνατότητα άμεσης πρόσληψης και ανταπόκρισης στο κωμικό στοιχείο με παράλληλη έμφαση στο ζήτημα της πιστότητας. Σχετικά με την πιστότητα, είναι ενδεικτικά κάποια στατιστικά στοιχεία. Από τα 22 επινοημένα κύρια ονόματα του πρωτοτύπου, 2 μόνο απαλείφονται (9%), ενώ για τα 5 από αυτά εφαρμόζεται η τεχνική της προσαρμογής με στόχο την απόδοση του λογοπαιγνίου (22,7%). Κατά τη διαδικασία μεταφοράς ενός ονομαστικού λογοπαιγνίου στη γλώσσα-στόχος, το όνομα μπορεί να προσαρμοστεί [*Φυρόμαχος* (22) ≈ *Μπερδεψόμαχος*), να αντικατασταθεί από έναν υπερώνυμο όρο [*Σαλα-*

⁷⁴ Με τον όρο *ονομαστικό λογοπαίγνιο* αποδίδουμε στα ελληνικά τον αγγλικό όρο *naming pun* ή *onomastic wordplay*, που αφορά στο λογοπαίγνιο που γίνεται στη βάση ενός κύριου ονόματος (Sidiropoulou, *Contrastive Linguistic Issues*, σ. 96).

μίνιος (38) ≈ ναυτικός], να διατηρηθεί μέσω αυτόματης αναπαραγωγής [*Γευσιστράτη* (49)] ή να απαλειφθεί με πιστή όμως απόδοση του νοήματος και του υπονοήματος, όπως στην απόδοση των στίχων 361-362. Το απόσπασμα είναι από τη σκηνή όπου ο Βλέπυρος προσπαθεί να ανακουφιστεί από τη δυσκοιλιότητα που τον ταλαιπωρεί και εκφράζει την ανησυχία του για την εντερική του δυσλειτουργία.

νῦν μὲν γὰρ οὗτος βεβαλάνωκε τὴν θύραν, ὅστις ποτ' ἐσθ' ἄνθρωπος Ἀχραδούσιος. (362)	Λένε πὼς ἡ ἀχλάδα ἔχει πίσω τὴν οὐρά. Ὑγὼ ἔχω πίσω τὴν ἀχλάδα.

Το λογοπαίγνιο γίνεται με τη λέξη *ἀχράς* (άγριο αχλάδι) και το δήμο της Αττικής Αχερδούντα (*Ἀχερδοῦς*), από τα οποία προκύπτει το *ἄνθρωπος Ἀχραδούσιος*, κατά το *Ἀχερδούσιος*.⁷⁵ Με δεδομένο ότι στη γλώσσα-στόχος δεν μπορεί να βρεθεί ανάλογο για το *ἄνθρωπος Ἀχραδούσιος*, ο μεταφραστής, αξιοποιώντας την παροιμία «πίσω έχει η αχλάδα την ουρά», εφαρμόζει την τεχνική της μετάπλασης παγιωμένης έκφρασης (*transformation of conventional expression*), κατά την ορολογία της Sidiropoulou,⁷⁶ εξισορροπώντας σε κάποιο βαθμό την απώλεια σε επίπεδο κωμικής λειτουργίας, εξαιτίας της αδυναμίας απόδοσης της προσωποποίησης του στίχου 362 του πρωτοτύπου.

Η απόδοση των επικαιρικών στοιχείων

Όσον αφορά στα *επικαιρικά στοιχεία*, η τεχνική του *αναχρονισμού* ως οικειοποιητικού μηχανισμού ή ως μηχανισμού παραγωγής χιούμορ δεν αποτελεί, όπως έχει ήδη αναφερθεί, επιλογή του μεταφραστή, ο οποίος στο μεγαλύτερο ποσοστό τα διατηρεί, αφήνοντάς τα να αναδειχθούν ως φορείς διαχρονικών ιδεών, ανθρωπίνων τύπων και καταστάσεων, όπως στην απόδοση του στίχου 185.

ἀλλὰ τὸν γ' Ἀγύρριον πονηρὸν ἠγούμεσθα (185)	Τότε ὁμως ξέραμε τουλάχιστον τί πονηρό κι ἀχρεῖο ὑποκείμενο ἦταν αὐτός ὁ Ἀγύρριος.

Στο απόσπασμα που ακολουθεί από την πρόβα των γυναικών για την ομιλία στη συνέλευση των πολιτών, η Πραξαγόρα αναφέρεται στις λανθασμένες αποφάσεις των

⁷⁵ Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*· R. G. Ussher (επιμ.-εισαγ.-σχολ.), *Aristophanes Ecclesiazousae*, Bristol Classical Press, Bristol 1999· Vetta – Del Corno, *Aristofane*.

⁷⁶ Sidiropoulou, *Contrastive Linguistic Issues*, σ. 93.

Αθηναίων στο ζήτημα της ειρήνης με τους Σπαρτιάτες. Ο Ιερώνυμος ήταν υπέρ της ειρήνης, αλλά ο Θρασύβουλος, ισχυρή προσωπικότητα του δήμου που είχε ηγηθεί του κινήματος που ανέτρεψε την εξουσία των ολιγαρχικών το 404 π.Χ., αντιτάχθηκε στη σύναψη ειρήνης, επειδή δεν θα ηγείτο ο ίδιος των διαπραγματεύσεων.⁷⁷

[...]Ιερώνυμος σοφός· (201) σωτηρία παρέκλυεν, ἀλλ' ὠράζεται Θρασύβουλος αὐτὸς οὐχὶ παρακαλούμενος.	[...]Ο Ιερώνυμος σὰς ἐξόρκιζε νά κλείσετε εἰρήνη [...] Μά βλέπεις θύμωσε ὁ στρατηγὸς Θρασύβουλος, γιατί ἔτσι παραμερίζταν.

Ο μεταφραστής, ερμηνεύει την ιδιότητα «σοφός», ενσωματώνοντας την πληροφορία ότι ο Ιερώνυμος ήταν υπέρ της ειρήνης, ενώ για τον Θρασύβουλο χρησιμοποιεί τον προσδιοριστή «στρατηγός», ώστε να γίνει κατανοητό ότι οι λόγοι για τους οποίους αντιτάχθηκε στις διαπραγματεύσεις ήταν εγωιστικοί.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα διατήρησης των επικαιρικών στοιχείων του πρωτοτύπου είναι οι στίχοι 304-305, οι οποίοι αναφέρονται σε μια παλαιότερη εποχή, όταν οι πολίτες συμμετείχαν στα κοινά αμισθί. Την εποχή αυτή αντιπροσωπεύει ο στρατηγός Μυρωνίδης,⁷⁸ το όνομα του οποίου διατηρείται στο μετάφρασμα ως σύμβολο ανιδιοτελούς προσφοράς στην πόλη.

ἀλλ' οὐχί, Μυρωνίδης ὅτ' ἤρχεν ὁ γεννάδας, οὐδεὶς ἂν ἐτόλμα τὰ τῆς πόλεως διοικεῖν ἀργύριον φέρων· (305)	Ἄχ, ἄχ, τὰ χρόνια τὰ παλιά πού ζοῦσ' ὁ Μυρωνίδης! [...] καί κανένας δέ σκεφτόταν [...] νά ζητήσει ἀπ' τὸ κράτος πληρωμὴ γιὰ νά πάει νά ψηφίσει!

Διατηρώντας τα επικαιρικά στοιχεία, ο μεταφραστής επιτυγχάνει να αποτυπώσει την ετερότητα του πρωτοτύπου, μεταγράφοντας έναν ικανό αριθμό πραγματολογικών στοιχείων που φανερώνουν τη χρονική και πολιτισμική του προέλευση. Από τα 31 συνολικά ονόματα πραγματικών προσώπων που καταγράφονται στο αρχικό κείμενο, απαλείφονται 7 (22,5%). Η επιλογή αυτή στοχεύει πρωτίστως στη διευκόλυνση της κατανόησης, αλλά λειτουργεί επίσης σε επίπεδο παραστασιμότητας, καθώς η ενσωμάτωση ερμηνευτικού σχολίου και η συνεπαγόμενη ανάπτυξη του λόγου θα λειτουργούσε ενδεχομένως εις βάρος της θεατρικότητας υπό την έννοια του ρυθμού.

⁷⁷ Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*· Vetta – Del Corno, *Aristofane*.

⁷⁸ Ο.π.

Η απόδοση των μεταφορών

Όταν η μεταφορά ή το αντικείμενο αναφοράς επιβιώνει στον πολιτισμό υποδοχής, οι μεταφορές και οι παρομοιώσεις αποδίδονται κυριολεκτικά, όπως στον στίχο 39, όπου μία από τις γυναίκες που ήρθε καθυστερημένη στο σημείο συνάντησης, δικαιολογείται λέγοντας ότι δεν μπορούσε να βγει νωρίτερα από το σπίτι της εξαιτίας του ολονύχτιου ερωτικού οίστρου του συζύγου της.

ὁ γὰρ ἀνὴρ ὃν φιλάτῃ, Σαλαμίνιος γάρ ἐστιν ὃν ζύνειμ' ἐγώ, τὴν νύχθ' ὅλην ἤλαυνέ μ' ἐν τοῖς στρώμασιν (39)	Πῆγα, βλέπεις, καὶ πῆρα ἄντρα ναυτικό, καὶ δὲ λέει νά μ' ἀφήσει καὶ μιά στάλα ἡσυχίᾳ — ὅλη τὴ νύχτα μ' εἶχε κάτω ἀπ' τὴν κουβέρτα καὶ μοῦ τράβαγε κουπί

Στο επόμενο απόσπασμα, όπου ο νέος προσπαθεί να ξεφύγει από τη λαβή της γριάς που τον διεκδικεί ερωτικά, τα αποστεωμένα χέρια της γριάς παρομοιάζονται με τις αρπάγες που χρησιμοποιούσαν για να βγάζουν τον κουβά με το νερό από το πηγάδι.⁷⁹ Σύμφωνα με τον μεταφραστή,⁸⁰ πρόκειται για μεταφορά που επιβιώνει στον πολιτισμό υποδοχής, τουλάχιστον όσον αφορά την περίοδο που μεταφράστηκε το έργο (1979), για τον λόγο αυτό την διατηρεί στο μετάφρασμα.

τί δῆτα κρέατ' ἀγρὰς τοῖς κάδοις ὀνούμεθα, ἐξὸν καθέντα γράδιον τοιουτοῖ ἐκ τῶν φρεάτων τοὺς κάδους ζυλλάμ- βάνειν; (1004)	Ἦθελα νά 'ξερα τί τὰ θέλει ὁ κόσμος τὰ σκοινιά γιὰ τοὺς κουβάδες. Δὸς τὸν κουβά σέ μιά γριά, καί ρίξ' τη στό πηγάδι νά σοῦ τὸν γεμίσει.

Σε περιπτώσεις όπου το αστείο στο πρωτότυπο λειτουργεί στη βάση ενός πεδίου δραστηριότητας άγνωστου στον πολιτισμό άφιξης, στο μετάφρασμα διατηρεῖται ο σημασιολογικός πυρήνας του κύριου όρου και γίνεται προσαρμογή ως προς το πεδίο της κοινωνικής δραστηριότητας. Οι επόμενοι στίχοι είναι από το απόσπασμα όπου η Πραξαγόρα εξηγεί ότι με τον νέο νόμο οι γέροι, οι φτωχοί και οι άσχημοι θα προηγούνται στην ικανοποίηση των σεξουαλικών τους αναγκών. Ένας άνθρωπος του λαού θα μπορεί λοιπόν να πει σε έναν επαρμένο πλούσιο:

⁷⁹ Ο.π.

⁸⁰ Ταχτσής, *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες*, σ. 218.

[...] « <i>παρὰχώρει κᾶτ' ἐπιτήρει, ὅταν ἤδη ᾗν διαπραζόμενος παραδῶ σοι δευτερί- άζειν</i> » (634)	« <i>Ἀγοράκι, μὴ στέκεσαι μπροστά μου, κάνε πλάι - θὰ περάσω ἐγὼ τὸ πρῶτο χέρι, καὶ μετὰ πᾶρ' τὴν ἐσύ γιὰ τὸ δεύτερο</i> ».

Δευτερίας λεγόταν το κρασί κατώτερης ποιότητας που έβγαινε από τη δεύτερη σύνθλιψη των σταφυλιών, το οποίο στο απόσπασμα παραλληλίζεται με την ερωτική απόλαυση του δεύτερου εραστή.⁸¹ Ο μεταφραστής χρησιμοποιεί εδώ μια ανάλογη μεταφορά από τη φρασεολογία άλλου επαγγελματικού πεδίου.

Όσον ειδικότερα αφορά στην απόδοση των *σεξουαλικών μεταφορών*, διατηρείται κατά κανόνα ο βαθμός υπαινικτικότητας του πρωτοτύπου (στ. 45), με εξαίρεση περιπτώσεις ιδιαίτερος τολμηρών εκφράσεων, για τις οποίες εφαρμόζεται η προσαρμογή στα όρια ανοχής του πολιτισμού και του κοινού υποδοχής με πιστή απόδοση του νοήματος. Στο πρώτο απόσπασμα από την προσέλευση των γυναικών, το οποίο αναφέρεται στο στοίχημα που είχαν βάλει οι γυναίκες, χρησιμοποιείται η λέξη *ἐρέβινθος* από την κατηγορία των *σεξουαλικών ανταλλάξιμων*.⁸² Δεδομένου ότι ο αντίστοιχος νεοελληνικός όρος δεν εμπίπτει σε αυτήν την κατηγορία, στη μετάφραση εφαρμόζεται η τεχνική της προσαρμογής, μέσω της οποίας διασώζεται το ύφος του πρωτοτύπου.

<i>τὴν ὑστάτην ἡκουσαν οἶνον τρεῖς χοᾶς ἡμῶν ἀποτίσειν κᾶρεβίνθων χοί- νικα.</i> (45)	<i>αὐτὴ ποὺ θὰ ᾿ρθει τελευταία, θὰ πληρώσει πρόστιμο τρία κιλά κρασί κι ἀπὸ ἓνα ἀγγούρι γιὰ τὴν καθεμιά μας</i>

Δύο παραδείγματα εκφραστικής τολμηρότητας συνιστούν οι στίχοι 705-708, όπου τονίζονται τα σεξουαλικά προνόμια που θα απολαμβάνουν στο εξής τα εμφανισιακώς ασθενέστερα τμήματα του ανδρικού πληθυσμού, και οι στίχοι 964-965 από τη σκηνή όπου ο νέος καλεί την αγαπημένη του να συνευρεθούν ερωτικά.

⁸¹ Ussher, *Aristophanes Ecclesiazousae*. F. Montanari, *Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, Παπαδήμα, Αθήνα 2014, λ. *δευτερίας*.

⁸² Τον όρο εισηγήθηκε ο J. Taillardat (*Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Les Belles Lettres, Paris 1962). Πρόκειται περί λέξεων ή φράσεων προερχόμενων από διαφορετικά σημασιολογικά πεδία, οι οποίες χρησιμοποιούνται ως έμμεσες αναφορές, χωρίς να συνιστούν συνώνυμα σεξουαλικών όρων (P. Μανθούλης, *Αρχαίο Ερωτικό και Συμποσιακό Λεξιλόγιο*, Εξάντας, Αθήνα 1999, σ. 18).

τοῖς γὰρ σιμοῖς καὶ τοῖς αἰσχροῖς (705) ἐψηφίσται προτέροις βινεῖν, ὕμᾱς δὲ τέως θρῖα λαβόντας διφόρου συκῆς ἐν τοῖς προθύροισι δέφεσθαι." (708)	Μέ τό νέο νόμο οἱ γέροι ρίχνουνε τό πρῶτο χέρι: ὥσπου νᾶρθει ἡ σειρά σου παῖξε λίγο τή δικιά σου!
ἀλλ' ἐν τῷ σῶ βούλομαι κόλπῳ πληκτίζεσθαι μετὰ τῆς σῆς πυγῆς (965)	Θά σέ κρατήσω ἀγκαλιά φῶς μου, καί θά σέ γεμίσω μ' ἀτέλειωτα γλυκά φιλιὰ καί μπρός καί πίσω

Η τεχνική της προσαρμογής στα όρια ανοχής του κοινού υποδοχής εντάσσεται στο πλαίσιο της αρχής της θεατρικότητας, υπό την έννοια της θετικής αντίδρασης των θεατών στον λόγο του μεταφράσματος, καθώς ένα ενδεχόμενο λεκτικό σοκ θα διασπούσε τη συνέχεια του λόγου σε επίπεδο πρόσληψης, εφόσον ο θεατής θα εστιάζε στον φορέα του νοήματος και όχι στο ίδιο το νόημα, πράγμα που θα μπορούσε να ακυρώσει επίσης την επιδιωκόμενη κωμική λειτουργία. Υπό αυτό το πρίσμα, η εν λόγω τεχνική δεν συνιστά προδοσία του πρωτοτύπου αλλά συνέπεια προς τους προκαθορισμένους στόχους, εντάσσεται δηλαδή στο μοντέλο της *Στρατηγικής της Συνεπούς Μετάφρασης*.

Συμπεράσματα

Όσον αφορά στον συσχετισμό μετάφρασης και πρόσληψης στη μεταγραφή της αριστοφανικής κωμωδίας στη νέα ελληνική, η μελέτη των θεωρητικών απόψεων του Ταχτσή για τη μετάφραση του αρχαίου δράματος και η ανάλυση των μεταφραστικών τεχνικών στην απόδοση των *Εκκλησιαζουσών* επιβεβαιώνουν την υπόθεση εργασίας της παρούσας μελέτης σε σχέση με τον καθοριστικό ρόλο της μεταφραστικής στρατηγικής στη διαμόρφωση της πρόσληψης των κειμένων του Αριστοφάνη. Στο πλαίσιο της *Στρατηγικής της Συνεπούς Μετάφρασης*, όπου εμπίπτει η προσέγγιση του Ταχτσή, η συνειδητοποίηση της μετάφρασης ως διαμεσολάβησης ανάμεσα σε δύο πολιτισμούς καθιστά αναγκαία και εφικτή την επιδίωξη των στόχων της *θεατρικότητας* και της *πιστότητας*, οι οποίοι, αν και θεωρητικώς ασύμβατοι μεταξύ τους, δεσμεύουν τον μεταφραστή τόσο απέναντι στο κοινό υποδοχής όσο και στο περιεχόμενο του πρωτοτύπου και τις προθέσεις του δημιουργού του. Οι μεταφραστικές τεχνικές μέσω των οποίων υλοποιούνται οι προαναφερθέντες στόχοι αποδίδουν εν τέλει ένα κείμενο το οποίο ισορροπεί ανάμεσα στον σύγχρονο θεατρικό λόγο και στο ιστορικό και κοινωνικό συγκείμενο της

δημιουργίας του έργου, διασφαλίζοντας συγχρόνως την αποτύπωση της ετερότητας του αρχικού κειμένου και την απρόσκοπτη πρόσληψη του μεταφράσματος από το κοινό υποδοχής.

Ένα δεύτερο συμπέρασμα προκύπτει από τη δυνατότητα εφαρμογής του συγκεκριμένου μεταφραστικού μοντέλου σε διαφορετικούς τόπους και χρόνους της μεταφραστικής πράξης. Η *Στρατηγική της Συνεπούς Μετάφρασης* διαμορφώθηκε στο πλαίσιο της συγχρονικής διαγλωσσικής μετάφρασης, αλλά, όπως καταδείχθηκε μέσα από τη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης, βρίσκει εφαρμογή και στο πεδίο της διαχρονικής ενδογλωσσικής μετάφρασης, γεγονός το οποίο υποδηλώνει ότι είναι γενικότερα εφικτή η υιοθέτηση θεωρητικών και μεθοδολογικών εργαλείων της διαγλωσσικής μετάφρασης στο πεδίο ερευνών της ενδογλωσσικής. Η προοπτική αυτή, αφενός, διευρύνει τους ερευνητικούς ορίζοντες, αφετέρου, δημιουργεί προϋποθέσεις για μία αμοιβαίως επωφελή διάδραση μεταξύ των δύο ειδών μετάφρασης.

Τέλος, όσον αφορά στη μεταφραστική πρακτική, η μεταφορά των *Εκκλησιαζουσών* στην νέα ελληνική στη βάση της συγκεκριμένης μεταφραστικής μεθοδολογίας δημιουργεί προσδοκίες για την εφαρμογή της επί του συνόλου του αρχαίου ελληνικού δράματος με ανάλογα αποτελέσματα. Θα μπορούσαμε μάλιστα να υποθέσουμε ότι στο πλαίσιο της λογοτεχνικής μετάφρασης είναι ενδεχομένως κατάλληλη και για την μεταγραφή στην τρέχουσα γλώσσα και άλλων κειμενικών ειδών της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, για παράδειγμα των ιστορικών, φιλοσοφικών και ρητορικών κειμένων, στην απόδοση των οποίων είναι σημαντική η ανάδειξη του πολιτισμικού υπόβαθρου και των συνθηκών της δημιουργίας τους. Αυτό βεβαίως μένει να αποδειχθεί τόσο σε επίπεδο πράξης όσο και θεωρίας. Γενικότερα, θα λέγαμε ότι, όσον αφορά στην επιβίωση παλαιότερων κειμένων μέσω της μετάφρασης, είναι καθοριστική η εφαρμογή ενός μεταφραστικού μοντέλου το οποίο διασφαλίζει την αποτύπωση του περιεχομένου σε συνάρτηση με τη μορφή, όπως επιλέγεται μέσα από την οπτική των πρωτότυπων δημιουργών τους. Άλλωστε, όπως εύστοχα παρατηρεί ο De Beaugrande, «ο αναγνώστης της ΓΣ [γλώσσας-στόχος] επιλέγει μια μετάφραση με την πρόθεση να βρει ένα κείμενο το οποίο να αντιπροσωπεύει το πρωτότυπο με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη πληρότητα και ακρίβεια».⁸³

⁸³ D. Connolly, *Μετα-ποίηση. 6 (+1) Μελέτες για τη Μετάφραση της Ποίησης*, Ύψιλον/Βιβλία, Αθήνα 1997, σ. 139.

ΑΡΧΑΙΟΘΕΜΕΣ ΟΠΕΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΧΡΟΝΙΑ
ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ¹

Το 1955 αποτελεί χρονιά-σταθμό για τα πολιτιστικά δρώμενα στην Ελλάδα καθώς ιδρύεται το Φεστιβάλ Αθηνών, ένας από τους σημαντικότερους και μακροβιότερους πολιτιστικούς θεσμούς της χώρας. Με πρωτοβουλία του Υπουργού Προεδρίας της Κυβέρνησης Παπάγου, Γεωργίου Ράλλη, το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού συνδέθηκε με ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα πολιτιστικών εκδηλώσεων. Δημιουργήθηκε έτσι ένα Φεστιβάλ μεγάλης εμβέλειας, ακολουθώντας αντίστοιχα πρότυπα του εξωτερικού.² Η Ελληνική Πολιτεία έθεσε ως ζητούμενο τη σύνδεση των αρχαιολογικών μνημείων με την προβολή της δραματικής, μουσικής και ορχηστρικής τέχνης πάνω σε έναν ελληνοκεντρικό άξονα. Η ελληνικότητα των θεαμάτων, και ειδικότερα το αρχαιοελληνικό πνεύμα, αποτέλεσε την αισθητική στόχευση των πρώτων χρόνων του νέου θεσμού. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο πρόγραμμα της εναρκτήριας χρονιάς, «το Φεστιβάλ Αθηνών θα περιλαμβάνει συμφωνικές συναυλίες, μελοδράματα, αρχαίες τραγωδίες και άλλας εκδηλώσεις, εμπνευσμένες κατά το πλείστον από την Ελληνικήν ιστορίαν, μυθολογίαν και λογοτεχνίαν. Τα έργα αυτά, εκτελούμενα εις το φυσικόν των περιβάλλον – υπό την σκιάν του Παρθενώνος, όπου δύνανται να εύρουν την πληρότητα του νοήματός των και την τελειότητα της εκφράσεως, ελπίζομεν ότι θα καταστήσουν το Φεστιβάλ Αθηνών μοναδικόν εις το είδος του».³

Στο πρόγραμμα του νέου θεσμού, πρωταγωνιστικό ρόλο κλήθηκαν να παίζουν τρεις καλλιτεχνικοί φορείς της χώρας: η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, το Εθνικό Θέατρο και η Εθνική Λυρική Σκηνή (ΕΛΣ). Ο εξέχων ρόλος της ΕΛΣ στο νέο εγγεί-

¹ Μία πρώτη εκδοχή του παρόντος κειμένου παρουσιάστηκε ως ανακοίνωση στο Μουσικολογικό Συμπόσιο με θέμα: *Ελλάδα και Όπερα* (10-12 Ιουνίου 2016), που διοργανώθηκε στο πλαίσιο των 12ων Ελληνικών Μουσικών Γιορτών, από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών και την Ερευνητική Ομάδα για τη Νεοελληνική Μουσική της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών.

² Ο Ράλλης μεταφέροντας τις κυβερνητικές θέσεις, δήλωνε ότι υπάρχει η φιλοδοξία, με το Φεστιβάλ, «να καταστούν αι Αθήναι εν διεθνές πνευματικόν κέντρον και [...] να παρέχεται εις τους ξένους επισκέπτας, οι οποίοι έρχονται εις την Ελλάδα, πάσα δυνατή τέρψις» ενώ, εκφράζοντας τα αισθητικά ζητούμενα της κυβέρνησης, διατύπωσε την άποψη ότι πρέπει «να διαδοθή η αρχαία τραγωδία και εις όσον το δυνατόν μεγαλύτερον στρώμα του ελληνικού λαού», [Ανυπόγραφο], «Το Διεθνές Φεστιβάλ Αθηνών», εφημ. *Η Καθημερινή*, 8 Μαΐου 1955.

³ Πρόγραμμα Φεστιβάλ Αθηνών, 1955, χ.σ.

ρημα αποτελεί γεγονός εξαιρετικά αντιφατικό δεδομένης της πολύ κακής κατάστασης του οργανισμού στις αρχές του 1955 και της παράλληλης κρατικής αδιαφορίας προς αυτόν. Ο Μανώλης Καλομοίρης, αρθρογραφώντας τακτικά σχετικά με το θέμα, παρομοίαζε, με ιδιαίτερη γλαφυρότητα, την ΕΛΣ με ένα κέντημα: «όπως ξηλώνεται ένα περίτεχνο κέντημα που επιδέξια ή έστω και αδέξια, αν θέλετε, χέρια αγωνίσθηκαν να το κεντήσουν ή να το υφάνουν, λες πως όλοι βάλθηκαν, τα τρία τελευταία χρόνια, ποιος λίγο – ποιος πολύ, να το ξηλώσουν σπιθαμή προς σπιθαμή».⁴ Ουσιαστικά ακέφαλη, χωρίς Διευθυντή και Διοικητικό Συμβούλιο, η ΕΛΣ διοικείται τα χρόνια εκείνα από μια πενταμελή Επιτροπή με Πρόεδρο τον Μιχαήλ Στασινόπουλο. Τα σοβαρότατα διοικητικά και οικονομικά προβλήματα, που αντιμετώπιζε, την οδήγησαν, μοιραία, όπως περιέγραφε ο Φοίβος Ανωγειανάκης, «σε τέλειο μαρασμό, χωρίς κανένα απολύτως καλλιτεχνικό προσανατολισμό, χωρίς πρόγραμμα και χωρίς... στέγη».⁵ Δυστυχώς, αυτό δεν ήταν σχήμα λόγου, καθώς το 1954 η ΕΛΣ αναγκάστηκε να αποχωρήσει από το Θέατρο “Ολύμπια”, καθώς ξεκίνησαν εργασίες πλήρους και εκ βάθρων ανακατασκευής του.⁶ Μέσα σε αυτό το κλίμα, η Κυβέρνηση, ενώ δεν έδειχνε ουσιαστικό ενδιαφέρον για την επίλυση των προβλημάτων αυτών, κάλεσε τον οργανισμό να πρωταγωνιστήσει στο πρώτο Φεστιβάλ Αθηνών και να επωμιστεί μεγάλο βάρος του προγράμματός του.⁷

Η ΕΛΣ, προκειμένου να ανταποκριθεί σε αυτή την πρόκληση και να ευθυγραμμιστεί με τις στοχεύσεις του νέου θεσμού, ανέτρεξε στην πληθώρα των έργων του λυρικού ρεπερτορίου, που αντλούν τη θεματολογία τους από τον αρχαίο ελληνικό κόσμο.⁸ Έτσι, επέλεξε να παρουσιάσει στο αρχαίο Ωδείο τις αρχαιόθεμες όπερες

⁴ Μανώλης Καλομοίρης, «Η μουσική στα 1955», εφημ. *Εθνος*, 3 Ιανουαρίου 1956.

⁵ Φ.Α. [Φοίβος Ανωγειανάκης], «Εισαγωγικό σημείωμα», *Επιθεώρηση Τέχνης* 2 (1955), σ. 153.

⁶ Για αναλυτικά στοιχεία σχετικά με την ιστορία και την ανακατασκευή του θεάτρου “Ολύμπια” βλ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, «Δίχως στέγη», Νίκος Α. Δοντάς (επιμ.), *Εθνική Λυρική Σκηνή, ένθετο Επτά Ημέρες*, εφημ. *Η Καθημερινή* 5 Οκτωβρίου 2003, σ. 30-31 και Πάνος Τσολάκης, «Κτήριο Ολύμπια», *Αρχιτεκτονική* 7 (1958), σ. 22-29.

⁷ Για αναλυτικά στοιχεία σχετικά με την κατάσταση της ΕΛΣ την περίοδο εκείνη βλ. Ελένη Δουνδουλάκη, *Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1974. Τριάντα χρόνια ιστορία και όψη*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ 2017.

⁸ Για το αρχαιόθεμο λυρικό ρεπερτόριο ενδεικτικά βλ. Marianne Mc Donald, *Η ελληνική μυθολογία στην κλασική όπερα* (μετ. Γιώτα Ποταμιάνου), Περίπλους, Αθήνα 2005· Peter Brown – Suzana Ograjensek (επιμ.), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford University Press, Oxford 2010· Αλέξανδρος Διαμαντής, *Το αρχαιοελληνικό δράμα στη δυτικοευρωπαϊκή όπερα του νεοκλασικισμού στο μεσοπόλεμο: τα παραδείγματα των Arthur Honegger, Darius Milhaud και Ιγκόρ Στραβίνσκυ*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2014· Εύη Νίκα-Σαμψών, «Όπερα και αρχαίοι μύθοι», ομιλία στο Ελεύθερο Εργαστήρι Μουσικής Παιδείας, 1ος Κύκλος 2013-2014 «Μαθαίνοντας να ακούμε μουσική», Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», 22/01/2014, στο Bodosaki Lectures on Demand: α' μέρος: <https://www.blod.gr/lectures/opera-kai-arhaioi-mythoi-meros/> και β' μέρος: <https://www.blod.gr/lectures/opera-kai-arhaioi-mythoi-deytero-kai-teleytaio-meros/> [21/9/2019].

Ορφέας και Ευρυδίκη του Γκλουκ (Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*) και *Ιδομενέας, βασιλιάς της Κρήτης* του Μότσαρτ (Wolfgang Amadeus Mozart, *Idomeneo, re di Creta*) καθώς και την όπερα-ορατόριο *Οιδίπους Τύραννος* του Στραβίνσκυ (Igor Fyodorovich Stravinsky, *Oedipus rex*)⁹ παράσταση που συνοδεύθηκε από τον λυρικό μονόλογο *Μήδεια* του Κρένεκ (Ernst Krenek, *Medea*). Όλα τα παραπάνω έργα ήταν νεοεισερχόμενα στο ρεπερτόριο της ΕΛΣ, γεγονός που θα κινούσε έτι περαιτέρω το ενδιαφέρον του φιλόμουσου κοινού.¹⁰ Και στις τρεις παραστάσεις «επιστρατεύθηκε» ο Ντίνος Γιαννόπουλος, βασικός σκηνοθέτης, ήδη από το 1946, της Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης. Η παρουσία του Γιαννόπουλου, ο οποίος είχε αναλάβει και την καλλιτεχνική διεύθυνση του Φεστιβάλ Αθηνών, υπήρξε καταλυτική. Τόσο η εμπειρία του στη σκηνοθεσία όπερας, όσο και η διεθνής καταξίωσή του ήταν απολύτως απαραίτητες στη νέα αυτή καλλιτεχνική πρωτοβουλία.

Η πρώτη εμφάνιση της ΕΛΣ στο Φεστιβάλ έγινε στις 27 Αυγούστου με την όπερα *Ορφέας και Ευρυδίκη*. Η παράσταση προσείλκυσε πολύ μεγάλο αριθμό θεατών, καθώς τα εισιτήρια και για τις τρεις παραστάσεις εξαντλήθηκαν, ενώ θεατές παρακολουθούσαν και από τους βράχους γύρω από το Ωδείο. Ο Τύπος της εποχής, σε εκτενή ρεπορτάζ, μεταφέρει ότι η πρεμιέρα, όπως και η έναρξη του Φεστιβάλ λίγες μέρες νωρίτερα, πέρα από καλλιτεχνικό ορόσημο, αποτέλεσε και μεγάλο κοσμικό γεγονός,¹¹ που πραγματοποιήθηκε παρουσία της Βασιλικής Οικογένειας, εξεχόντων μελών της Κυβέρνησης και πλήθους επισήμων.

Στην παράσταση αυτή, τη μουσική διεύθυνση είχε ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης, τα σκηνικά και τα κοστούμια υπέγραψε ο Γιώργος Ανεμογιάννης και τη διεύθυνση της χορωδίας είχε ο Μιχάλης Βούρτσης. Αξίζει να τονιστεί ότι χορογράφος της παράστασης ήταν ο σημαντικότερος καλλιτέχνης Άντονι Τιούντορ (Antony Tudor) ο οποίος εκείνη την εποχή ήταν ο Διευθυντής του Μπαλέτου της Metropolitan Opera¹² και πιθανότατα συνέπραξε μετά από πρόσκληση του Γιαννόπουλου. Επίσης, μετα-

⁹ Για τις πλοκές των οπερών βλ. András Batta, *Οπερα. Συνθέτες, Έργα, Ερμηνευτές*, μετ. Γιάννα Σκαρβέλη, Ελένη Τσαλίκη, Φανή Γαϊδατζή, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2006, σ. 172 [για τον *Ορφέα*], σ. 350-351 [για τον *Ιδομενέα*], σ. 638 [για τον *Οιδίποδα*].

¹⁰ Ο οργανισμός είχε ήδη μια σχετική καλλιτεχνική εμπειρία στο είδος, καθώς είχε παρουσιάσει στο Ηρώδειο, ως Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, τις αρχαιότεμες όπερες *Ηλέκτρα* του Ρίχαρντ Στράους (Richard Strauss, *Electra*) και *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Γκλουκ το 1942 και ως Εθνική Λυρική Σκηνή δύο αρχαιότεμες όπερες του Γκλουκ, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (Iphigénie en Tauride) το 1946 και το 1951 και την *Άλκηστη* (Alceste) το 1948 και το 1950.

¹¹ [Ανυπόγραφο], «Θριαμβευτική η παράστασις του *Ορφέως*», εφημ. *Τα Νέα*, 29 Αυγούστου 1955.

¹² Για τη ζωή, το καλλιτεχνικό και εκπαιδευτικό έργο του Άντονι Τιούντορ βλ. <https://www.antonytudor.org> [21/9/2019].

κλήθηκαν τρεις διεθνώς καταξιωμένες μονωδοί: η Ρίζε Στήβενς (Risë Stevens), η Άννα Τασσοπούλου και η Βίλμα Γεωργίου.¹³ Επίσης, μετακλήθηκαν και χορευτές με ευθύνη του χορογράφου, οι οποίοι συνέπραξαν και στις άλλες παραστάσεις.¹⁴ Η κινητικότητα αυτή, η οποία χαρακτήριζε και τις άλλες παραγωγές της ΕΛΣ στο Φεστιβάλ, εναρμονιζόταν με τις προγραμματικές επιταγές του νέου θεσμού, σύμφωνα με τις οποίες κύριος σκοπός του ήταν «η ανάπτυξις εν Ελλάδι διεθνούς καλλιτεχνικής κινήσεως δια της συγκεντρώσεως κατ' έτος των Ελλήνων εκπροσώπων της τέχνης, οι οποίοι διαπρέπουν τόσον εις την χώραν όσον και το εξωτερικόν, ως και εξεχόντων ξένων καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών συγκροτημάτων».¹⁵

Η υπόθεση του έργου, βασισμένη στον αρχαιοελληνικό μύθο του Ορφέα, εντασσόταν απόλυτα στο ύφος και τις στοχεύσεις του καλλιτεχνικού προγράμματος, ενώ η ποιότητά του και η θέση του στο παγκόσμιο λυρικό ρεπερτόριο¹⁶ συνέβαλαν στη λάμψη του πρώτου Φεστιβάλ Αθηνών. Σύσσωμη η κριτική επικρότησε την επιτυχημένη επιλογή κάνοντας ιδιαίτερη μνεία σε αυτήν.¹⁷ Ο Σόλων Μιχαηλίδης, μάλιστα, ανέφερε πως «το μοναδικό αυτό κλασσικό αριστούργημα που το διαπερνάει απ' άκρη σ' άκρη το ελληνικό πνεύμα, εύρισκε στο αρχαίο θέατρο, κάτω από τον Παρθενώνα, το ιδανικό του περιβάλλον».¹⁸ Επομένως, οι προσδοκίες ήταν απόλυτα εστιασμένες αφενός στην αρχαιοπρέπεια και αφετέρου στην ακαδημαϊκή πιστότητα στο πρωτότυπο. Έτσι, ενώ η παράσταση έτυχε συνολικά θριαμβευτικής υποδοχής,¹⁹ ενστάσεις

¹³ Αξίζει να σημειωθεί ότι η μετάκληση της Τασσοπούλου έγινε μετά από προσωπική πρόσκληση του ίδιου του Γεωργίου Ράλλη. Στο πρώτο Φεστιβάλ Αθηνών η παρουσία του Ράλλη ήταν πολύ ενεργή. Στην περίπτωση των παραστάσεων της ΕΛΣ, ο Υπουργός, προκειμένου να παρακάμψει τις σοβαρές αδυναμίες του οργανισμού, παρενέβη προσωπικά σε μια σειρά οργανωτικών αλλά ακόμη και καλλιτεχνικών ζητημάτων, βλ. [Ανυπόγραφο], «Από μεθαύριο οι δοκιμές του Φεστιβάλ στο Ηρώδειο», εφημ. *Τα Νέα*, 9 Αυγούστου 1955 και Συνέντευξη της Άννας Τασσοπούλου στον Γεώργιο Βόκο, εφημ. *Ακρόπολις*, 19 Αυγούστου 1955.

¹⁴ Ανυπόγραφο σχόλιο, εφημ. *Ακρόπολις*, 6 Αυγούστου 1955 και ανυπόγραφο σχόλιο εφημ. *Απογευματινή*, 9 Αυγούστου 1955.

¹⁵ Πρόγραμμα Φεστιβάλ Αθηνών, ό.π.

¹⁶ Ο Γκλουκ, με τα έργα *Ορφέας και Ευρυδίκη* και *Άλκηστη*, συνέβαλε καθοριστικά στη μεταρρύθμιση της όπερας. Ο Μηνάς Ι. Αλεξιάδης παρατηρεί σχετικά: «Το γεγονός ότι η πρώτη αυτή ουσιαστική και κρίσιμη μεταρρύθμιση του μελοδραματικού έργου βασίστηκε σε αρχαιοελληνικούς ποιητικούς και δραματικούς αντίστοιχα μύθους, σημαίνει ότι η όπερα επέστρεψε και πάλι στις πηγές της και ειδικότερα στη θεωρητική απόφαση των αρχόν της, δηλαδή στην αναβίωση και τη μουσικοδραματική επαναδιατύπωση του αρχαιοελληνικού δράματος». Μ. Ι. Αλεξιάδης, «Christoph Willibald Gluck: *Ορφέας και Ευρυδίκη* και *Άλκηστη* και η μεταρρύθμιση της όπερας», Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, *Ο Μαγικός Αυλός του Ορφέα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 54.

¹⁷ Αστέρης Κοββατζής, «Η σημερινή μέρα του Φεστιβάλ Αθηνών με την όπερα *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Γκλουκ», εφημ. *Απογευματινή* 27 Αυγούστου 1955· Μανώλης Καλομοίρης, «Ο *Ορφεύς* εις το Φεστιβάλ Αθηνών», εφημ. *Έθνος*, 29 Αυγούστου 1955 και Γιάννης Μάντακας, «*Ορφεύς και Ευρυδίκη*, 2^α Συμφων. Συναυλία, *Ιδομενέας*», εφημ. *Νέα Αλήθεια*, 2 Σεπτεμβρίου 1955.

¹⁸ Σόλων Μιχαηλίδης, «Από το Φεστιβάλ Αθηνών», εφημ. *Η Καθημερινή*, 3 Σεπτεμβρίου 1955.

¹⁹ Μιχαηλίδης, ό.π. και Καλομοίρης, «Ο *Ορφεύς*».

και αντιδράσεις διατυπώθηκαν σε οποιοδήποτε στοιχείο νεωτερικότητας κόμιζαν οι καλλιτέχνες Γιαννόπουλος και Τιούντορ, οι οποίοι ήταν πιο κοντά στα διεθνή, σύγχρονα αισθητικά ρεύματα.

Ο Γιαννόπουλος προχώρησε σε μια σημαντική σκηνοθετική παρέμβαση, αλλάζοντας το φινάλε του έργου: παρουσίασε τον θάνατο της Ευρυδίκης αντί της θριαμβευτικής νίκης του έρωτα, που επιθυμεί ο Γκλουκ.²⁰ Ο σκηνοθέτης ακολούθησε την πρόταση που είχε καταθέσει ο Βίλαντ Βάγκνερ το 1952, ο οποίος στην αντίστοιχη σκηνοθεσία του στο Μπαϊρόιτ είχε επιλέξει «να καταργήσει εντελώς τις τελευταίες δοξαστικές σκηνές που έπονται της άριας του Ορφέα αντικαθιστώντας τις με επανάληψη του θρηνητικού χορωδιακού της πρώτης πράξης».²¹ Όμως, ενώ ο Γιαννόπουλος συνομιλούσε με τις σύγχρονες διεθνείς τάσεις, οι κριτικοί διαφώνησαν, θεωρώντας ότι η αλλαγή αυτή δεν έπρεπε να γίνει. Το παράδοξο είναι ότι η συγκεκριμένη σκηνοθετική πρόταση ήταν πιο κοντά στον αρχαίο ελληνικό μύθο, σύμφωνα με τον οποίο η Ευρυδίκη πεθαίνει. Θα ήταν αναμενόμενο, λοιπόν, η κίνηση αυτή να ικανοποιήσει το ελληνικό κοινό. Η προσήλωση, όμως, στο πρωτότυπο ήταν τόσο που κάτι τέτοιο δεν έγινε αποδεκτό.

Αντίστοιχη αντίδραση προκάλεσε και η χορογραφία του Άντονι Τιούντορ. Η κριτική διαφώνησε κάθετα με τις προτάσεις του, οι οποίες διέπονταν από σύγχρονα ορχηστικά στοιχεία. Ο Τιούντορ ήταν ένας σημαντικός καλλιτέχνης του χορού, πρωτοπόρος για την εποχή του, γνωστός για το ιδιαίτερο ύφος και τις «έρευνές του στις ψυχοσωματικές καταστάσεις, τις οποίες μετέφραζε με πρωτότυπα όσο και συγκλονιστικά ή κωμικότατα χορογραφικά σχεδιαγράμματα».²² Η οπτική του, μάλιστα, οδήγησε σε προτάσεις ακατανόητες για τους θεατές του πρώτου Φεστιβάλ Αθηνών, οι οποίες έφτασαν να χαρακτηριστούν ακόμη και «τραγελαφικές».²³ Θεωρήθηκαν ακατάλληλες, τόσο για το πνεύμα του έργου, όσο και για το περιβάλλον της Ακρόπολης. Ο Δημήτρης Χαμουδόπουλος συνόψισε ανάγλυφα τις αντιδράσεις προς τους νεωτερισμούς σκηνοθέτη και χορογράφου: «η χορογραφία ήταν σχεδόν ολοκληρωτικά [...] μακριά από το νόημα του έργου και κατά προέκταση από το αρχαίο πνεύμα. Επίσης με ποιο δικαίωμα έδωσαν “λύση” στο δράμα άλλη από αυτή της “παρτιτούρας” του Γκλουκ;».²⁴

²⁰ John Pennino, *Risè Stevens: a life in music*, Baskerville Publishers, Texas 1999, σ. 280.

²¹ Ν.Τ. [Νίκος Τσούλγος], «Τα πολλά πρόσωπα του Ορφέα», πρόγραμμα παράστασης *Ορφέας και Ευρυδίκη*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών 1997-1998, σ. 13.

²² Ανδρέας Ρικάκης, «Anthony Tudor», πρόγραμμα Φεστιβάλ Αθηνών 1990, σ. 110.

²³ Β. Παπαδημητρίου, «Η μουσική. Το Φεστιβάλ Αθηνών», *Επιθεώρηση Τέχνης* 10 (1955), σ. 338.

²⁴ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Ορφέας και Ευρυδίκη*», εφημ. *Ελευθερία*, 30 Αυγούστου 1955.

Στο σύνολό της, παρά τις επιμέρους αυτές ενστάσεις, η αναπαράσταση του αρχαίου κόσμου ήταν επιτυχής, κάτι στο οποίο συνέτεινε αποφασιστικά η, αρχαιοελληνικής αισθητικής, σκηνογραφική και ενδυματολογική κατάθεση του έμπειρου Γιώργου Ανεμογιάννη.²⁵ Ακόμη, όμως, και στη δική του εργασία υπήρξαν παρατηρήσεις, όταν εκείνος επιχείρησε να διαφοροποιηθεί από την παγιωμένη εικόνα του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Η αμφιλεγόμενη εμφάνιση του Έρωτα, ο όποιος έμοιαζε με τον Ερμή εξαιτίας των ενδυματολογικών του στοιχείων²⁶ και οι χτυπητοί κόκκινοι τόνοι, που θύμιζαν κόλαση, στη σκηνή του Άδη²⁷ βρέθηκαν στο στόχαστρο.

Οι ερμηνείες των μονωδών, των χορωδών και της ορχήστρας ικανοποίησαν απόλυτα την κριτική και χειροκροτήθηκαν θερμά από το ενθουσιώδες κοινό. Στον Τύπο διατυπώθηκαν εξαιρετικά σχόλια και για τις τρεις καλλιτέχνιδες, τόσο για την μουσική όσο και την υποκριτική τους επίδοση. Αντίστοιχα ευμενή σχόλια εκφράστηκαν και για την πειθαρχημένη ορχήστρα, που αποτέλεσε «ισχυρό θεμέλιο για την οικοδόμηση της παραστάσεως».²⁸

Μετά τη θριαμβευτική πρεμιέρα του *Ορφέα* ακολούθησε η όπερα *Ιδομενέας, βασιλιάς της Κρήτης* του Μότσαρτ, που έκανε πρεμιέρα την 1^η Σεπτεμβρίου του 1955. Και εδώ το ενδιαφέρον του κοινού, το οποίο γέμισε το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, υπήρξε έντονο. Στο podium βρέθηκε ο διεθνώς αναγνωρισμένος αρχιμουσικός Γιονέλ Περλέα [Ionel Perlea]. Την σκηνοθεσία υπέγραψε και πάλι ο Γιαννόπουλος, τα σκηνικά και τα κοστούμια ο Ανδρέας Νομικός, στη μοναδική του συνεργασία με την ΕΛΣ, την χορογραφία η Λουκία και τη διεύθυνση της χορωδίας έχει ο Μιχάλης Βούρτσης. Για την παράσταση, μετακλήθηκαν η Ελέονορ Στήμπερ [Eleanor Steber], ο Ντέιβιντ Λούντ [David Lloyd] και ο Ντίνος Εγκολφόπουλος [Costantino Ego], ενώ στη διανομή συμμετείχαν οι νεαροί, τότε, Κώστας Πασχάλης και Μαρία Κερεστεντζή.²⁹

²⁵ Φωτογραφίες από την παράσταση υπάρχουν στην εφημ. *Καθημερινή*, 25 και 27 Αυγούστου 1955. Φωτογραφίες από την προετοιμασία της παράστασης υπάρχουν στο Γιώργος Ανεμογιάννης, *Θεατρική περιπέτεια: σε δύο πράξεις με πρόλογο, επίλογο και τρία ιντερμέδια*, χ.ε., Αθήνα 1990, σ. 127.

²⁶ Γεώργιος Βώκος, «*Ορφεύς και Ευρυδίκη*», εφημ. *Ακρόπολις*, 30 Αυγούστου 1955.

²⁷ «Η παρουσίαση του Έρωτα χωρίς τα συνέργα του, φαρέτρα και βέλη, αλλά με κηρύκειον και πέδιλα αλά Ερμή, ίσως μπορεί να εξηγηθεί από το ότι ο Έρωτας ενεργούσε σαν απεσταλμένος των θεών», Μάντακας, «*Ορφεύς*».

²⁸ Βώκος, «*Ορφεύς*».

²⁹ Η παράσταση του *Ιδομενέα* της 17ης Σεπτεμβρίου 1955 ηχογραφήθηκε αλλά κυκλοφόρησε για πρώτη φορά μόλις το 2006. Από τη διανομή και κυρίως από την ηχογράφιση διαπιστώνουμε δύο παρεμβάσεις στο μουσικό κείμενο της παράστασης. Ο ρόλος του Ιδαμάντη, γραμμένος για ευνούχο τραγουδιστή (καστράτο) τραγουδήθηκε από τον τενόρο Ντέιβιντ Λούντ και αντίστοιχα, προκειμένου να διατηρηθεί ο ρεαλιστικός συσχετισμός μεταξύ πατέρα και γιου, ο ρόλος του Ιδομενέα τραγουδήθηκε από τον βαρύτονο Ντίνο Εγκολφόπουλο. Βλ. Νίκος Α. Δοντάς, «Οι “χαμένοι” θησαυροί του Φεστιβάλ Αθηνών», εφημ. *Η Καθημερινή*, 28 Ιουνίου 2015.

Το έργο αντλεί τη θεματολογία του από τον βασιλιά της Κρήτης Ιδομενέα και την επιστροφή του στην πατρίδα μετά τον Τρωικό πόλεμο.³⁰ Η επιλογή αυτή, παρά τον αρχαιοπρεπή χαρακτήρα της, δεν είχε την αντίστοιχη υποδοχή με τον *Ορφέα*. Αυτό δεν αποτελεί έκπληξη, καθώς ο *Ιδομενέας*, μόλις στη δεκαετία του 1970 έγινε αποδεκτός ως σημαίνον έργο του Μότσαρτ. Σε αυτό το πλαίσιο, η συγκεκριμένη όπερα θεωρείται από τον Καλομοίρη «πρωτόλειο», έργο «ανιαρό», όχι εύκολα προσαρμοζόμενο στον ανοιχτό χώρο και κατά συνέπεια ακατάλληλο για το Ηρώδειο.³¹ Αντίστοιχες ενστάσεις εξέφρασε και ο Γεώργιος Βώκος, ο οποίος θεωρεί ατυχή την συγκεκριμένη επιλογή.³²

Το θεαματικό στοιχείο στην παράσταση ήταν έντονο,³³ ενώ συμμετείχε μεγάλος αριθμός χορωδών και κομπάρσων που ξεπέρασαν τα 100 άτομα, γεμίζοντας τη σκηνή του Ηρώδειου. Η παρουσία τόσων ατόμων, όμως, ήταν ευθυγραμμισμένη με την πλοκή και το ύφος του *Ιδομενέα*, όπερα, στην οποία η χορωδία παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στη δράση. Επιπρόσθετα, το έργο, αν και ανήκει στο είδος της opera seria, έχει σαφείς επιρροές από τις όπερες του γαλλικού spectacle, το οποίο χαρακτηρίζεται από ύπαρξη πλήθους επί σκηνής. Μολονότι η εντυπωσιακή σκηνοθεσία του Γιαννόπουλου ήταν σαφώς βασισμένη στο ύφος του έργου, η κατάθεσή του δεν βρήκε ανάλογη ανταπόκριση. Οι κριτικοί είδαν στην προσπάθεια μία, μάλλον, «χολλιγουντιανή» οπτική, η οποία δεν ταίριαζε κάτω από τον ιερό βράχο της Ακρόπολης. Χαρακτηριστικά στην κριτική του Γιάννη Μάντακα αναφέρεται ότι «ο κος Γιαννόπουλος σκηνοθέτησε τον *Ιδομενέα* με αξιώσεις κινηματογραφικής ταινίας ιστορικού περιεχομένου, ίσως και σύστημα σινεμασκόπ»,³⁴ ενώ ο Δημήτρης Χαμουδόπουλος, μεταφέροντας και μια εικόνα της παράστασης, αναρωτιόταν: «Τι γύρευε όλο εκείνο το πλήθος που έτρεχε πάνω κάτω με τα δόρατα και τα κουπιά, με τους πελέκεις και άλλα “σύμβολα”, οι ομάδες αυτές ανδρών και γυναικών και χορευτριών με τα τόσα χτυπητά και αλλόκοτα φορέματα; Τι γύρευαν όλα αυτά που μάς θύμιζαν κάπως κινηματογραφικές ταινίες κακόγουστες μέσα στο αρχαίο θέατρο;».³⁵ Από την αρνητι-

³⁰ Για το έργο και το ιστορικό πλαίσιο βλ. «*Ιδομενέας, βασιλιάς της Κρήτης* του Μότσαρτ: ο βασιλιάς της ημέρας» στο Mc Donald, *Η ελληνική μυθολογία*, σ. 87-112 και Jean-Philippe Grosseperin, «Du sublime dans l'opéra des lumières: Idomeneo de Mozart et Varesco», *Dix-huitième siècle* 43 (2011), σ. 203-227, <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2011-1-page-203.htm> [21/9/2019].

³¹ Μανώλης Καλομοίρης, «Ο *Ιδομενέας*», εφημ. *Έθνος*, 3 Σεπτεμβρίου 1955.

³² Γεώργιος Βώκος, «Ο *Ιδομενέας* εις το Ωδείο Ηρώδου», εφημ. *Ακρόπολις*, 3 Σεπτεμβρίου 1955.

³³ Β. Αρκαδινός [Βασίλης Παπαδημητρίου], «Ο *Ιδομενέας* του Μότσαρτ από την Λυρική Σκηνή», εφημ. *Η Αυγή*, 6 Σεπτεμβρίου 1955.

³⁴ Μάντακας, «*Ορφέας*».

³⁵ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «Ο *Ιδομενέας* του Μότσαρτ», εφημ. *Ελευθερία*, 4 Σεπτεμβρίου 1955.

κή κριτική δεν ξέφυγε ούτε ο Ανδρέας Νομικός, που όπως διακρίνεται στο σωζόμενο οπτικό υλικό, άντλησε έμπνευση από τη μινωική περίοδο και υιοθέτησε στις προτάσεις του στοιχεία από τις αρχαιολογικές ανασκαφές της Κρήτης.

Η τελική εντύπωση που άφησε η παράσταση θα μπορούσε να συνοψιστεί στην κριτική της Αύρας Θεοδωροπούλου: «Γενικά, μ' όλη την τέλεια εκτέλεση τόσο των σολίστ όσο και της ορχήστρας και της χορωδίας, έλειπε από την παράσταση η λιτότητα, πρωταρχικό στοιχείο στο αρχαίο δράμα και η διαφάνεια της μουσικής του Μότσαρτ, που πνίγονταν κάτω από το φόρτο, το μπούγιο, με τα φανταχτερά ποικίλα φορέματα που έδιναν την εντύπωση καρναβαλιού».³⁶



Η Έλινor Στίμπερ με τον Κωνσταντίνο Εγκολφόπουλο σε μία σκηνή από τον *Ιδομενέα* της Εθνικής Λυρικής Σκηνής το 1955. (φωτ.: Μεγαλοοικονόμου / Αρχείο Εθνικής Λυρικής Σκηνής). <http://www.kathimerini.gr/820863/gallery/politismos/moysikh/oi-xamenoι-8hsayroi-toy-festival-a8hnwn> [28/9/2016].

Ο κύκλος των παραστάσεων της ΕΛΣ στο πρώτο Φεστιβάλ Αθηνών ολοκληρώθηκε με τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Στραβίνσκυ, ένα έργο από το ρεπερτόριο του 20ού αιώνα. Ο *Οιδίπους Τύραννος*, όπερα-ορατόριο βασισμένη στην ομότιτλη τραγωδία του Σοφοκλή σε λιμπρέτο του Ζαν Κοκτώ [Jean Cocteau] μεταφρασμένο στα λατινικά,³⁷ έκανε πρεμιέρα στο ρωμαϊκό Ωδείο στις 6 Σεπτεμβρίου

³⁶ Αύρα Θεοδωροπούλου, «Το φεστιβάλ Αθηνών: Οι μελοδραματικές παραστάσεις», *Νέα Εστία* 678 (1955), σ. 1310.

³⁷ Αναλυτικά στοιχεία για το έργο βλ. Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1966 (συμπληρωμένη έκδοση ²1979), σ. 327-339. Ειδικότερα

του 1955. Η επιλογή αυτή είναι τολμηρή για την ΕΛΣ της δεκαετίας του 1950, καθώς το έργο ανήκει στο νεοκλασικισμό, ένα από τα σύγχρονα, μοντέρνα μουσικά ρεύματα του 20ού αιώνα³⁸ και είναι το πρώτο του Στραβίνσκυ που εντάσσεται στο ρεπερτόριό της.

Τη μουσική διεύθυνση είχε ο Ιταλός μαέστρος Φράνκο Καπουάνα [Franco Caruana], τη σκηνοθεσία υπέγραψε και εδώ ο Γιαννόπουλος, τα σκηνικά και τα κοστούμια ο Κλεόβουλος Κλώνης και τη διεύθυνση χορωδίας είχε ο Μιχάλης Βούρτσης. Στην παράσταση έλαβε μέρος και πάλι ο Ντέιβιντ Λούντ, ο οποίος πρωταγωνίστησε στο ρόλο του Οιδίποδα, καθώς και ο Ντίνος Εγκολφόπουλος στο ρόλο του Κρέοντα. Για μια ακόμη φορά υπήρξαν ενστάσεις για την επιλογή του έργου, οι οποίες όμως ήταν ήπιες. Ο Καλομοίρης χαρακτηριστικά ανέφερε: «ο *Οιδίπους* του Στραβίνσκυ ως σύνολο, [...] πουθενά δεν αναγνωρίστηκε σαν ένα καθιερωμένο αριστούργημα που θα δικαιολογούσε την εκτέλεση του κάτω από την Ακρόπολη, όμως ο Στραβίνσκυ ο ίδιος έχει αυτή τη στιγμή τέτοια γενική αναγνώριση σαν συνθέτης, ώστε συντρεχούσης και της πολύτροπης και πολύμορφης τεχνοτροπίας του να γίνει και ο ολίγος μαϊντανός όλων των συναυλιών και των φεστιβάλ του κόσμου. [...] Έτσι ας δεχθούμε ότι και εδώ καλώς έχει και καλώς προσετέθη και ολίγος Στραβίνσκυ στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ».³⁹ Ο Γιαννόπουλος, υπηρετώντας το ύφος του έργου, προχώρησε σε μια απλή και λιτή σκηνοθεσία. Άλλωστε, το είδος του ορατορίου υπαγορεύει τη σκηνική λιτότητα και τη στατικότητα των ερμηνευτών και δεν αφήνει πολλά περιθώρια για σύνθετες σκηνοθετικές καταθέσεις.

Η παράσταση πλαισιώθηκε από τα σκηνικά και τα κοστούμια του έμπειρου σκηνογράφου του Εθνικού Θεάτρου και πλέον ενδεδειγμένου για την όψη ενός έργου με θέμα από την αρχαία τραγωδία, Κλεόβουλου Κλώνη. Ο γνώριμος μύθος του Οιδίποδα, βέβαια, εδώ είναι ιδωμένος μέσα από το στυλιζάρισμα του Στραβίνσκυ και παρουσιάζεται σαν μεσαιωνικό «μυστήριο».⁴⁰ Σε αυτό το δρόμο κινήθηκαν οι καλλιτεχνικοί συντελεστές της παράστασης σεβόμενοι το έργο. Ο Δημήτρης Χαμουδόπουλος, όμως, διαφώνησε με τη γραμμή αυτή: «Ποια σκέψη οδήγησε τον κύριο

για τη σχέση του έργου με την ομότιτλη τραγωδία του Σοφοκλή βλ. Paul Bauschatz, «Edipus: Stravinsky and Cocteau Recompose Sophocles», *Comparative Literature* 43 (1991), σ. 150-170, www.jstor.org/stable/1770801 [28/09/2019].

³⁸ Για τον νεοκλασικισμό στην όπερα βλ. Μ. Ι. Αλεξιάδης, «Οπερατικός νεοκλασικισμός και όπερες του 20ού αιώνα βασισμένες στην αρχαία ελληνική τραγωδία», Αλεξιάδης, *Ο μαγικός αυλός*, σ. 275-320. Ειδικότερα για τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Στραβίνσκυ, σ. 297-300.

³⁹ Μανώλης Καλομοίρης, «Ο *Οιδίπους Τύραννος*», εφημ. *Έθνος*, 8 Σεπτεμβρίου 1955.

⁴⁰ Ο χαρακτηρισμός ανήκει στην Αύρα Θεοδοροπούλου, «Το Φεστιβάλ».

Κλώνη να ντύσει τη χορωδία σαν τάγμα μοναχών της δυτικής εκκλησίας; Το ντύσιμο αυτό σε συνδυασμό με τη μουσική δημιούργησε μίαν ατμόσφαιρα μεσαιωνικής τελετουργίας που περιέβαλε... τη Σοφόκλεια τραγωδία».⁴¹ Ο κριτικός παρακάμπτει εντελώς το γεγονός ότι δεν πρόκειται για τη σοφόκλεια τραγωδία και ως εκ τούτου οτιδήποτε διαφορετικό από την παγιωμένη αντίληψη για την αναπαράσταση της αρχαιοελληνικού κόσμου, τον ξαφνιάζει. Ουσιαστικά, μετέφερε και την προσδοκία για μια συγκεκριμένη σκηνική απόδοση του έργου που, προφανώς, είχε διαπεράσει τους θεατές.⁴² Κάτι τέτοιο όμως ήταν εσφαλμένο, καθώς το έργο μπορεί μεν να αντλεί το θέμα του από την αρχαία τραγωδία αλλά δεν παύει να ανήκει σε ένα άλλο είδος.

Σε αυτό το πλαίσιο, η υποδοχή της παράστασης ήταν μάλλον υποτονική, κάτι που αποτυπώνει και την αμηχανία του ελληνικού κοινού στο νέο είδος μουσικής που εισήγαγε ο Στραβίνσκυ. Οι μονωδοί αντιμετώπιστηκαν από την κριτική εξίσου «χλιαρά», με εξαίρεση τον Ντέιβιντ Λούντντ ο οποίος έλαβε εξαιρετικά σχόλια για την ερμηνεία του στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Αντίστοιχα επιτυχημένη ήταν και η απόδοση του ηθοποιού του Εθνικού Θεάτρου Θάνου Κωτσόπουλου στα αφηγηματικά μέρη του έργου που παρουσιάστηκαν στα ελληνικά. Αυτό αποτελούσε την πρόταση του Κοκτώ στον συνθέτη «να χρησιμοποιήσει αφηγητή, ο οποίος θα εξηγήει τα τεκταινόμενα στη γλώσσα της χώρας που παρουσιάζεται το έργο, [καθώς] η αντίθεση μεταξύ της νεκρής και της ζώσης γλώσσας δίνει στο έργο μια περίεργη ένταση».⁴³ Το ζητούμενο αυτό επιτεύχθηκε απόλυτα στην παράσταση, καθώς ο Κωτσόπουλος, ηθοποιός με εμπειρία στο αρχαίο δράμα, ανταποκρινόταν απόλυτα στο πρότυπο της αρχαιοπρέπειας.

Την παράσταση του *Οιδίποδα* συνόδευε η *Μήδεια*,⁴⁴ λυρικός μονόλογος για μέτζο σοπράνο και ορχήστρα, όπως χαρακτηρίζεται από τον δημιουργό της Έρνστ Κρένεκ.⁴⁵ Το έργο γράφτηκε από τον συνθέτη κατά παραγγελία της διάσημης Αμερικανίδας μεσοφώνου της εποχής Μπλανς Τίμπομ [Blanche Thebom]. Στο podium και πάλι ο Φράνκο Καπουάνα, ενώ την ενδυμασία της μεσοφώνου επιμελήθηκε ο ενδυματολό-

⁴¹ Δημήτρης Χαμουδόπουλος, «*Οιδίπους Τύραννος*», εφημ. *Ελευθερία*, 9 Σεπτεμβρίου 1955.

⁴² Κάτι αντίστοιχο παρατηρείται, την περίοδο εκείνη, και στις παραστάσεις αρχαίου δράματος, όπου ο οποιοσδήποτε αναχρονισμός ή στοιχείο που δεν ανταποκρινόταν σε συγκεκριμένες προσδοκίες και πρότυπα αναπαράστασης του αρχαίου κόσμου αμφισβητούνταν έντονα. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτέλεσαν οι αντιδράσεις στους *Ορνίθες* του Αριστοφάνη από το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1959, όπως αυτές εκτεταμένα αποτυπώθηκαν στον Τύπο της εποχής.

⁴³ Batta, *Όπερα*, σ. 638.

⁴⁴ Η ελληνική απόδοση του τίτλου του έργου στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών είναι *Τρεις Μονόλογοι της "Μήδειας"*.

⁴⁵ Για τον Έρνστ Κρένεκ και τη *Μήδεια* βλ. John L. Stewart, *Ernst Krenek. The Man and his Music*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1991.

γος του Εθνικού Θεάτρου Αντώνης Φωκάς. Η Τίμπομ κυριολεκτικά αποθεώθηκε και έλαβε τις θερμότερες κριτικές σε σχέση με όλους τους συναδέλφους της που έλαβαν μέρος στις παραστάσεις της ΕΛΣ στο Φεστιβάλ Αθηνών του 1955. Τις όποιες ενστάσεις για τη μοντέρνα σύνθεση και τους νέους λυρικούς ήχους του Κρένεκ, ξεπέρασε η ερμηνεία της Τίμπομ, η οποία, όπως αναφέρεται «ήρθε να μας αποκαλύψει το μεγαλείο της τέχνης της, που εγγίζει τα όρια του ιδεώδους»⁴⁶ και «απέδειξε όλα τα συγκλονιστικά προσόντα μουσικής δραματικής απαγγελίας και σκηνικής τέχνης που θα τα εξήλεγε και ο καλύτερος ηθοποιός του δράματος».⁴⁷

Αξίζει να σημειωθεί ότι η παρουσίαση ενός πρωτοποριακού έργου απόλυτα σύγχρονου, το οποίο παρουσιάστηκε στο Ηρώδειο μόλις δύο χρόνια μετά την παγκόσμια επιτυχημένη πρεμιέρα του, με μια καθιερωμένη πρωταγωνίστρια της Metropolitan Opera, αποτελεί αναμφισβήτητα ένα πολύ σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός. Όπως υποστήριξε ο Καλομοίρης για το ανέβασμα αυτών των δύο έργων, «ασχέτως αν [...] αυτά προσαρμόζονταν ή όχι στο πλαίσιο του αθηναϊκού φεστιβάλ, [λόγω της μουσικής νεωτερικότητάς τους] πρέπει ευθύς αμέσως να αναγνωριστεί πως η απόδοσής τους απετέλεσεν ένα πραγματικό καλλιτεχνικό άθλο για την ορχήστρα, τη χορωδία και τους καλλιτέχνες».⁴⁸

Η τελευταία αυτή διαπίστωση φαίνεται να ισχύει για όλες τις παραγωγές που παρουσιάστηκαν από την ΕΛΣ στο πρώτο Φεστιβάλ Αθηνών. Οι οργανωτικές δυσκολίες λόγω της κακής κατάστασης του οργανισμού, η απειλή απεργίας του καλλιτεχνικού και τεχνικού προσωπικού πριν την έναρξη των παραστάσεων⁴⁹ και ο περιορισμένος χρόνος προετοιμασίας, που οδήγησε αναγκαστικά σε πολύωρες, εξαντλητικές δοκιμές τους καλλιτέχνες,⁵⁰ δημιούργησαν ένα ασφυκτικό πλαίσιο παραγωγής, πρωτόγνωρο για τα ως τότε δεδομένα. Εξίσου πρωτόγνωρος ήταν ο τόσο σφιχτός και φιλόδοξος προγραμματισμός, στον οποίο κλήθηκε να ανταποκριθεί η ΕΛΣ, η οποία, παρά τις αντίξοες συνθήκες, πραγματοποίησε μια θριαμβευτική παρουσία στο Φεστιβάλ Αθηνών και κατέστη στυλοβάτης του νέου θεσμού.

Παράλληλα, η επιτυχημένη αυτή συμμετοχή τόνωσε την εικόνα του οργανισμού, ο οποίος τα χρόνια εκείνα δεχόταν επιθέσεις, τόσο για τις αλλεπάλληλες παραστάσεις οπερέτας, που υποβίβαζαν, για την πλειοψηφία των κριτικών, το καλλιτεχνικό επίπεδό του όσο και για τα υπερβολικά έξοδα λειτουργίας του. Ο Β. Παπαδημητρίου

⁴⁶ Βασίλης Παπαδημητρίου, «Το Φεστιβάλ Αθηνών», *Επιθεώρηση Τέχνης* 10 (1955), σ. 339.

⁴⁷ Καλομοίρης, «Ο Οιδίπους».

⁴⁸ Καλομοίρης, *ό.π.*

⁴⁹ Ανυπόγραφο σχόλιο, εφημ. *Ακρόπολις*, 24 Αυγούστου 1955.

⁵⁰ Β. Παπαδημητρίου, «Η μουσική», σ. 337.

ανέφερε σχετικά: «Η συμμετοχή στο Φεστιβάλ Αθηνών της Λυρικής μας Σκηνής και η τόσο θετική και αξιόλογη συμβολή της στην όλη διεξαγωγή των μουσικοδραματικών παραστάσεων, ήταν ένα σπουδαίο βήμα για την καλλιτεχνική της άνοδο. Οι “άσπονδοι φίλοι” του Λυρικού μας θεάτρου –που με κάθε τρόπο προσπάθησαν να το διαλύσουν με το αιτιολογικό ότι η καλλιτεχνική προσφορά της ΕΛΣ δεν είναι ανάλογη με τα έξοδα που διαθέτει το κράτος για τη συντήρησή της– διαψεύστηκαν».⁵¹

Πυρήνας της στόχευσης και των αναζητήσεων του πρώτου Φεστιβάλ Αθηνών υπήρξε ο αρχαιοελληνικός κόσμος. Πάνω σε αυτόν τον άξονα κινήθηκαν οι επιλογές του ρεπερτορίου, το ανέβασμα των έργων αλλά και η υποδοχή των παραστάσεων. Ως προς το ρεπερτόριο, πέρα από τους ένθερμους υποστηρικτές, ακούγονταν και κάποιες αντίθετες φωνές, όπως αυτή του Φοίβου Ανωγειανάκη,⁵² που διαφωνούσαν με το κριτήριο της ελληνικότητας των μύθων αντί της καλλιτεχνικής αξίας των έργων και εξέφραζαν αμφιβολίες ως προς το τι είναι σχετικό με το πνεύμα της αρχαίας Ελλάδας και τι όχι. Πράγματι, τα λυρικά έργα, που επελέγησαν για το πρώτο Φεστιβάλ Αθηνών, είχαν θεματολογία προερχόμενη από την ελληνική μυθολογία και την αρχαία τραγωδία όπως, όμως, αυτές ερμηνεύονταν τον 18ο και τον 20ό αιώνα από τους καλλιτέχνες της Δύσης. Αυτό ήταν επόμενο να επηρεάζει το σκηνικό ανέβασμά τους, το οποίο έπρεπε να ανταποκριθεί και σε καλλιτεχνικές παραμέτρους που απομακρύνονταν από την εποχή της αρχικής θεματολογίας. Σε αυτό το πλαίσιο, οι παραστάσεις δεν μπορούσαν να υπηρετήσουν απόλυτα την αισθητική της μουσειακής απεικόνισης της αρχαιότητας. Όταν αυτές ταυτίζονταν με την αντίληψη της πλειοψηφίας των θεατών περί αρχαιοελληνικού κόσμου, η υποδοχή ήταν θερμή. Όταν, όμως, διαφοροποιούνταν από αυτήν και ενέτασσαν στοιχεία από τον τόπο και το χρόνο της συγγραφής του έργου, ενσωματώνοντας τη δυτική διαμεσολάβηση είτε του ύστερου μπαρόκ, είτε του πρώιμης κλασικής περιόδου, είτε του μοντερνισμού, η υποδοχή ήταν επιφυλακτική.

Πολύ σημαντικό ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα των παραστάσεων αυτών και στην πρόσληψή τους έπαιξε ο χώρος, το ρωμαϊκό Ωδείο και κυρίως ο Παρθενώνας ακριβώς από πάνω του. Η βαρύνουσα σημασία του χώρου είχε ήδη υπογραμμιστεί εξ αρχής στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών και επανερχόταν πολύ συχνά στα δημοσιεύματα του Τύπου, ενώ φαίνεται να επηρέαζε το κοινό αλλά και τους καλλιτέχνες. Η σοπράνο Βίλμα Γεωργίου, που συμμετείχε στην όπερα του Γκλουκ, περιέγραψε χαρακτηριστικά την ατμόσφαιρα: «“It was the magic of the Acropolis, that made that evening

⁵¹ Β. Παπαδημητρίου, «Μουσική και εικαστικές τέχνες το 1955», *Επιθεώρηση Τέχνης* 14 (1956), σ. 198.

⁵² Φοίβος Ανωγειανάκης, «Το Φεστιβάλ Αθηνών. Σκέψεις και Συμπεράσματα», *Επιθεώρηση Τέχνης* 22 (1956), σ. 320-321.

unforgettable”[...]“I had never seen Stevens do it like that before. She was affected by the magic. We all were”». ⁵³ Η σκιά του ιερού βράχου επηρέασε σε πολύ μεγάλο βαθμό και τα κριτήρια αποδοχής ή μη αποδοχής των θεαμάτων, θέτοντας το πλαίσιο των προσδοκιών των θεατών και των απαιτήσεων της κριτικής. Ο Χαμουδόπουλος συνόψισε αυτό το πνεύμα σχολιάζοντας: «Εμείς οι Έλληνες είμαστε φαίνεται κακομαθημένοι από την ολόλαμπρη αρχιτεκτονική και το μεγαλείο – πνευματικό, ψυχικό, αισθητικό – της αρχαίας τραγωδίας. Και ζητούμε έτσι πολλά από εκείνους, που δε διστάζουν να ασχοληθούν, δημιουργικά, μαζί της. Ωστόσο οι απαιτήσεις μας αυτές δεν είναι υπερβολικές όταν μάλιστα η παράσταση δίδεται μέσα σε αρχαίο θέατρο, που φυσικό είναι να μας επηρεάζει πολλαπλά». ⁵⁴

Η ΕΛΣ συμμετείχε δυναμικά στο πρώτο Φεστιβάλ Αθηνών με την προτροπή και τη στήριξη της Πολιτείας, ανεβάζοντας αρχαιόθεμες όπερες διαφορετικών εποχών, υπό την καθοδήγηση ενός έμπειρου στο είδος σκηνοθέτη, με τη μετάκληση σημαντικότερων καλλιτεχνών από το εξωτερικό, με τη συμμετοχή ταλαντούχων Ελλήνων και κυρίως με ένα κοινό, που ανταποκρίθηκε στο εγχείρημα γεμίζοντας ασφυκτικά το Ηρώδειο και παρακολουθώντας με ενθουσιασμό τις παραστάσεις. Η εμφάνιση αυτή αποτελεί στο σύνολό της έναν αναμφισβήτητο σταθμό στην ιστορία του οργανισμού. Κυρίως, όμως, αποτελεί την πρώτη επίσημη και συντονισμένη απόπειρα της Ελλάδας να διερευνήσει την πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού κόσμου από την Όπερα και την επιρροή του σε αυτήν.



Το εξώφυλλο του προγράμματος
του πρώτου Φεστιβάλ Αθηνών
(1955)

⁵³ Pennino, *Risē Stevens*, σ. 280.

⁵⁴ Χαμουδόπουλος, «Οιδίπους».

Ωδείο Ηρώδου Αττικού

Εθνική Λυρική Σκηνή

27, 31 Αυγούστου, 3 Σεπτεμβρίου 1955

Κρίστοφ Βίλλιμπαλντ Γκλουκ *Ορφεύς και Ευρυδίκη*

(Christoph Willibald Gluck *Orfeo ed Euridice*)

Λιμπρέτο: Ranieri de' (da) Calzabigi

Μουσική Διεύθυνση: Φιλοκτήτης Οικονομίδης

Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος

Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ανεμογιάννης

Χορογραφία: Anthony Tudor

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Rise Stevens (Ορφεύς), Άννα Τασσοπούλου (Ευρυδίκη), Βίλμα Γεωργίου (Ερως)

1, 4 και 7 Σεπτεμβρίου 1955

Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ *Ιδομενεύς*

(Wolfgang Amadeus Mozart *Idomeneo, re di Creta*)

Λιμπρέτο: Giambattista Varesco

Μουσική Διεύθυνση: Jonel Perlea

Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος

Σκηνικά-Κοστούμια: Ανδρέας Νομικός

Χορογραφία: Λουκία

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

Ντίνος Εγκολφόπουλος (Ιδομενεύς), David Lloyd (Ιδαμάντης), Eleanor Steber (Ιλια), Μαρία Κερεσσετζή (Ηλέκτρα), Κώστας Πασχάλης (Αρβάκης), Πέτρος Χοϊδάς (Ποσειδών)

6 και 8 Σεπτεμβρίου 1955

Ιγκόρ Στραβίνσκι *Οιδίπους τύραννος*

(Igor Stravinsky *Oedipus rex*)

Λιμπρέτο: Jean Cocteau, Jean Daniélou (μετάφραση στην λατινική γλώσσα)

Μουσική Διεύθυνση: Franco Capuana

Σκηνοθεσία: Ντίνος Γιαννόπουλος

Σκηνικά-Κοστούμια: Κλεόβουλος Κλώνης

Διεύθυνση χορωδίας: Μιχάλης Βούρτσης

David Lloyd (Οιδίπους), Λουκία Χέβα (Ιοκάστη), Ντίνος Εγκολφόπουλος (Κρέων), Πέτρος Χοϊδάς (Τειρεσίας), Κώστας Τρωγάδης (Βοσκός), Δημήτρης Ευστρατίου

(Άγγελος), Θάνος Κωτσόπουλος (Αφηγητής)

Ερνστ Κρένεκ *Τρεις μονόλογοι της Μήδειας*

(Ernst Krenek *Medea*, op. 129)

Λιμπρέτο: Robinson Jeffers

Κοστούμι: Αντώνης Φωκάς

Blanche Thebom (Μήδεια)

ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ

ΕΝΑΣ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΣ ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ ΣΤΟ ΜΠΡΟΥΚΛΙΝ

ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ - ODC ENSEMBLE

OEDIPUS SEX WITH MUM WAS BLINDING

ΣΤΟ BAM FISHER (BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC)

Ο μύθος και η αρχαία ελληνική τραγωδία υπήρξαν πάντα από τα αγαπημένα πεδία αναφοράς του σύγχρονου θεάτρου αλλά και ευρύτερα των παραστατικών τεχνών. Χαρακτήρες-αρχέτυπα σαν τον Οιδίποδα, την Αντιγόνη, την Ηλέκτρα, τον Ορέστη ή τη Μήδεια, με τα ακραία διλήμματα που αντιμετωπίζουν, συμπτικνώνουν ιδανικά το ζήτημα των ορίων της βούλησης και της αναμέτρησης του ανθρώπινου με το θείο, κάτι που εξηγεί τη βαθιά επιδραστικότητά τους στο δυτικό θέατρο ανά τους αιώνες. Ειδικά με την έκρηξη του μεταμοντέρνου, η χρήση του τραγικού μύθου απελευθερώθηκε ακόμα περισσότερο τόσο στην Ευρώπη και την Αμερική όσο και στον ανατολικό κόσμο, την Κίνα, την Ιαπωνία, την Ινδία τροφοδοτώντας έναν πάντα έντονο διάλογο γύρω από τη νομιμοποίηση ή μη των κάθε είδους σκηνικών «παραβιάσεων» του, από διαπολιτισμική, από έμφυλη ή άλλη ιδεολογική σκοπιά.¹ Ταυτόχρονα, οι προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής παράδοσης από σύγχρονους Έλληνες δραματουργούς που επιχειρούν συνειδητά να εγγραφούν στην οικεία κληρονομιά στη δική τους δημιουργία, να τη μεταποιήσουν, να την ξαναδιαβάσουν με νέους όρους, προσελκύει όλο και περισσότερο το ερευνητικό ενδιαφέρον² αλλά και τους προβολείς διεθνών θεατρικών θεσμών.

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του θεατρικού συγγραφέα και μεταφραστή Δημήτρη Δημητριάδη με κύριο άξονα αναφοράς την αρχαία ελληνική τραγω-

¹ Στην πρόσφατη ελληνική βιβλιογραφία βλ. ενδεικτικά: Δημήτρης Τσατσούλης, *Δυτικό ηγεμονικό «παράδειγμα» και διαπολιτισμικό θέατρο. Για την πρόσληψη του αρχαιοελληνικού δράματος στην ελληνική και μη δυτική σκηνή*, Παπαζήσης, Αθήνα 2017· Μ. Γουώλτον (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, μετ. Κατερίνα Αρβανίτη – Βίκυ Μαντέλη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007· Σάββας Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1997.

² Από το σύνολο της πληθωρικής βιβλιογραφίας για την επαναδιαπραγμάτευση του τραγικού μύθου από σύγχρονους Έλληνες δραματουργούς, βλ. ενδεικτικά: Vayos Liapis, Maria Pavlou and Antonis K. Petrides (eds), *Debating with the Eumenides. Aspects of the Reception of Greek Tragedy in Modern Greece*, Cambridge Scholars Publishing 2017· Kaiti Diamantakou-Agathou, «Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975 ou Les épigones modernes de la dramaturgie grecque moderne», *L'annuaire théâtral* 48 (automne 2010), σ. 45-56· Γιώργος Πεφάνης, «Αναζητώντας τον μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο: ερωτήματα και υποθέσεις σχετικά με την αρχαιόμυθη ελληνική δραματουργία από τη μεταπολίτευση μέχρι σήμερα», Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.) *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Ιστορίας, Κέρκυρα 2009, σ. 217-229.

δία στο έργο του³ και της σημαντικής πρόσληψής του στη Γαλλία – που καθόρισε τη μεταστροφή της αντίληψης για το θέατρό του και στην Ελλάδα.⁴ Το αναστοχαστικό βλέμμα του Δημητριάδη πάνω στο ζήτημα της ελληνικής ταυτότητας και η κριτική του στάση απέναντι στην ελληνική παράδοση, που προσεγγίζει μέσα από μια οικουμενική, αντιτοπιστική οπτική, συνδέεται ευθέως με την πνευματική και σκηνική «απορροφητικότητα» του έργου του εκτός των συνόρων, ιδιαίτερα στη Γαλλία. Αυτή η απόσταση, βεβαίως, από την Ελλάδα και το παραδοσιακά εννοούμενο «ελληνικό» έχει φιλοσοφικά και ιδεολογικά θεμέλια.⁵

Η σταδιακή απομάκρυνση από την Ελλάδα και η επιλογή να απευθυνθεί κυρίως σε ένα διεθνές κοινό φαίνεται να διαμορφώνει αντίστοιχα το στίγμα της σκηνοθετίδας-δραματουργού από τη νεότερη γενιά δημιουργών, Έλλης Παπακωνσταντίνου, που διαλέγεται σταθερά με αρχαία ελληνικά θέματα στις σκηνοθεσίες-δραματουργίες της σε ένα μεταδραματικό ιδίωμα όπερας και νέων μέσων με επίσης ανατρεπτική στόχευση. Το πολιτικό/ανατρεπτικό στοιχείο εδώ δεν πραγματώνεται στο θεατρικό κείμενο, το οποίο δεν έχει καμία αυτοτέλεια σε σχέση με την παράσταση: η γλώσσα δεν μετέχει στην περικυκλωμένη επανόρθωση της ταυτότητας των ηρώων. Αποκτά όμως νόημα μέσα από τη σκηνική διεργασία και τη διάδραση με το κοινό. Η ανατρεπτική στόχευση που γίνεται ξεκάθαρα πολιτική στα πρόσφατα έργα της Παπακωνσταντίνου αντανακλά μια επιθυμία που ενυπήρχε ήδη στο Βυρσοδεψείο, τον «χώρο-ιδέα» που είχε δημιουργήσει με την ομάδα της, Odc Ensemble, στο Βοτανικό εν μέσω κρίσης ως τόπο συνάντησης, ανταλλαγής και παρέμβασης ξεχωριστών καλλιτεχνών και ομάδων.⁶ «Πολιτικό» με αυτή την

³ Για την ανατροπή των παραδοσμένων μύθων και κάθε είδους στερεότυπου ως συστατικό της ίδιας του της γραφής βλ. τον τόμο Καίτη Εξάρχου (επιμ.), *Παραβιάζοντας τα όρια*, Πρακτικά διημερίδας Τμήματος Γαλλικής Φιλολογίας Αριστοτελείου Πανεπιστημίου, Εκδόσεις Σαϊπηρικών, Θεσσαλονίκη 2018, με συμβολές μελετητών όπως Καίτης-Διαμαντάκου Αγάθου, Καλλιόπης Εξάρχου, Διονύση Καβαθά, Δήμητρας Κονδυλάκη, Δαμιανού Κωνσταντινίδη, Γιώργου Σαμπατακάκη, Έλσης Σακελλαρίδου κ.ά. καθώς και τη μονογραφία της υπογράφουσα: *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του ανασπέντερου*, Νεφέλη, Αθήνα 2015. Η ελληνική βιβλιογραφία για τη δραματουργία του Δημήτρη Δημητριάδη, με έμφαση στα αρχαιότερα έργα του, πλουτίζει κάθε χρόνο όλο και περισσότερο.

⁴ Ιδιαίτερα σχετικά με την πρόσληψη του Δ. Δημητριάδη στη Γαλλία, βλ. Dimitra Kondylaki, «Le théâtre du désillusionnement. La redécouverte scénique de Dimitris Dimitriadis durant les années de la crise», *Théâtre/Public* 222 *Scènes en transition. Balkans et Grèce* (oct.-déc. 2016), σ. 102-108.

⁵ Βλ. το πολυσυζητημένο δοκίμιο «Εμείς και οι Έλληνες», αυτοτελές φυλλάδιο, στο: Δημήτρης Δημητριάδης, *Το πέραςμα στην άλλη όχθη. Συζητήσεις με τον Γιώργο Καλιεντζίδη*, Αγρα, Αθήνα 2005, όπου παραλλάσσοντας το κείμενο του Ph. Lacoue-Labarthe «Ο Χέλντερλιν και οι Έλληνες», ο συγγραφέας αναπτύσσει μια θεμελιώδη τοποθέτηση του στον τρόπο «χρήσης» του *ελληνικού*: πρέπει να αποοικειοποιηθούμε το οικείο, η ιδιοποίηση της παράδοσης είναι αυτό που την απονεκρώνει, την απενεργοποιεί, την καταστρέφει: «Ό,τι θεωρείται δεδομένο και εξασφαλισμένο αποκλείει τη στοχαστική αναφορά σε αυτό» («Εμείς και οι Έλληνες», *ό.π.*, σ. 3.).

⁶ Σύμφωνα με την Παπακωνσταντίνου, το Βυρσοδεψείο ήταν «ένας χώρος συλλογικής έκφρασης, δικτύωσης καλλιτεχνών και πολιτών, μια θερμοκοιτίδα σύγχρονης τέχνης και ταυτόχρονα, ένα ανοιχτό πείραμα που απαντούσε στο ερώτημα: Πώς παράγεται τέχνη με συνεργατικά μοντέλα διαχείρισης», Δήμητρα Κονδυλάκη

έννοια είναι εκείνο που μοιραζόμαστε και δημιουργούμε δημόσια και ανοιχτά, που επεξεργαζόμαστε, που αναστοχάζομαστε μαζί. Δεν είναι τυχαίο ότι η πρώτη παραγωγή που σηματοδότησε καλλιτεχνικά το Βυρσοδεψείο, το *Μετά – Μια παράσταση για την καταστροφή του κόσμου*, προέκυψε ως σύνθεση εν μέσω των μαζικών διαδηλώσεων, των λαϊκών συνελεύσεων και του γενικευμένου κοινωνικού αναβρασμού του Ιουλίου 2011. Το έργο εκείνο, στοχασμός πάνω στην «πατρίδα» που αναπάντεχα ξαναγεννιόταν μέσα από το κίνημα της αντίδρασης στις πολιτικές λιτότητας της Ευρώπης, εκκινούσε από την αγωνία για μια κοινή ταυτότητα κι «έφερε ως συστατικό του την ανάγκη να ξαναβρούμε τις κοινές αναφορές που θα συνέθεταν έναν συνεκτικό ιστό».⁷

Με τον κοινωνικό αναβρασμό των χρόνων της ελληνικής κρίσης να έχει καταλαγιάσει και τη μετατόπισή του εκ νέου στο πεδίο της ατομικής - υπαρξιακής κρίσης του καθενός, οι δραματοποιήσεις της Παπακωνσταντίνου υιοθέτησαν σταδιακά τα επόμενα χρόνια μια πιο κλειστή φόρμα, πήραν αποστάσεις από το θεατρικό δρώμενο ως πληθωρικό κοινωνικό γεγονός, χωρίς ποτέ να αποβάλλουν το αίτημα της διαδραστικότητας. Ταυτόχρονα, άρχισαν να ταξιδεύουν χάρη στην υποστήριξη ευρωπαϊκών δικτύων (Creative Europe Program, Creative Lenses κ.ά.). Με τις περιοδείες εκτός Ελλάδος, η «αγωνία για μια κοινή (κοινωνική) ταυτότητα» μετασχηματίστηκε σε αγωνία για την εθνική και την ατομική / γυναικεία ταυτότητα και τον σύγχρονο επανορισμό της στο διεθνές περιβάλλον της παγκοσμιοποίησης, των πολέμων, της όξυνσης της βίας και των κοινωνικών αντιθέσεων, της οικολογικής καταστροφής, της εικονικής πραγματικότητας, κάτι που αποτυπώθηκε στην επεξεργασία σύγχρονων θεματικών μέσα από αρχαιοελληνικά διακείμενα. Χαρακτηριστικά κάτι τέτοιο συνέβη στο *Revolt Athens* (2015)⁸ με το κεντρικό γυναικείο πρόσωπο να μετατρέπεται σε «γυμνόστηθη μινωϊκή θεά των όφεων (...) σύμβολο του *élan vital*, όπως και του σκοτεινού τέλους (...) κατισχύοντας εντέλει όλων των εικόνων και όλων των λέξεων»⁹ ή στο *Σπήλαιο* (2018) με

(επιμ.), *Βυρσοδεψείο. Ένα θέατρο στα χρόνια της κρίσης. Έλλη Παπακωνσταντίνου & ODC Ensemble*, Εκδόσεις Νεφέλη [Θέατρο: Τέχνη - Κοινωνία - Πολιτική], Αθήνα 2018, σ. 7. Σε δική της σύλληψη, διασκευή και σκηνοθεσία, η Παπακωνσταντίνου δημιούργησε για το Βυρσοδεψείο τα έργα: *Μετά – Μια παράσταση για την καταστροφή του κόσμου* (2011), *Δέρμα* (2012) και *Ριχάρδος II, ο βασιλιάς είναι νεκρός* (2014).

⁷ Δήμητρα Κονδυλάκη, «Πίστη», *Βυρσοδεψείο. Ένα θέατρο στα χρόνια της κρίσης*, ό.π., σ. 19.

⁸ Πρεμιέρα στο Antic Teatre, Βαρκελώνη, 14.2.2015. Πρώτο βραβείο στο BE Festival, Μπέρμινγχαμ, Μ. Βρετανία, 7.8.2017. Η περιοδεία του έργου συνεχίζεται με πιο πρόσφατο σταθμό τα 54α Δημήτρια στη Θεσσαλονίκη όπου παίχτηκε μαζί με το *Σπήλαιο* (Μικρό Μέγαρο Μουσικής, 7-8 Οκτωβρίου 2019).

⁹ Γιώργος Πεφάνης, «Ιστορική αλήθεια και ρεαλιστική πραγματικότητα», 25 Ιουνίου 2016, <https://www.cnn.gr/focus/aporseis/story/37037/istoriki-alitheia-kai-realistikhi-politiki> [11.05.2020]. Γι' αυτή την παράσταση βλ. επίσης τις κριτικές των Ιλειάνα Δημάδη, «Είδαμε το *Revolt Athens* », 16 Ιουνίου 2016, https://www.athinorama.gr/theatre/article/eidame_to_revolt_athens-2514879.html [11.05.2020] και Γιώργου Βουδικλάρη, «Στην πρεμιέρα του Φεστιβάλ Αθηνών», 16 Ιουνίου 2019, <https://popaganda.gr/afieromata/revolt-athens-2016/> [11/05/2020].

την πλατωνική αλληγορία των κατοίκων του σπηλαίου που αντιλαμβάνονται τον κόσμο μέσα από σκιές να σχολιάζει «την *ψευδή αντίληψη ζωής* που προσφέρει το διαδίκτυο και τη συστηματική παραμόρφωση της αλήθειας μέσω των *ψευδών ειδήσεων*»¹⁰ όπως και στο *Oedipus: Sex with Mum was Blinding* (2019) ή στο Άλκηστη που πρόκειται να παρουσιαστεί στο Dramaten (Βασιλικό Δραματικό Θέατρο) της Στοκχόλμης, το Εθνικό Θέατρο της Σουηδίας, το 2021.

Κάθε καλλιτέχνης που διαμορφώνει το στίγμα του εκτός συνόρων καλείται να εντοπίσει έναν αναγνωρίσιμο κώδικα που να μπορεί να μοιραστεί με το διεθνές κοινό, οικείο, οικουμενικό και διαχρονικό, και τον οποίο θα επενδύσει με νέο περιεχόμενο για να θεμελιώσει το δικό του βλέμμα. Για τους σύγχρονους έλληνες καλλιτέχνες, δεν υπάρχει τίποτα πιο πρόσφορο από τη δεξαμενή της ελληνικής μυθολογίας. Στην περίπτωση, ωστόσο, της κινηματογραφικής όπερας *Oedipus: Sex with Mum was Blinding*, που αναλύουμε παρακάτω, διακείμενο δεν είναι μόνον ένας μύθος αλλά ένα τραγικό έργο: ο *Οιδίπους τύραννος* του Σοφοκλή. Εξετάζοντας τη δυνατότητα της ελεύθερης βούλησης κι αμφισβητώντας το «αμερικάνικο όνειρο» σε έναν ταξικό, ρατσιστικό, πατριαρχικό κόσμο μέσα από έμφυλη οπτική, η παράσταση είχε ιδιαίτερο αντίκτυπο στο κοινό της θεατρικής αβανγκάρντ στη Νέα Υόρκη όπου παίχτηκε τον Σεπτέμβρη¹¹ του 2019. Στην επιτυχία της συνέβαλε ξεκάθαρα και το στίγμα του BAM (Brooklyn Academy of Music) Fisher που τη φιλοξένησε, από τα πιο εμβληματικά κέντρα στο χώρο των παραστατικών τεχνών διεθνώς.¹²

¹⁰ Δημήτρης Τσατσούλης, «Ελλη Παπακωνσταντίνου – ODC Ensemble, *Το σπήλαιο*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών», 13 Οκτωβρίου 2018, <http://greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/pointviewview/1647> [11/05/2020].

¹¹ Η παράσταση ανέβηκε από τις 25 έως τις 29 Σεπτεμβρίου 2019 στο BAM Fisher με τους ακόλουθους συντελεστές: Misha Piatigorsky (Τελετάρχης & Πιάνο), Nassia Gofa (Ιοκάστη / Χορός), Elias Husiak (Αγόρι), Anastasia Katsinavaki (Τειρεσία / Χορός), Theodora Loukas (Γυναικά), Lito Messini (Οιδίπους / Χορός), Manos Tsakiris (Ερευνητής), Julia Kent (Τσέλο), Σκηνοθεσία: Elli Papakonstantinou, Πρωτότυπη μουσική: Tilemachos Moussas & Julia Kent, Φωτισμός & Κινηματογραφικά περιβάλλοντα: Stephanie Sherriff, Μάσκες: Maritina Keleri & Chrysanthi Avloniti, Ηλεκτροακουστικά περιβάλλοντα: Hassan Estakhrian & Barbara Nerness, Επιστημονικός σύμβουλος: Manos Tsakiris. Στη συνέχεια, η παράσταση επαναλήφθηκε στην Αθήνα (Θέατρο Σφενδόνη, 11 - 21 Οκτωβρίου) με διαφορετική διανομή, χωρίς τους αμερικανούς μουσικούς που ηλίκτριζαν την παράσταση και χωρίς τη ζωντανή διάδραση των κινηματογραφικών εικόνων με τα γεγονότα της πλοκής. Το ίδιο έργο, επεξεργασμένο εκ νέου σε μια πρωτότυπη ψηφιακή μορφή, παρουσιάστηκε στο Center Pompidou στο Παρίσι με τον τίτλο *Hotel Antioedipus*. (Ψηφιακή προεμιέρα: 03/03/2021).

¹² Στο BAM Fisher πραγματοποιείται κάθε φθινόπωρο και το Next Wave φεστιβάλ που συγκεντρώνει πρωτοποριακές παραστάσεις της διεθνούς σκηνής παρουσιάζοντας «στο κοινό καταξιωμένους αλλά και ανερχόμενους καλλιτέχνες που διασχίζουν τα όρια μεταξύ των τεχνών και δημιουργούν νέα μονοπάτια» (Από το κείμενο του νέου καλλιτεχνικού διευθυντή του BAM, David Binder, στο: *Next Wave 2019*, πρόγραμμα της σαιζόν). Στο φετινό Next Wave (15 Οκτωβρίου - 15 Δεκεμβρίου) περιλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, τα έργα *Bacchae: Prelude to a Purge* της Μαρλένε Μοντέιρο Φρέιτας (7-8 Νοεμ.) και *Inoah* του Bruno Beltrao (31 Οκτ.-2 Νοεμ.) που είδαμε στο Φεστιβάλ Αθηνών 2018 & 2019, όπως και η νέα παράσταση του Δημήτρη Παπαϊωάννου, *The Great Tamer* (14-16 Νοεμ.).

Αξίζει να ειπωθεί πριν συνεχίσουμε ότι παρών σε μια από τις παραστάσεις του έργου ήταν ο εμβληματικός θεωρητικός της περφόρμανς Richard Schechner (Ρίτσαρντ Σέχνερ),¹³ ο οποίος κατέβηκε στη σκηνή και συμμετείχε στο διαδραστικό μέρος, θυμίζοντάς μας το πρόταγμα της θεατρικής πρωτοπορίας του '60: την κατάργηση των ορίων μεταξύ σκηνής και πλατείας, δρωμένου και θεατή, θεάματος και βιώματος. Η συμμετοχή του Σέχνερ στην παράσταση της Παπακωνσταντίνου δήλωνε την αναγνώριση μιας αντίστοιχης πρόθεσης – τηρουμένων των αναλογιών: της πρόθεσης να μπολιαστεί και πάλι το θεατρικό γεγονός με βιωματική αλήθεια, να κλονιστεί η συνθήκη του θεατή κι από παθητικό, να μεταβληθεί σε δρων υποκειμένο. Κάτι που υπηρετείται στη «μεταερμηνεία» της θεατρικής βιωματικότητας του 1960 που επιχειρεί η Παπακωνσταντίνου, όχι μόνο από το κάλεσμα των θεατών στη σκηνή αλλά και από τη χρήση των πολυμέσων, όπως ο θεωρητικός υπογράμμισε.¹⁴ Όμως βέβαια, την ώρα της παράστασης, φάνηκε ότι σχολίασε την πρόθεση της διαδραστικότητας σε μια εποχή σαν την σημερινή, μάλλον συγκαταβατικά: παρότι ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα των ηθοποιών να τραγουδήσει ως κορυφαίος του χορού τη φράση «Terror, terror shakes my heart» («τρόμος, τρόμος συγκλονίζει την καρδιά μου») που ακούγεται σ' ένα κρίσιμο σημείο της πλοκής (Εικ. 1),¹⁵ ενώ σηκωνόταν από τη θέση του φώναζε: «Terror does not shake my heart, but I am coming!» («Εμένα τρόμος δεν συγκλονίζει την καρδιά μου, αλλά έρχομαι!»).

Σε κάθε περίπτωση, η συμμετοχή του Σέχνερ όσο και οι εντυπώσεις άλλων ανθρώπων των γραμμάτων όπως οι συγγραφείς Douglas Kennedy (Ντάγκλας Κέννεντυ) και Emma Goldman-Sherman (Έμμα Γκόλντμαν-Σέρμαν),¹⁶ οι κριτικές που καταγιγιστικά ακολού-

¹³ Από τους σπουδαιότερους μελετητές του τελετουργικού και σωματικού θεάτρου και ιδιαίτερα ταυτισμένος με την εισήγηση του Γκροτόφσκι στο χώρο των θεατρικών σπουδών, ο Σέχνερ είχε ενεργή παρουσία και στον χώρο της σκηνικής πράξης ως ιδρυτής του The Performance Group, ιδιαίτερα γνωστού από το *Dionysus in 1969*, ταινία που αποτύπωνε τις παραστάσεις των *Βακχών* σε δική του σκηνοθεσία στα τέλη της δεκαετίας του '60. Το Performance Group μετεξελιχθηκε αργότερα στο πάντα ενεργό σήμερα Wooster Group, από τα πιο πρωτοποριακά θεατρικά σχήματα της Νέας Υόρκης. Από το σύνολο της βιβλιογραφίας, ενδεικτικά ας αναφέρουμε εδώ τις κλασικές μελέτες του Σέχνερ, *Performance Theory*, Routledge Classics, N.Y. 2003 ('1977, *Essays on Performance Theory*) και *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, United States of America 1985, όπου αντιπαραβάλλει τη θεωρία και πρακτική κλασικών αναμορφωτών του σύγχρονου θεάτρου από τον Στανισλάφσκι ως τον Μπρεχτ και τον Γκροτόφσκι με τις πρακτικές παραδοσιακών θεάτρων της Ανατολής (Καμπούκι, Κατακάι κ.λπ.).

¹⁴ Σε σχόλιο του στην σκηνοθετρία μετά την παράσταση: *Quite an adventure in multi-media, audience participation, and reflexivity!!! Good singers. Bold camera work, especially the hyper-close-ups, lip syncs* («Περιπέτεια στο χώρο των πολυμέσων, συμμετοχή του κοινού και στοχαστικότητα!!! Καλοί τραγουδιστές. Πολύ σημαντική δουλειά με το βίντεο, ειδικά τα γκρο-πλαν και ο φωνητικός συγχρονισμός»).

¹⁵ Copyright: Carol Rosegg. Στην οθόνη εικονίζεται ο Elias Husik.

¹⁶ «Not just a deep dive into the (Oedipus) myth but into our relationship to the myth in our own lives». («Οχι μόνο ένα βαθύ βύθισμα στο μύθο του Οιδίποδα αλλά και στη σχέση του μύθου με την ίδια μας τη ζωή »).

θησαν η μία μετά την άλλη¹⁷ αλλά και οι αυθόρμητες ενθουσιαστικές αντιδράσεις στα social media,¹⁸ συνηγορούν υπέρ μιας θετικής αποτίμησης του έργου κάνοντας λόγο για ένα σκηνικό γεγονός που «προκαλεί σκέψη αλλά και διασκεδάζει»,¹⁹ που «μένει στο μυαλό σου» παρά τα πολλαπλά του, παράλληλα αφηγήματα,²⁰ κι ακόμα περισσότερο, που ανανεώνει το είδος της όπερας, όπως παρατηρεί με αυτή την αφορμή ένας κριτικός: *The old show about fat ladies singing is now a dead issue. Opera is alive!*²¹

Ο Οιδίπους και το στοιχείο του «λάθους»

Στην πραγματικότητα, το *Oedipus: Sex with Mum was Blinding* είναι μια οργανική συνάντηση δραματουργίας (Ελλη Παπακωνσταντίνου), εικόνας που παράγεται ζωντανά [από την εικαστικό Stephanie Sheriff (Στέφανι Σέριφ)] και μουσικής [σε σύνθεση Τηλέμαχου Μούσα και Julia Kent (Τζούλια Κεντ)]. Ειδικά η μουσική θα απαιτούσε πραγματικά ξεχωριστή αποτίμηση, γιατί αποτελεί από μόνη της ένα αυτόνομο, σύνθετο έργο. Ταυτόχρονα, αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία ξετυλίγονται οι εκφραστικές ερμηνείες των συντελεστών, που μας παρασύρουν, μέσα από τον σκοτεινό κόσμο του μύθου, σε μια συνάντηση με τον ίδιο μας τον εαυτό. Δεν πρόκειται για κάποιου είδους παράσταση του τραγικού έργου, αλλά για μια πρωτότυπη δημιουργία, με το κείμενο του Σοφοκλή να λειτουργεί ως άξονας σχολιασμού και καθοδηγητική αναφορά.

Δεν είναι όμως αποτρόπαιο να σκεφτούμε τον εαυτό μας μέσα από έναν τόσο ακραίο ήρωα όσο τον Οιδίποδα; Πώς μπορεί η τραγωδία του Σοφοκλή να οδηγήσει σε εμάς; Πώς να ξαναπεί κανείς αυτό τον χλιοειπωμένο μύθο;

¹⁷ Rick Perdian, «Elli Papakonstantinou's thought-provoking, entertaining Oedipus at Bam», 27 Σεπτεμβρίου 2019, <https://seenandheard-international.com/2019/09/elli-papakonstantinou-thought-provoking-entertaining-oedipus-at-bam/> [11.05.2020]. Austin Fimmano, «Oedipus: Sex with Mum was blinding», 28 Σεπτεμβρίου 2019, <https://playstosee.com/oedipus-sex-with-mum-was-blinding> [11.05.2020] και Jan Ewing, «Oedipus: Sex with Mum was blinding», 29 Σεπτεμβρίου 2019, <https://pupsbooks.com/ewing-reviewing/f/oedipus-sex-with-mum-was-blinding> [11.05.2020].

¹⁸ Phyto Stratis, Fotios Kaliambakos, κ.ά.

¹⁹ Βλ. παραπάνω τον τίτλο της κριτικής του Rick Perdian.

²⁰ Έτσι κλείνει η κριτική της Austin Fimmano (βλ. παραπάνω): «This production might leave you with a feeling of whiplash, trying to process the multitude of what you've seen. Maybe you walk away feeling sad, or inspired, or just confused. But for better or worst, Papakonstantinou's Oedipus: Sex with Mum was Blinding will be on your mind». («Η παράσταση μπορεί να σε αφήνει με μια αίσθηση μαστιγώματος, καθώς προσπαθείς να συλλάβεις την υπερπληθώρα όλων αυτών που είδες. Μπορεί να φεύγεις μ' ένα αίσθημα θλίψης, έμπνευσης ή απλώς σύγχυσης. Αλλά με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο, το *Oedipus: Sex with Mum was Blinding* θα σου μείνει στο νου»).

²¹ Jan Ewing, μουσικολόγος και συγγραφέας: «Το παλιομοδίτικο είδος θεάματος με τις ευτραφείς άδουσες κυρίες έχει πεθάνει. Η όπερα είναι ζωντανή!».

Από τις πλέον δημοφιλείς πηγές δραματουργικής έμπνευσης στον 20ό αιώνα,²² λόγω της συμβολικής του κεντρικού χαρακτήρα που ταυτίστηκε με τη μετάβαση από τη μητριαρχία στην πατριαρχία και θεμελίωσε την ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόυντ, η ιστορία του ήρωα που σκότωσε τον πατέρα του και παντρεύτηκε τη μητέρα του αφού έλυσε το αίνιγμα της Σφίγγας, δεν σταματά να εμπνέει τη σύγχρονη σκηνή με ελεύθερες αποδόσεις του και κατά τον 21ό – θυμίζω, ως πιο πρόσφατη, τον μινιμαλιστικό *Οιδίποδα* του Bob Wilson που είδαμε στην Επίδαυρο το καλοκαίρι του 2019.²³

Το δραματουργικό κλειδί στον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή, υπόδειγμα του τραγικού ήρωα κατά τον Αριστοτέλη, είναι πως ο ήρωας, φορέας γνώσης και εξουσίας, τιμωρείται τη στιγμή της ακμής του όχι επειδή είναι κακόβουλος ή δόλιος, αλλά «δι' αμαρτίαν τινά» (*Περί ποιητικής*, 1453^a),²⁴ για κάποιο «λάθος», που έχει διαπράξει εν αγνοία του (*Περί ποιητικής*, 1454^a).²⁵ Το έργο του Σοφοκλή δεν κάνει άλλο παρά να παρακολουθεί την πορεία προς την, ατομική και συλλογική, αναγνώριση του «λάθους», το οποίο εκδηλώνεται μεν στην ατομική ιστορία του ήρωα, η σκιά του όμως απλώνεται στο κοινωνικό σύνολο, ακριβώς λόγω της προνομιακής θέσης που κατέχει σε αυτό. Αυτή η πορεία από το σκοτάδι της άγνοιας στο φως της αλήθειας ορίζει και το μονοπάτι από την δόξα του ήρωα στην πτώση του.

Σε μια εποχή υπερτροφικής επικέντρωσης στον Άνθρωπο και εντυπωσιακών κατακτήσεων σε όλα τα επίπεδα, επιστημονικό, ιατρικό, τεχνολογικό, το *Oedipus: Sex with Mum was Blinding* εντοπίζει ακριβώς ότι το στοιχείο που κυρίως μας αφορά στον συγκεκριμένο μύθο, είναι πράγματι το στοιχείο του λάθους. Γιατί οι κατακτήσεις του σύγχρονου ανθρώπου, ο θριάμβος της γνώσης και της τεχνολογίας, δεν αποτρέπουν τον ρατσι-

²² Θυμίζουμε ότι με τη φιγούρα του Οιδίποδα συνδιαλέγονται έργα κορυφαίων ευρωπαϊών λογοτεχνών, όπως ο Jean Cocteau (*La machine infernale*, 1934) και ο André Gide (*Οιδίπους*, δράμα σε τρεις πράξεις, 1931). Από τον μύθο του Οιδίποδα έχουν εμπνευστεί αντίστοιχα και νεοέλληνες δραματουργοί όπως ο Ιάκωβος Καμπανέλλης (*Πάροδος Θηβών*, 1994), ο Μάριος Ποντίκας (*Ο Λάιος και τα κοράκια*, 2004), ο Γιώργος Βέλτσος (*Οιδίπους - αντι-Οιδίπους*, 2004) κ.ά. Για τη νεοελληνική πρόσληψη του μύθου, βλ. τη διπλωματική εργασία που εκπονήθηκε πρόσφατα: Καλλιόπη Σαμαρτζή, *Παραλλαγές στον μύθο του Οιδίποδα*, Διπλωματική εργασία στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού προγράμματος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, Ιούνιος 2014.

²³ Ρόμπερτ Γουίλσον, *Οιδίπους. Βασισμένο στο έργο του Σοφοκλή*. Παραγγελία του Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου. Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, 21 & 22 Ιουνίου 2019.

²⁴ Αριστοτέλης, *Περί ποιητικής*, μετ. Σίμου Μενάρδου, εισ., κείμε. & ερμηνεία Ι. Συκουρή, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Ι. Δ.Κολλάρου & Σιας Α.Ε., 2003 (Α' έκδ. 1936), σ. 105: «ἔστι δε τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετὴ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη, μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες».

²⁵ «Βέλτιον δε το αγνοούντα μεν πράξαι, πράξαντα δε αναγνωρίσαι», *ό.π.*, σ. 118.

σμό και την κοινωνική αδικία, ούτε την οικολογική καταστροφή όπως δεν απέτρεψαν το Ολοκαύτωμα, τα πυρηνικά ατυχήματα, τους κάθε είδους ολοκληρωτισμούς: ο άνθρωπος πολιτισμός μοιάζει να φθίνει, να εκφυλίζεται εκ των έσω. Υπάρχει κάποιο λάθος. Κάτι που κάνουμε λάθος *εμείς*. Ο ήρωας στη σκηνή που καλείται να αντιδράσει στη νοσηρή σύγχρονη πραγματικότητα ή να κλείσει τα μάτια σε αυτήν, να διαλέξει το δρόμο και τη ζωή του –άραγε μπορεί, είναι ελεύθερος να το κάνει;– είμαστε εμείς.

Ένα γυναικείο «εμείς»

Αυτό το «εμείς» όμως είναι γυναικείο. Το «λάθος» και το αίτημα για χειραφέτηση από την ενοχή της «λάθος επιλογής» προβάλλεται κατά κύριο λόγο πάνω στη γυναικεία ύπαρξη με την οποία το κοινό καλείται να ταυτιστεί, αφού ο πρώτος λόγος δίνεται σ' αυτήν: η αφηγήτρια-ψυχαναλύομενη είναι γυναίκα [Εικ. 2],²⁶ ο οδηγός της πλοκής - Οιδίπους αποκαλύπτεται γυναίκα, ενώ και ο δευτερεύων, στο πρωτότυπο, ρόλος της Ιοκάστης αποκτά εδώ ιδιαίτερα μεγάλη βαρύτητα και σημασία. Επίσης, στο επίπεδο της «γραφής», κάθε γραμμικότητα, ορθολογική συνέχεια και αρμονία (ταυτισμένα με μια ιεραρχημένη, πατριαρχική αντίληψη του κόσμου) παραβιάζεται. Το κεντρικό υποκείμενο είναι πολλαπλό κι επιχειρείται ξεκάθαρα ένας κλονισμός «των παγιωμένων τακτοποιήσεων που αφορούν τους έμφυλους ρόλους».²⁷ Η αναπαράσταση της σχέσης, για παράδειγμα, των δύο προσώπων, Οιδίποδα και Ιοκάστης, που έχουν στο μεταξύ αποκτήσει οικογένεια, υποβάλλει μια νέα προσέγγιση όχι μόνο μεμονωμένα του κεντρικού ήρωα, που ερμηνεύεται από μια γυναίκα, αλλά και της ίδιας της σύγχρονης οικογένειας – κάτι που δηλώνεται στον ερωτισμό μεταξύ τους και στο σπαρακτικό τραγούδι της Ιοκάστης, όπου γίνεται αναφορά και στα παιδιά [Εικ. 3]:²⁸

Πάμε να φύγουμε τώρα / Μοναδική μου αγάπη / Κόψτε το ρεύμα / Αναχωρού-
με σιγά-σιγά / Για μακρινούς ουρανούς / Κοίτα τον ήλιο / Κοίτα τον ν' ανατέλ-
λει στα μάτια σου / Μας είχαν πει ότι τα όνειρα δεν θα μάς εγκατέλειπαν / Μας

²⁶ Το πρόσωπο της γυναίκας (Theodora Loukas) προβάλλεται στην οθόνη σε ζωντανό χρόνο ενώ αφηγείται στον ψυχαναλύτη της ένα δυσόιωνο όνειρο που την προειδοποιεί: «Θα σκοτώσεις τον πατέρα σου, εκείνον που σου έδωσε ζωή». Copyright φωτογραφίας: Carol Rosegg.

²⁷ Σάββας Πατσαλίδης, «Οι έμφυλες περιπέτειες του τραγικού μύθου, με επίκεντρο τον Νέο Κόσμο», *Διαχρονικότητα και επικαιρότητα του μύθου* (επιμ. Θόδωρος Γραμματάς), Τάξιδευτής, Αθήνα 2013, σ. 119.

²⁸ Οιδίποδας (Λητώ Μεσσήνη) και Ιοκάστη (Νάσια Γκόφα) σ' ένα βαθύ φιλί, τη στιγμή της κορύφωσης του τραγουδιού της Ιοκάστης. Ο Οιδίπους μόλις έχει ανακαλύψει ότι σκότωσε τον πατέρα του και παντρεύτηκε τη μητέρα του. Copyright φωτογραφίας: Carol Rosegg.

είχαν πει ότι οι θεοί δεν θα μας εγκατέλειπαν αλλά έλεγαν ψέμματα / Πάμε να
φύγουμε αγάπη μου / Ω Για τον ήλιο / Έλα φεύγουμε για μακρινούς ουρανούς
/ Σε λίγο τα παιδιά / Θα ξυπνήσουν / Δεν είναι αυτό για τα μάτια μας.²⁹

Η ιεραρχία όμως δεν αμφισβητείται αλλά μετατοπίζεται. Πρόκειται για μια ξεκάθαρα μεταφεμινιστική προσέγγιση, εφόσον ο γυναικείος ρόλος διατηρεί τα παραδοσιακά αντρικά χαρακτηριστικά: ο Οιδίπους του έργου είναι μια γυναίκα με δύναμη, με εξουσία, με ευθύνη· μια γυναίκα που, έχοντας αφομοιώσει τον αντρικό κόσμο, πασχίζει να μην αφομοιωθεί απ' αυτόν. Το γυμνό γυναικείο σώμα που αποκαλύπτεται πίσω από το αυστηρό κοστούμι του ήρωα στο τέλος της παράστασης δεν αμφισβητεί την *κυριότητα* του ήρωα (ως χρέος, ως ευθύνη και ως ενοχή), ούτε λειτουργεί ως αμφισβήτηση του βιολογικού του καθορισμού. Αντίθετα, ενισχύει ακόμα περισσότερο τη γυναικεία ταυτότητα, βαθαίνει την κατεύθυνση του φύλου, καθώς λειτουργεί αυτοβιογραφικά, ως καθρέφτισμα της ίδιας της δημιουργού: ο κύριος (του λόγου, της πράξης και της γραφής) είναι γυναίκα.³⁰ Εξάλλου, το εύρημα του καθρέφτη, με τη μορφή της κάμερας του κινητού, που μας ζητούν να ανοίξουμε σε *selfie mode* όταν ξεκινά η παράσταση, επιβεβαιώνει το γυναικείο στοιχείο ως το *κατεξοχήν* γυναικείο σύμβολο φιλαρέσκειας και ματαιοδοξίας – το οποίο όμως μπορεί επίσης να συνδέεται με την αυτοπαρατήρηση και την αυτεπίγνωση. Στον καθρέφτη αντανακλώνται ταυτόχρονα το πρόσωπο του ήρωα και το δικό μας, το σώμα της ηθοποιού και το σώμα του θεατή. Έτσι, η ύβρις του (αυτοπαρατηρούμενου / νάρκισσου) Οιδίποδα συναντά τη δική μας.

²⁹ Έλλη Παπακωνσταντίνου, *Oedipus: Sex with Mum was Blinding*, απόσπασμα από το κείμενο της παράστασης, ανέκδοτο, Αθήνα 2019, ελληνική μετάφραση της γράφουσας.

³⁰ Αν «οι πλέον δημοφιλείς μυθικές φιγούρες στις φεμινιστικές αναγνώσεις των τραγικών μυθιστοριών είναι η Μήδεια, η Αντιγόνη, η Κλυταιμνήστρα, η Ηλέκτρα και η Άλκηστη, γυναίκες που εν πολλοίς τιμωρούνται για τις υπερβάσεις τους» (Πατσαλίδης, *ό.π.*, σ. 117), καθώς το φεμινιστικό θέατρο επιτίθεται στους προκατασκευασμένους ρόλους που διαιωνίζουν την υφιστάμενη ιεραρχία, το μεταφεμινιστικό στοιχείο στην προσέγγιση της Παπακωνσταντίνου είναι ότι εστιάζει σ' έναν αντρικό χαρακτήρα, τον Οιδίποδα, προβάλλοντας πάνω του τη σύγχρονη γυναικεία ταυτότητα και όλο το βάρος της ευθύνης που τη συνθλίβει. Σχετικά με το φεμινιστικό θέατρο και τις στοχεύσεις του, βλ. ιδιαίτερα Helene Foley, «Bad women: Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy», Edith Hall, Fiona Macintosh & Amanda Wringley (επιμ.), *Dionysus since 1969: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*, Oxford University Press, Oxford 2004, σ. 77-112· Rabinowitz N. S. & Richlin A. (eds), *Feminist theory and the Classics*, Routledge, New York 1993· Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1991 και στην ελληνική βιβλιογραφία, Έλση Σακελλαρίδου, *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μεταπρεχτική στη μεταφεμινιστική αναπαράσταση*, Επικέντρο, Αθήνα 2012. Αξίζει να αναφερθεί ότι τον Μάιο του 2020, η Παπακωνσταντίνου επεξεργάστηκε και τον μύθο της Αντιγόνης με όχημα το έργο *Traces of Antigone* της Christina Ouzounidis, που λόγω της πανδημίας, συνέλαβε ως δραματική ψηφιακή περφόρμανς εστιασμένη στη θεματική της βίας κατά των γυναικών.

Ένα επώδυνο ταξίδι

Σου αρέσει να κοιτάξεις τον εαυτό σου στον καθρέφτη; / Τι σου αρέσει στην εμφάνισή σου; / Τι δεν σου αρέσει στην εμφάνισή σου; (...) / Υπάρχει κάτι στην εμφάνισή σου που σου θυμίζει τη μητέρα σου; / Υπάρχει κάτι στην εμφάνισή σου που σου θυμίζει τον πατέρα σου; / Πιστεύεις ότι η μητέρα σου έχει επηρεάσει τον τρόπο που αισθάνεσαι το σώμα σου; / Πιστεύεις ότι ο πατέρας σου έχει επηρεάσει τον τρόπο που αισθάνεσαι το σώμα σου; (...) / Έχεις σκεφτεί ποτέ να σκοτώσεις τη μητέρα σου; / Έχεις σκεφτεί ποτέ να σκοτώσεις τον πατέρα σου;³¹

Με αυτές τις ερωτήσεις που καλείται να απαντήσει ο καθένας και η καθεμία μας ξεχωριστά, εισερχόμαστε στο σύμπαν-καθρέφτη της σκηνης, με τα υποβλητικά σύννεφα της Στέφανι Σέριφ στο φόντο να μετασχηματίζονται σε ονειρικά αναδυόμενες, εικόνες. Στο κέντρο, η τσελίστρια Τζούλια Κεντ και πίσω της, η συνθέτρια ηλεκτροακουστικής μουσικής Barbara Nerness (Μάρμπαρα Νέρνες) «χτίζουν» ευρηματικά το μουσικό περιβάλλον της πορείας του Οιδίποδα στην αναζήτηση της αλήθειας, με ερμηνεύτριες δυο λυρικές σοπράνο (Λητώ Μεσσήνη, Αναστασία Κατσινάβακη) και μια τραγουδίστρια της τζαζ (Νάσια Γκόφα) που, από το σχήμα του Χορού, περνούν με ιδιαίτερη δύναμη και ταλέντο η καθεμία στους ρόλους του Οιδίποδα, του Τειρεσία και της Ιοκάστης. Κι όλα αυτά, υπό την μαγκέτα του πιανίστα της τζαζ Misha Piatigorsky (Μίσα Πιατιγκόρσκι), χαρισματικού κομπέρ [Εικ. 4]³² που κρατά τα ηνία της σχέσης με το κοινό και, ανά πάσα στιγμή, Χορό του δράματος.

Παράλληλα, σε αντιπαραβολή με τη φιγούρα του νεαρού Οιδίποδα που ερμηνεύει με ιδιαίτερη ευαισθησία ο λυρικός Elias Husiak (Ελίας Χιούσακ), αναπτύσσεται η αφήγηση μιας γυναίκας στον ψυχαναλυτή της, σε ένα επώδυνο νοητικό ταξίδι αναζήτησης του εαυτού. Έχει ενδιαφέρον να γνωρίζει κανείς ότι αυτή η αφήγηση που ακούγεται ως ενιαία από το στόμα της γυναίκας [αισθαντικά ερμηνευμένης από την Theodora Loukas (Θεοδώρα Λούκας)], αποτελεί, στην πραγματικότητα, σύνθεση αποσπασμάτων αφηγήσεων που έχουν προέλθει από ξεχωριστά πειράματα στο χώρο των νευροεπιστημών. Η θραυσματικότητα του κειμένου δίνει λειτουργικά με αυτό το πολυπρισματικό πρόσωπο, αγωγό διαφορετικών εμπειριών που, όλες, εικονογραφούν την αντίφαση και τον εσωτερικό διχασμό του σύγχρονου

³¹ Παπακωνσταντίνου, *Oedipus: Sex with Mum was Blinding*, ό.π.

³² Ο κομπέρ στην έναρξη της παράστασης. Copyright φωτογραφίας: Stelios Papardelas.

υποκειμένου, τη μη σύγκλιση απόφασης και πράξης. Με σύμβουλο δραματουργίας τον καθηγητή Ψυχολογίας Μάνο Τσακίρη, ο οποίος συμμετέχει και ως περφόρμερ στο ρόλο του αναλυτή, οι αφηγήσεις που συνθέτουν το κολλάζ του χαρακτήρα της ψυχαναλυόμενης, ανιχνεύουν το κεντρικό ερώτημα της παράστασης «Υπάρχει ελεύθεση βούληση;», «Υπάρχουν άραγε εναλλακτικές ή είναι οι επιλογές μας μόνο αποτέλεσμα της Τύχης και της Ανάγκης;», υποστηρίζοντας έτσι και την πλοκή του μύθου που εξελίσσεται παράλληλα.

Επάλληλοι αντικατοπτρισμοί

Όλο το έργο είναι λοιπόν δομημένο σε επάλληλους αντικατοπτρισμούς και σ' αυτό χτίζεται η σκηνική δυναμική του: ο τραγικός ήρωας (ως νεαρός και ως ώριμος άντρας) καθρεφτίζεται στη γυναίκα. Εκείνη σ' εμάς, σε κάθε θεατή ξεχωριστά. Κι εμείς, ατομικά και συλλογικά ως Χορός, ως κοινότητα, είμαστε εκείνοι που αναπαράγουν το «λάθος» του τραγικού ήρωα. Εμείς είμαστε οι πάσχοντες (οι πάσχουσες): εκείνοι (-ες) που, παρότι έχουν μάτια, δεν βλέπουν, εκείνοι (-ες) που προχωρούν στο σκοτάδι, εκείνοι (-ες) που νομίζουν ότι ελέγχουν την εικόνα, τις πράξεις και τις επιλογές τους ενώ στην πραγματικότητα τόσο η εικόνα, οι πράξεις όσο και η ελευθερία της επιλογής τους διαφεύγει.

σύ καὶ δέδορκας κού βλέπεις ἴν' εἶ κακοῦ,
οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα³³
(Εσύ, αν και έχεις μάτια, δεν βλέπεις σε τι
συμφορά βρίσκεσαι ούτε πού κατοικείς,
ούτε με ποιους ζεις μαζί)³⁴

Όπως και το έργο αναφοράς, ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή, έτσι και το σκηνικό έργο της Παπακωνσταντίνου (όπου δραματουργία, μουσική κι επιτελεστικά σώματα συμπλέκονται αδιαχώριστα), θέτει στο κέντρο του, με την συμβολή της νευροεπιστήμης, το ζήτημα της όρασης και της τυφλότητας: τι σημαίνει «βλέπω» και τι συναισθάνομαι την πραγματικότητα, τι ζητάει η πραγματικότητα από μένα, πώς μπορώ, πώς πρέπει να αντιδράσω. Είναι ένα ζήτημα που επανέρχεται συστηματικά στην οπτική της: η στάση και η ευθύνη του ατόμου απέναντι στην Πόλη, η

³³ Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, Α' επεισόδιο, στίχοι 413-414, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=12&text_id=152 [10.05.2020].

³⁴ Μετάφραση της γράφουσας.

επιθυμία και ταυτόχρονα, η αδυναμία δράσης, η διαρκώς ματαιωνόμενη, ορμή της εξέγερσης, το δίλημμα ανάμεσα στη πράξη ή την αδράνεια. Αυτά τα θέματα είχαν τεθεί και στο *Revolt Athens*, που εστίαζε στην Αθήνα της κρίσης, και στο *Σπήλαιο* με θέμα την εικονική πραγματικότητα.³⁵ Στο *Oedipus: Sex with Mum Was Blinding* – με το στοιχείο της «τύφλωσης» στον ίδιο τον τίτλο – το ερώτημα γίνεται ακόμα πιο αγωνιώδες, ακόμα πιο προσωπικό.

Είναι η φωνή της ίδιας της δημιουργού που ακούγεται μέσα από την αφήγηση της ψυχαναλυόμενης γυναίκας, αισθάνεται το πραγματικό «σα να το κοιτά από το παράθυρο ενός αεροπλάνου, όμως πολύ πολύ πιο κοντά, μπορείς σχεδόν να το αγγίξεις – μια λεπτή διάφανη μεμβράνη σε χωρίζει μόνο απ’ τον πραγματικό εαυτό σου (...). Κι ορκίζεσαι ότι μπορείς να τη σπάσεις αλλά ΟΧΙ δεν σπάει με τίποτα».³⁶ Όπως κι ο Οιδίποδας του Σοφοκλή, το πρόσωπο της γυναίκας εδώ αγνοεί την αλήθεια. Με τη διαφορά ότι εκείνη, κατακερματισμένη σε όψεις του εαυτού της που δεν αναγνωρίζει, δεν έχει εμπιστοσύνη στον εαυτό της, αναζητά την αλήθεια αλλά δεν πιστεύει ότι μπορεί να τη μάθει. Σε αντίθεση με τον ήρωα του Σοφοκλή, εκείνη, μεγαλωμένη στην ευμάρεια της Δύσης, παρότι επίσης σε θέση υπεροχής, λόγω μόρφωσης, κοινωνικής τάξης, πρόσβασης στα πολυτιμότερα αγαθά κλπ., είναι αποσταθεροποιημένη εξ αρχής, χαμένη στις αντιφάσεις της και, πάνω από όλα, απεγνωσμένη απέναντι στην «αρρώστια» του πραγματικού που την υπερβαίνει, το ρατσισμό, τη βία, την κοινωνική αδικία, την ολοένα επιταχυνόμενη καταστροφή του πλανήτη («Κοιτάζω γύρω μου και τους βλέπω όλους άρρωστους κι εγώ είμαι χειρότερη»³⁷). Δεν έχει την πίστη, αντίστοιχα με τον Οιδίποδα, ότι μπορεί ν’ απομακρύνει το «μιάσμα», ούτε την αυταπάτη ότι μπορεί να τα καταφέρει κι ούτε βέβαια, είναι αντίστοιχα ικανή να υποστεί τις συνέπειες των πράξεών της και να «ξεριζώσει τα μάτια της» για να σώσει την Πόλη.

Ίσως γιατί αισθάνεται πιο βαρύ – σαν τη Νόρα του Ίψεν – το καθήκον απέναντι στον εαυτό της, το καθήκον να βρει τη δική της αλήθεια, το καθήκον να αμφιβητήσει την ουμανιστική αρχή σύμφωνα με την οποία ανατράφηκε και η οποία εντέλει έχει γίνει όχημα έκφρασης πιο κυνικού νεοφιλελευθερισμού και των χειρότερων καταπατήσεων, τόσο στον χώρο της εργασίας όσο και σε εκείνον της οικογένειας: ότι ο κάθε άνθρωπος μπορεί να επιλέγει τη ζωή που θέλει να ζήσει, ότι ο κάθε άνθρωπος είναι «αρχιτέκτονας του εαυτού του, φτιάχνει ο ίδιος την τύχη του,

³⁵ Βλ. παραπάνω, σημ. 8-10.

³⁶ Απόσπασμα από το κείμενο της παράστασης.

³⁷ Ο.π.

το μονοπάτι του, τη ζωή του».³⁸ Τη συνταγή του «αμερικάνικου ονείρου». Που δεν παύει να διαψεύδεται – γι' αυτό και ακούγεται πιο ηχηρά σε αμερικάνικο έδαφος η αμφισβήτησή του και ήταν πολύ αισθητό αυτό στο κοινό του BAM Fisher, παρότι έβγαιναν όλοι (-ες) χαμογελαστοί (-ες) και κάπως χαμένοι (-ες) μέσα στην πληθώρα των αφηγημάτων, των εικόνων, των αναφορών, αποσταθεροποιημένοι από αυτό το κοίταγμα τους στον καθρέφτη...

Ο Αμερικανός Οιδίποδας της Έλλης Παπακωνσταντίνου ή αλλιώς, η σύγχρονη δυτική γυναίκα –δυναμικότερη και ισχυρότερη από ποτέ αλλά και τόσο επιβαρυνμένη από φιλοδοξίες επαγγελματικής, προσωπικής κι οικογενειακής εκπλήρωσης, απορροφημένη από την αυτοαναφορικότητα και την ακατάπαυστη αυτοανάλυσή της και ταυτόχρονα, ενοχική για την ανεπάρκειά της στο συλλογικό επίπεδο– πρέπει να ζήσει μέσα από τα λάθη, τις αποτυχίες, τις «λοξοδρομήσεις» του (της). Να συμφιλιωθεί με το ότι δεν είμαστε μόνο οι επιλογές μας, αλλά και παιδιά της τύχης, όπως και μιας σειράς άλλων προκαθορισμένων συνθηκών, ταξικών, φυλετικών, γενετικών. Να συγχωρήσει τον εαυτό του (της). Να αποδεχτεί τις επιθυμίες του (της), ακόμα κι αν υπερβαίνουν τα όρια του «κοινωνικά αποδεκτού».

Γι' αυτό και στο έργο εντέλει ο ήρωας (η ηρωίδα) δεν τιμωρείται κι όλοι και όλες οι περφόρμερς μαζί στο τέλος χαρούμενοι (-ες) τραγουδούν. Παρασύροντάς μας κι εμάς στο τραγούδι τους.

³⁸ Ο.π.



Εικόνα 1



Εικόνα 2



Εικόνα 3



Εικόνα 4

ΜΕΛΕΑΓΡΟΣ: ΑΠΟ ΤΟΝ ΟΜΗΡΟ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ.
ΔΡΑΜΑΤΙΚΕΣ ΑΠΟΤΥΠΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΙΤΩΛΙΚΟΥ ΜΥΘΟΥ

Η προβεβλημένη παρουσία –ως τρίτο και σημαντικότερο μέλος τριαδικού σχήματος– του αιτωλού ήρωα Μελέαγρου, σε ένα κομβικό σημείο της επικής αφήγησης της *Ιλιάδος*, συνιστά μιαν ενσυνείδητη μεθοδολογική επιλογή του ποιητή, η οποία ακριβώς λόγω της πολυδιάστατης συνάφειας της φύσης και της δράσης του ήρωα –πολλώ δε μάλλον των λοιπών παραμέτρων της καταγωγής, της κοινωνικής θέσης, των συνθηκών του βίου, αλλά και των δραματικών περιστάσεων των μυθικών επεισοδίων που τον συνοδεύουν– με τους πρωταγωνιστές, κυρίως όμως με το σχέδιο και την τεχνική του προκειμένου έπους, επιβάλλει την περαιτέρω διερεύνηση των σχετικών με εκείνον παραδόσεων, καθώς και των πραγματευσών τους από την τραγωδία και την κωμωδία.

Συγκεκριμένα, στον καινότροπα ρητορικό λόγο του Φοίνικα –δασκάλου αγαπητού του Αχιλλέα, κυρίως όμως του πλέον έμπιστου ανθρώπου του στην εκστρατεία– που δεσπόζει στη μέση της *Ιλιάδος* ως το υπέρλαμπρο άστρο της επικής ποίησης την πιο μεγάλη του ώρα,¹ καθορίζοντας την εξέλιξη των γεγονότων που θα οδηγήσουν στην προ-τραγική «άπορρησιν τῆς μήνιδος» του Αχιλλέα (ραψ. Τ) και την επακόλουθη καταστροφή της Τροίας, δύο ιστορίες οργής περιστοιχίζουν την περίφημη αλληγορία των Λιτών και της Άτης,² οι οποίες προοικονομούν τη δραματική πραγμάτευση του μύθου, καθώς σημαδεύονται από αρχαίες αρές. Η πρώτη (Ι 447-484), η οποία κατατοπίζει προκαταρκτικά τον ακροατή σχετικά με τη θέση του αγορητή, ενώ αποσκοπεί στη διέγερση του ενδιαφέροντος και την ευνοϊκή προδιάθεση του, είναι μια πικρή ιστορία παραφοράς, που προέρχεται από

¹ Βλ. D. L. Page, *History and the Homeric Iliad*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1959, σ. 298, πρβλ. Α. Ι. Βοσκού, *Μελέαγρος - Αχιλλεύς και Φοίνιξ. Συμβολή εις τὴν ἔρευνα τῆς ἐνότητος τῆς Ιλιάδος*, διδ. διατρ., Λευκωσία 1974, σ. 8-9· J. A. Rosner, «The Speech of Phoenix: *Iliad* 9.434-605», *Phoenix* 30 (1976), σ. 314-27. Για τον ήρωα, βλ. αναλυτικά W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, τ. III, Teubner, Leipzig 1897-1909, στήλ. 2401-9 [Türk].

² Για μια πλήρη γλωσσική και ερμηνευτική προσέγγιση του εν λόγω «κεφαλαίου» από την ομιλία του Φοίνικα, βλ. Α. Ι. Βοσκού, «Ἡ Ὀμηρικὴ Αλληγορία τῶν Λιτῶν καὶ τῆς Ἄτης. Ἀπὸ τὴν Ἰλιάδα στὴν Ὀδύσσεια;», *Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἑρευνῶν Κύπρου* 12 (1983), σ. 307-28, πρβλ. N. Yamagata, «Disaster revisited - Ate and the Litai in Homer's *Iliad*», E. Stafford, J. Herrin (ed.), *Personification in the Greek world: from Antiquity to Byzantium*, Ashgate, Aldershot 2005, σ. 21-28.

την ίδια την εμπειρία ζωής του ομιλητή. Όντας ο ίδιος νέο παλληκάρι, ευγενικής γενιάς, ενεπλάκη καθοριστικά σε μιαν ερωτική διελκυστίδα των γονέων του, γηγονός που επέσυρε την άμετρη οργή του πατέρα του, κληροδοτώντας στον αθώο νέο μια βαριά κατάρα, η οποία στοίχειωσε τη ζωή του.

Απέναντι, ωστόσο, στην προσωπική δραματική του ιστορία, τοποθετεί και παράβλλει ο συνετός ήρωας το πολυδιάστατο μυθικό παράδειγμα του Μελέαγρου,³ αντλούμενο από την παράδοση της πατρίδας του, της Αιτωλίας.⁴ Ο Μελέαγρος είναι ο επιφανέστερος ήρωας της περιοχής.⁵ Τον βίο του κοσμούν διάφορα μυθολογικά επεισόδια –αφ’ εαυτών λίαν ενδιαφέροντα, με προεξάρχον εκείνο του κυνηγιού του καλυδωνίου κάπρου– τα οποία έχουν συσχετισθεί από τους αρχαίους μυθογράφους και ιστορικούς και συγκροτηθεί σε ένα ενιαίο σώμα, που αποτελεί τον βασικότερο κορμό του αιτωλικού μύθου μαζί με τον έτερο πυλώνα, εκείνο των μυθικών γεγονότων της ωριμότητας του Ηρακλή.

Για την πανάρχαια ιστορία της Αιτωλίας και την καταγωγή των Αιτωλών λίγες πληροφορίες μάς έχουν διασωθεί.⁶ Ωστόσο είναι σχεδόν αναντίρρητο ότι δύο ήταν τα κέντρα εξουσίας που διαφέντευαν την περιοχή. Κατά τον Στράβωνα η Καλυδών –πατρίδα του Μελέαγρου– ήταν απόκρημνη και ορεινή («αἰπειᾶν τε καὶ πετρήεσαν»),⁷ η δε Πλευρών, την οποία κατείχαν οι Κουρήτες, απλωνόταν στην πεδιάδα και τα παράλια.⁸ Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο ανταγωνισμός των δύο πόλεων και οι μεταξύ τους διαξιφισμοί για τον απόλυτο έλεγχο της περιοχής δημιούργη-

³ Βλ. Α. Βοσκός, «Ο μύθος του Αιτωλού Μελέαγρου. Μια κυπριακή παραλλαγή», *Τα Αιτωλικά* 10 (2008^α), σ. 15-22, πρβλ. Β. Πολίτου, *Το Μυθολογικό Παράδειγμα του Μελέαγρου στο Ι της Ιλιάδας*, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη χ.χ. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσες κρίνονται και οι αιτωλικές νεώτερες παραλλαγές του αρχαίου παραμυθιού, που συνοψίζει ο Ι. Κακριδής, «Όμηρικά και Μυθολογούμενα Ι. Μελέαγρεια», *Επιστημονική Έπετηρίς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 2 (1932), (σ. 43-70) σ. 46-50 και για το παράδειγμα σ. 70. Γενικώς για τον Μελέαγρο, βλ. Roscher, *Ausführliches Lexikon*, τόμ. ΙΙ, στήλ. 2591-2621 [Ilberg].

⁴ Επικρατεί σχετική σύγχυση όσον αφορά στην καταγωγή του Φοίνικα, ο οποίος παραδίδεται ως Θεσσαλός, εντούτοις η ρητή αναφορά εκ μέρους του σε παραδόσεις της πατρίδας του και η συνάφεια του μυθικού περιεχομένου των αφηγήσεων δεν αφήνει πολλά περιθώρια αμφιβολιών για τη σχέση του με την Αιτωλία. Άλλωστε και το βασίλειο των Δολόπων, που βάσει της διήγησης του ανέθεσε ο Πηλέας, συνορεύει άμεσα προς Νότο με τη χώρα των Αιτωλών, των οποίων είναι συγγενικό φύλο που συμμετέχει αργότερα στην Αιτωλική Συμπολιτεία.

⁵ Βλ. R. Hard, *The Routledge Handbook of Greek Mythology: Based on H.J. Rose's Handbook of Greek Mythology*, Routledge, London-New York 2004, σ. 413. Για λατρεία του Μελέαγρου στην Αιτωλία κάνει λόγο ο Πίνδαρος στον *Ισθμ.* V 30.1 Snell-Maehler, βλ. B. Currie, *Pindar and the Cult of Heroes*, Oxford University Press, Oxford 2010, σ. 212.

⁶ Βλ. ενδεικτικά C. Antonetti, *Les Éoliens, Image et Religion*, Les Belles Lettres, Besançon 1990· S. Bommeljé – P. Doorn, *Aetolia and the Aetolians: towards the interdisciplinary study of a Greek region*, Parnassus Press, Utrecht 1987.

⁷ Στράβων X 2.22 Lasserre.

⁸ «εὐκαρπον οὖσαν καὶ πεδιάδα», *ό.π.*, X 2.3-4 και «τὴν μὲν ὄρεινὴν καὶ ἐπὶ κτητον τῇ Καλυδῶνι προσένειμαν, τὴν πεδιάδα δὲ τῇ Πλευρῶν», *ό.π.*, 2.22.

σαν τον πρώτο βασικό πυρήνα του μύθου. Οι αιτιολογικές αναζητήσεις των μυθογράφων και των ποιητών συνετέλεσαν στην προσθήκη μυθικών επεισοδίων που αφηγούνται αλληγορικά τα γεγονότα.

Στο προκείμενο Ιλιαδικό παράδειγμα ο λόγος περί της ιδιαιτέρως δημοφιλούς –βάσει της διάδοσής της– ιστορίας του γενναιόψυχου πρίγκηπα της Καλυδώνας, που –σε εξαιρετικά παρόμοιες συνθήκες με εκείνες που διαμόρφωσαν το επεισόδιο της οργής του Αχιλλέα– μετέβαλε εντέλει άποψη και επέστρεψε όψιμα στη μάχη της πατρίδας του, αφού ήταν πλέον αργά. Όταν μια φιλονικία σχετικά με το τρόπαιο ενός κυνηγιού εξελίχθηκε σε εμπόλεμη σύρραξη ανάμεσα στις δύο κυρίαρχες πόλεις,⁹ κατά τη συμπλοκή ο Μελέαγρος φονεύει τον αδελφό –ή σύμφωνα με άλλη παράδοση, που διασώζει κατά κύριο λόγο ο Βακχυλίδης, τους αδελφούς–¹⁰ της μητέρας του Αλθαιάς. Πρόκειται πιθανότατα για τον πλευρώνιο *Ίφικλον*, που αναφέρεται στα [Όρφ.] *Άργοναυτικά* (στ. 161) του 5ου μ.Χ. αιώνα αμέσως μετά το όνομα του Μελέαγρου, τον οποίο φέρεται όχι μόνον να τιμούσε ξεχωριστά ο θεός του, αλλά να του διδάσκει επίσης λαμπρά έργα.¹¹ Δεν μπορεί κανείς να μη φέρει στον νου του την παράλληλη μορφή του Φοίνικα, που συνοδεύει τον λαμπρό Αχιλλέα στην Τροία και τον διδάσκει «μύθων τε ρήτηρ' ἔμναι πρηκτῆρά τε ἔργων».¹² Με την πράξη του ξεσηκώνει την παράφορη οργή της μητέρας του, που εκτονώνεται με τη βαρύτερη κατάρα: «πὸλλ' ἀχέουσ' ἥρᾱτο κασιγνήτοιο φόνοιο».¹³ Ζητεί χτυπώντας τελετουργικά με τις παλάμες της το χόμα από τους υποχθόνιους δαίμονες τον θάνατο του γιου της.¹⁴ Το περιστατικό εμφανίζεται να αντανakλά ένα μητριαρχικού τύπου κοινωνικό πρότυπο, στο οποίο οι εξ αίματος αδελφοί αποτελούν ισχυρότερο συγγενικό

⁹ Βλ. *ό.π.*, X 2.23: «τὴν χώραν δίχα διελόντες...» και X 3.6: «τῆς Αἰτωλίας δίχα διηρημένης, τὰ μὲν περὶ Καλυδῶνα τὸν Οἰνέα ἔχειν... τῆς δὲ Πλευρωνίας... ἐπικρατεῖν μέντοι Θέστιον, τὸν πενθερὸν τοῦ Οἰνέως, Αλθαίας δὲ πατέρα».

¹⁰ Στο ποίημα την ιστορία διηγείται ο ίδιος ο Μελέαγρος, μεταθανάτια, καθώς ο ποιητής επιθυμώντας να επαινέσει τον Ιέρωνα και παράλληλα να υποδείξει το αβέβαιο των ανθρωπίνων, αναζητεί περιπτώσεις ηρώων με μεγάλα κατορθώματα και τραγικό τέλος, όπως ταιριάζει στον επίικο που συνθέτει. Εκεί ο ήρωας αναφέρει: «Ίφικλον κατέκτανον ἐσθλὸν τ' Ἀφάρητα, θεοὺς μάρτυρας». Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ότι η εξέλιξη της συγκεκριμένης παράδοσης, στον Υγίνο (fr. 173) και τον Οβίδιο (*Metamorphoses*, VIII 440 κ.εξ. Anderson) αναφέρει επίσης δύο φονευθέντες αδελφούς, με διαφορετικά ονόματα ωστόσο, που μοιάζουν ομιλούντα: «Τοξεύς» ή «Εὐπιπός» και «Πλήξιππος», τοξότης και αρματηλάτης, αντίστοιχα.

¹¹ Η εν λόγω πληροφορία, μάλιστα, δεν αντιβαίνει προς την κοινωνική εθιμοτυπία που προέβλεπε να αναλαμβάνουν τη διαπαιδαγώγηση του νεαρού αγοριού και τη μύση του στον ανδρισμό κατά κανόνα οι άρρενες συγγενείς εκ μητρός και δη αδελφοί της (οι θείοι του), βλ. Hard, *The Routledge Handbook*, σ. 415.

¹² Ομ. *Ίλιάς* I 442 Monro-Allen.

¹³ Βλ. *Ίλιάς* I 567.

¹⁴ «κικλήσκουσ' Αἰδὼν και ἐπαινήν Περσεφόνειαν» (569), «παιδὶ δόμεν θάνατον» (571), *ό.π.*, πρβλ. Ί. Θ. Κακριδής, *Αραί. Μυθολογική μελέτη*, Π. Δ. Σακελλάριος, Αθήνα 1929, σ. 109.

δεσμό για τη γυναίκα από τα ίδια της τα τέκνα.¹⁵ Αγανακτισμένος, κατά την ομηρική διήγηση, από τη μητρική στάση, ο γενναίος ήρωας αποσύρεται από τον πόλεμο με βαρύτατες συνέπειες για την πατρίδα του. Ματαιώς οι συντοπίτες του επιχειρούν να τον εξευμενίσουν πέμποντας ως απεσταλμένους ιερείς και τους προκρίτους του τόπου, υποσχόμενοι δώρο δελεαστικό και τιμητικό.¹⁶ Γονυπετείς ικετεύουν τον ήρωα ενώπιον του θανάσιμου κινδύνου υποδουλώσεως, παρελαύνοντας σύμφωνα με ένα τελετουργικό πρωτόκολλο, ο πατέρας, οι αδελφές, οι φίλοι του και εκείνη ακόμη η μητέρα («καὶ πότνια μήτηρ»)¹⁷. Τους λοιπούς πρέσβεις ο ήρωας απλώς τους αγνοεί. Στην έκκληση της μητέρας, όμως, εμφαιτικά αρνείται («ὁ δὲ μᾶλλον ἀναΐνετο»), καθώς τη θεωρεί ως απόλυτη υπαίτιο του προβλήματος.¹⁸ Μόνον όταν η σεμνή σύζυγός του, η οποία σε όλη τη διήγηση εμφανίζεται να στηρίζει σιωπηλά την επιλογή του ανδρός της, αναλαμβάνει πρωτοβουλία –τη στιγμή που πλέον οι αντίπαλοι κυριεύουν τα τείχη της πόλης του και βρίσκονται πλέον επί θύραις του ανακτόρου– μεταπείθει τον ήρωα υποδαυλίζοντας στην ψυχή του το δέος σχετικά με την αιχμαλωσία των κατοίκων μιας κυριευμένης πόλης,¹⁹ την τύχη των παιδιών και ιδιαιτέρως των γυναικών που πέφτουν στα χέρια των αντιπάλων. Σαν να συνήλθε απότομα από

¹⁵ Τα οποία αποτελούν απότοκα εξ αγχιστείας σχέσης, κατά συνέπεια υπολείπονται των εξ αίματος συγγενών, πρβλ. Α. Βοσκού, *Αρχαία Κυπριακή Γραμματεία* 1 [Ποίηση Έπική, Λυρική, Δραματική], Λευκωσία ²2008, σ. 63 με σημ. 20, όπου και βιβλιογραφία για την ενδιαφέρουσα κυπριακή παραλλαγή του μύθου. Για το θέμα βλ. την αναλυτική προσέγγιση του Κακριδή, *Αραί*, σ. 106 με σημ. 1, καθώς και την ενδιαφέρουσα ανάλυσή του και παραλληλισμό με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στ. 905-907 και τη σύζυγο του Ινταφέρνηους (Ηρόδ. III 119 Wilson), βλ. Κακριδής, «Ομηρικά», σ. 61-7. Αξιοσημείωτα και τα σχόλια του Α. Lesky για την «αλήθεια» του όρου μητριαρχικό πρότυπο, βλ. *ό.π.*, σ. 63 με σημ. 2.

¹⁶ Κατ' απολύτως ανάλογο τρόπο με τις δελεαστικές προσφορές των Αχαιών προς τον Αχιλλέα στον τρέχοντα χρόνο του έπους.

¹⁷ Η προφανής αντίφαση που δημιουργείται ερμηνεύεται από τον Κακριδή με τον εύλογο συλλογισμό ότι επηρεάστηκε από τις κόρες της ενόψει του θανάσιμου κινδύνου, βλ. Κακριδής, «Ομηρικά», σ. 54-5. Εντούτοις αποκτά αδιανόητες προεκτάσεις με την προσέγγιση του Βοσκού, ο οποίος εμβαθύνοντας στην ψυχολογία του Αχιλλέα θεωρεί ότι οι ικέτες του Μελέαγρου, οι γονείς του Οινέας και Αλθαία, λειτουργούν ως εκπρόσωποι-βασίλεις και όχι πλέον ως γονείς του, βλ. Βοσκός, *Μελέαγρος*, σ. 81, 85. Πιο συγκεκριμένα, ο Οινέας αντιστοιχεί στην κοινή γνώμη, ενώ η Αλθαία στη βασιλεία, βλ. W. Schadewaldt, *Iliasstudien*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt ³1966, σ. 141, ήτοι στον φέροντα ευθύνη λαό και τον αυτουργό της αδικίας αντιστοίχως.

¹⁸ Λαμβάνοντας, μάλιστα, υπ' όψιν την απροβούλετη πλην ενσυνείδητη διάθεση του Ομήρου να ταυτίσει τη βασίλισσα με τον Αγαμέμνονα, ηθικό αυτουργό της μήνιδος του Αχιλλέα λόγω *άτης*, που εκδηλώνεται ως αλαζονεία της εξουσίας.

¹⁹ Ψ. I 595: «τοῦ δ' ὀρίνετο θυμὸς ἀκούοντος κακὰ ἔργα». Ωστόσο δεν είναι απαραίτητο ότι η «σκάλα των αγαπημένων προσώπων» κατά Κακριδή κορυφώνεται με την αγάπη της συζύγου και τα επακόλουθα προβλήματα που δημιουργεί, βλ. Κακριδής, «Ομηρικά», σ. 57-8, αλλά με την αγάπη του σημαντικότερου άλλου –Πάτροκλος, Φοίνιξ, Ανδρομάχη, Αλκίσις– που ερμηνεύει τις παρεξηγήσεις. Αξίζει εδώ να επισημανθεί ότι ο Μελέαγρος μεταπείθεται μόνον εφόσον στην ψυχολογία του η αγάπη της Κλεοπάτρας πιστοποιείται από τον σεβασμό που έδειξε στην απόφασή του και δεν αναμείχθηκε στο δίλημμα του συζύγου της πριν το πέρας της σειράς των ικετών, πρβλ. αντίθετα Κακριδής, «Ομηρικά», σ. 59-61, 67, όπου παρουσιάζονται οι κοινωνικές αντιλήψεις τις οποίες αυτή η στάση του Μελέαγρου υπερβαίνει.

μια παράξενη μέθη, ο Μελέαγρος παίρνει τα όπλα και αποδιώχνει τους εχθρούς, πέφτοντας ωστόσο ηρωικά στον υπέρ της πόλεως αγώνα.²⁰

Το τραγικό τέλος του Μελέαγρου, το οποίο σε κάθε περίπτωση προκάλεσε η κατάρρα της Αλθαίας, παραλείπεται σκοπίμως από τον Φοίνικα, καθώς μια τέτοια αναφορά κάθε άλλο παρά θα εξυπηρετούσε τον σκοπό της ομιλίας του, να μεταπειστεί, δηλαδή, ο Αχιλλέας. Στο ποίημα μόνο υπαινικτικά θίγεται ο θάνατος του ήρωα, καθώς εν προκειμένω το ενδιαφέρον του ποιητή είναι στραμμένο στην πεισματική οργή που εκείνος επέδειξε, καθώς και στις υπερβολικές εκδηλώσεις ευθυξίας όλων των εμπλεκομένων,²¹ ώστε να αντιπαραβληθούν υπαινικτικά με τη *μῆνιν* του ηγέτη των Μυρμιδόνων. Όλες αυτές οι ακρότητες υποδηλώνουν μιαν υπέρβαση των ορίων που συνιστά μια προ-τραγική ύβριν. Κατά τον Φοίνικα, ο Μελέαγρος υπήρξε ακραίος στον θυμό του, ξεπέρασε το μέτρο εμμένοντας στο πείσμα του, οπότε βυθισμένος σε μιαν εμμονική δίνη έχασε την ευκαιρία να κερδίσει μεγάλες τιμές και βαρύτιμα δώρα.²² Ο αγορητής δεν προχωρεί στο να καταγράψει τί πραγματικά έχασε λόγω της υπερβάλλουσας οργής της μητέρας του, η οποία εντούτοις έδειξε κάποια μεταμέλεια, που όμως δεν ήταν κατόπιν ικανή να ματαιώσει την πορεία που επέβαλαν οι επιλογές της. Παραμένει στην καταγραφή του τι δεν κέρδισε, διότι αυτό εξυπηρετεί την επιχειρηματολογία του.

Προτού προχωρήσουμε στην πραγμάτευση του μύθου από άλλες λογοτεχνικές πηγές και ειδικότερα μέσα από το φίλτρο της δραματουργίας, αξίζει να σταθούμε σε ορισμένες βασικές λεπτομέρειες, οι οποίες κατά κανόνα παραγκωνίζονται, εντούτοις συνιστούν συνεκτικούς άξονες της διήγησης, επί των οποίων αναπτύσσονται οι κλάδοι της παράδοσης που εμπλουτίζουν τον μύθο με επιμέρους προσθήκες, ενίοτε ερμηνεύοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, τα πράγματα εκ των υστέρων τα λεγόμενα αίτια. Η μοίρα του Μελέαγρου έχει ευθύς εξ αρχής στοιχεία τραγικότητας, καθώς είναι ακριβώς η δράση του στο κεντρικό επεισόδιο του αιτωλικού μύθου –το κυνήγι του κάπρου της Καλυδώνας– εκείνη που επιφέρει τη σύγχυση και τη διχόνοια μεταξύ των συμμετεχόντων και έχει ως αποτέλεσμα την εμφύλια διαμάχη των δύο μεγάλων πόλεων της Αιτωλίας, η οποία και θα τον οδηγήσει στην καταστροφή. Από τη συνολική εικόνα, εντούτοις, δεν πρέπει να υπεκφεύγει το στοιχείο ότι οι ίδιοι του οι γονείς συνιστούν τις εμβληματικές προσωπικότητες των

²⁰ Δίνοντας παράλληλα ένα προ-τραγικό στοιχείο προοικονομίας της συντριβής του Αχιλλέα.

²¹ Αρχής γενομένης με τον Βακχυλίδη, ο οποίος εισάγει και την άλλη, πρβλ. J. G. Frazer, *The Golden Bough*, Macmillan, New York 1922 (ανατύπωση 2000), σ. 98 κ.εξ.

²² Βλ. *Ιλιάς*, I στ. 576-80.

δύο αντιμαχόμενων στρατοπέδων: Ο Οινεύς ήταν ο ηγεμών της ξακουστής Καλυδώνας και η Αλθαία κόρη του Θεστίου, πριγκίπισσα της Πλευρώνας των Κουρητών, αδελφή της Λήδας και μητέρα της Δηιάνειρας.

Από την άλλη πλευρά, η εξέλιξη των επεισοδίων του μύθου της Μελεαγρίδος εξαρτάται κατά κύριο λόγο από τις πράξεις και την ιδιαίτερη διαγωγή επιφανών γυναικών, οι οποίες χαρακτηρίζονται, όμως, από έντονη και ξεχωριστή ψυχική ιδιοσυστασία, όπως η ιδιόρρυθμη, αρρενωπή Αταλάντη (Ευρ. fr. 525-6 Kannicht), κατ'εξοχήν η Αλθαία, η οποία πέρα από την παράφορη στάση της στα επεισόδια της αράς και του δανλού, εμφανίζεται στον μύθο να επιλέγεται ως ερωτική σύντροφος κραταιών θεών, όπως ο Διόνυσος και ο Άρης.²³ Η δε Κλεοπάτρα-Αλκυόνη συνιστά αφ' ενός τον σημαντικό άλλον για τον Μελέαγρο, αφ' ετέρου, όμως, και την ήρεμη δύναμη που αποτελεί το στήριγμα ενός μεγάλου ηρωικού ανδρός. Πέρα δε από τα μυθικά αυτά δεδομένα, η απαρχή του κακού για την πορεία του ήρωα ξεκινά –όπως πάντα σχεδόν στις τραγικές ιστορίες των μεγάλων οίκων της αρχαιότητας– από κάποιαν αρχαία αδικία, ένα παμπάλαιο αμάρτημα, που κληροδοτεί τις συνέπειές του στις επόμενες γενεές.²⁴ Στην προκειμένη περίπτωση ο Οινεύς, πολύφερνος βασιλιάς της Καλυδώνας, μολοντί είχε συχνά ευεργετηθεί από τους θεούς και ενίοτε φέρθηκε πολύ διπλωματικά και επιδέξια απέναντί τους, σε κάποια περίπτωση προσφοράς των πρώτων καρπών σε θυσίες, παρέλειψε εκ παραδρομής να θυσιάσει στην Αρτέμιδα, την ίδια την προστάτιδα θεά της πόλης του, προκαλώντας, έτσι, την ακατασίγαστη οργή της. Στις περιπτώσεις που οι αρχαίοι θεοί μαίνονται εναντίον των ανθρώπων προβαίνουν στην επιβολή μαρασμού της φύσης και στη στέρηση των βασικών πρώτων υλών από όλη την κοινωνία εκ της οποίας προέρχεται εκείνος που τους αδίκησε,²⁵ καθώς την εκπροσωπεί.²⁶ Για τον λόγο τούτο, η θεά του κυνηγιού έστειλε έναν φοβερό κάπρο να λυμαίνεται τους αγρούς της Καλυδώνας, ξεκινώντας τον

²³ Μάλιστα αποδίδεται υπαινικτικά στον τελευταίο η πατρότητα του Μελέαγρου, πρβλ. Ησιόδ. fr. 25 M – W, [Hoiai] στ. 14· T. Gantz, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1993, σ. 328. Ωστόσο η επιμειξία με τους θεούς επιφυλάσσει εξαιρετικά δυσάρεστες εκπλήξεις και δυσβάστακτα παρεπόμενα για τους θνητούς και τους απογόνους τους, βλ. Δ. Σταμάτης, «Αἰὼν ἄχος ἢ Θαλερὸς γόνος; Η δισυπόστατη φύση του Αἰνεία ως προς τους γεννήτορές του (Από τον Ὕμνον Εἰς Ἀφροδίτην στην τραγωδία)», *Στασίνας* 14 (2013-14), σ. (29-64) σ. 31-32, 35.

²⁴ Βλ. Κακριδής, *Αραί*, σ. 99, 141-142.

²⁵ Με χαρακτηριστικότερη από τις πάμπολλες περιπτώσεις, πρβλ. σχετικά Κακριδής, *Αραί*, σ. 101 με σημείωση 7, το παράδειγμα της οργής Δήμητρας, που επιβάλλει μαρασμό της φύσης λόγω της απαγωγής της Κόρης, τη διασπορά λιμού στο στρατόπεδο των Αχαιών εκ μέρους του Απόλλωνα στην αρχή της *Τλιάδος* και το προκείμενο θέμα με τον χόλον της Αρτέμιδος.

²⁶ «ἀπαρχάς ὑπὲρ τῆς χώρας», βλ. Antoninus Liberalis, *Μεταμορφώσεων συναγωγή*, 2.2 (Mythographi Graeci II.1 σ. 69, 3 Martini), πρβλ. «θύων ἀπαρχάς», Ευρ. fr. 516.

κύκλο της ανωμαλίας, που έμελλε να οδηγήσει σε αλληπάλληλες ύβρεις τους πρωταγωνιστές του· κυρίως κατά το επεισόδιο του κυνηγιού με τις διαρκείς υπερβάσεις, που δεν μπορεί παρά να οφείλονται σε *ἄτη*, η οποία σωρεύει αμαρτήματα τα οποία θα κληθούν να πληρώσουν αδρά στο μέλλον.

Την προοικονομούμενη τραγική εικόνα συμπληρώνουν σποραδικές πινελιές από εμφανώς αρχέγονες αιτωλικές συνήθειες και κοινωνικές συμβάσεις, που απηχούν σαφώς απηρχαιωμένα ήθη – ακόμη και για την εποχή του Ομήρου: Το μητριαρχικό πρότυπο στην αξιολογική κλίμακα των συγγενικών δεσμών της Αλθαίας,²⁷ η αυστηρά ιεραρχική τάξη κατά οικογενειακό δίκαιο στην απόδοση των τιμών και του μεριδίου του θηράματος,²⁸ η τελετουργική παρέλαση των ικετών με συγκεκριμένη σειρά και διευθέτηση,²⁹ αλλά και ελάσσονα στοιχεία, όπως η ανυποδοσία του ενός ποδιού («τὸ λαινὸν ἵχνος ἀνάβρυλοι ποδός», Eur. fr. 530.7)³⁰ στις πολεμικές επιχειρήσεις των Αιτωλών, οι αυστηρές διακρίσεις του φύλου στις επιμέρους λειτουργίες της φυλής, οι υπερσυντηρητικές αντιλήψεις εν γένει (Eur. fr. 520-21, 528) δημιουργούν το πλέον πρόσφορο πεδίο συγκρούσεων μιας αυστηρής κοινωνικής δομής γεμάτης τύπους και απαγορεύσεις, που ευλόγως θα είχαν πολλές ευκαιρίες παραβάσεων.

Με την εξελικτική μεταβολή των ιστορικών περιόδων, που σηματοδοτεί και την ακμή νέων λογοτεχνικών ειδών, παρατηρείται μια βασική διαμόρφωση θεματικών επεισοδίων που συγκροτούν το σύνολο του μύθου του Μελέαγρου. Συγκεκριμένα, μπορεί κανείς να διακρίνει τέσσερις θεματικές τις οποίες πραγματεύονται λογοτεχνικά οι πηγές. Η μία είναι η πλούσια γενεαλογία του ήρωα. Η δεύτερη –και κατ'εξοχήν διαδεδομένη– αφορά στο κυνήγι του καλυδωνίου κάπρου, που, όπως είδαμε, συνιστά κεντρικό θέμα επί του οποίου συνάπτονται επιμέρους ιστορίες και αίτια. Το κυριότερο από αυτά –και συνέπεια του προηγούμενου– είναι ο πόλεμος Αιτωλών και Κουρητών, με το οποίο είναι αλληλένδετο το τέταρτο και τελευταίο θεματικό επει-

²⁷ Βλ. υποσημείωση 15.

²⁸ Βλ. σχετικά Απολλόδ. I 8.2 (65-71W), testimon. Eur. *Meleagr.* *iic 28 κ.εξ.

²⁹ Βλ. Κακριδής, «Ομηρικά», σ. 52 κ.εξ., πρβλ. Βοσκός, *Μελέαγρος*, Μεσ. 29· W. Kraus, «Meleagros in der Ilias», *Wiener Studien* 63 (1948), σ. 19-20.

³⁰ Πρβλ. Macrobius, *Saturnalia* V 18.16 Willis. Βλ. ενδεικτικά την απεικόνιση του Ιάσονος μονοσανδάλου κατά το κυνήγι του καλυδωνίου κάπρου σε απόσπασμα μελανόμορφου δίνου (περ. 570 π.Χ.) στο Bolligen της Ελβετίας, βλ. K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, Hirmer Verlag, München 1964, σ. 72. Γενικότερα για τους «μονοκρήπιδες», «μονοσανδάλους» και «οιοπεδύλους», βλ. V. Lapensie, *Le symbolisme du monosandalisme et de la claudication dans l'Antiquité gréco-romaine*, diss., Université du Québec à Montréal, Montréal 2011, σ. 48-54, 91· A. Brelich, «Les monosandales», *La nouvelle Clío*, (1955-1957), σ. 7-9, 469-84 ιδ. 474-5· J. Brunel, «Jason monokrepis», *Revue Archéologique* 4 (1934), (σ. 34-43) σ. 43 με σημείωση 2· W. Deonna, «Monokrépides», *Revue de l'histoire des religions* 89 (1935), σ. 50-72. Για το «αιτωλικό έθος», βλ. Deonna, «Monokrépides», σ. 55· C. M. Robertson, «Monocrepis», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 13 1 (1972), σ. 39-48.

σόδιο, που αφορά στον θάνατο του ήρωα, με τις ποικίλες και άκρως ενδιαφέρουσες εκδοχές του. Αντιθέτως αργότερα, η παράδοση στρέφεται βαθμηδόν όλο και περισσότερο στον θάνατό του, καθιστώντας το μοτίβο βασική θεματική της μυθικής διήγησης (βλ. Eur. fr. 532-3). Σε μια τρίτη εκδοχή, που σηματοδοτεί γνήσια επικά περιεχόμενα, τα οποία μπορεί να αντανakλούν ακόμη και προ-ομηρικούς κλάδους παράδοσης, και απαντά στις Μεγάλες *Hoïes* του Ησιόδου³¹ και στη *Μινυάδα*,³² τον ήρωα Μελέαγρο σκοτώνει ο ίδιος ο Απόλλων στο πεδίο της μάχης.³³

Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ότι κατά τη μετάβαση από το έπος στο δράμα μετατοπίζεται ο αφηγηματικός πυρήνας, ισχυροποιείται όλο και περισσότερο ο ρόλος των γυναικών, ενώ εντάσσεται στο μυθικό σώμα το ερωτικό επεισόδιο με την Αταλάντη,³⁴ το οποίο καθίσταται βαθμηδόν βασική αιτία για το ξέσπασμα του εμφυλίου πολέμου. Η σκανδαλώδης εύνοια του ήρωα στο πρόσωπο της –κατά τα λοιπά απολύτως άξιας– κυνηγού, λόγω της επιθυμίας του να ζευγαρώσει και να αποκτήσει τέκνο μαζί της –καίτοι ήδη νυμφευμένος με την Κλεοπάτρα,³⁵ κατά παράβαση σχεδόν του συνόλου των κοινωνικών προτύπων και της οικογενειακής ιεραρχίας του τόπου και της εποχής– δημιουργεί τον πυρήνα της ύβρεως του ήρωα και ταυτόχρονα το υπόβαθρο για την πραγμάτευση του μύθου από την Τραγωδία. Δεν είναι τυχαίο επίσης ότι και ο ρόλος της Αλθαίας αναβαθμίζεται μολονότι τροποποιείται το μοτίβο του θανάτου του Μελέαγρου, καθώς υιοθετείται –σχεδόν αποκλειστικά– η ιστορία με τον δαυλό,³⁶ με την εξαίρεση του Σοφοκλή και του Θεοπόμπου, ο οποίος φαίνεται να εισάγει μια καινοτομία.

Για την εξέλιξη αυτή προφανώς μεσολάβησε η πραγμάτευση του μύθου από τη λυρική ποίηση, στους *Συνοθήρες* του Στησιχόρου (fr. 91-92 Page), τον Πίνδαρο (βλ. ενδ. *Ίσθμ.* VII 31 κ.ε. S-M), τον διθυραμβοποιό Κλεομένη τον Ρηγίνο (Αθήν. *Δειπνοσοφισταί*, IX 402 a Kaibel), κυρίως όμως τον Βακχυλίδη (*Ψδῆ* V 125-44 Snell-

³¹ Κατάλογος γυναικών –σημειωτέον– τον οποίον σηματοδούν με την παρουσία τους η μητέρα του Μελέαγρου Αλθαία (στ. 14) και η σύζυγός του Κλεοπάτρα, βλ. fr. 25, 9-17 (Merkelbach – West).

³² Κατά τον Πανσανία X 31.3 Rocha Pereira.

³³ Εκδοχή που δεν είναι απίθανο να αποτελεί τη συνέχεια της παράδοσης της *άρᾶς*, την οποία επιλέγει να παρασιωπήσει ο Όμηρος εξυπηρετώντας τον ρητορικό σκοπό του Φοίνικα, ήτοι την επιβολή της *πειθοῦς* στον Αχιλλέα.

³⁴ Ύστερα κυρίως από τη συμβολή του Ευριπίδη, βλ. R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 5.1, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004, σ. 555-6, ενδεχομένως όμως και νωρίτερα.

³⁵ Βλ. Eur. *Μελέαγρος* T iiic 21-4 (Apollod. *Bibl.* I 69 W).

³⁶ Ήδη, νωρίς από τον Αισχύλο, γίνεται αυστηρή αλλά πλήρης αναφορά –με σαφέστατους υπαινιγμούς, τηρώντας ωστόσο διακριτική ανωνυμία– στην τραγική ιστορία του δαυλού και το συναφές μυθικό περιεχόμενο, ανάμεσα σε επικριτικά συμφραζόμενα περί δόλιων και κακόβουλων γυναικών στο πρώτο στάσιμο των *Χοηφόρων*, (στ. 601-11 West). Αυτό πιστοποιεί την ευρεία διάδοση του μύθου στο αθηναϊκό κοινό τουλάχιστον.

Maehler), όπου επιδεικνύεται αυτή η προτίμηση στην παράδοση του δαυλού, αλλά και στην ταυτότητα των Θεστιάδων (αναφέρονται οι Κλυτίος και Προκάων, ο Ίφικλος και ο Άφάρης, τους οποίους ο ποιητής της *Ιλιάδος* παραλείπει να αναφέρει ονομαστικά, σαν ασήμαντες λεπτομέρειες), επιλογές που αντικατοπτρίζουν τις κοινωνικές και λατρευτικές εξελίξεις της εποχής, με τη διάδοση των μυστηρίων. Αξίζει να σημειωθεί ότι το στοιχείο της οργής του ήρωα –που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στο έπος– απουσιάζει στη λυρική ποίηση, γεγονός που επηρεάζει καθοριστικά την τραγωδία. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι στον Πίνδαρο οι ήρωες, και εν προκειμένω ο Μελέαγρος, παρουσιάζονται ως ανώτερα ηρωικά άμα τε ηθικά exempla, για το οποίο χαρακτηριστικό δρέπουν τις δάφνες του εγκωμιαστικού ποιητικού λόγου, ενώ στην εξελιγμένη εκδοχή επίνικου του Βακχυλίδη περισσότερο ανθρώπινοι, ρέποντες προς την παρακμή, ενώ η προσοχή εστιάζεται χαλαρότερα στα συναισθήματα και τα πάθη,³⁷ τα οποία κατά κανόνα προκαλούν μοιραίες γυναίκες³⁸ που συμβάλλουν στην καταστροφή τους.³⁹ Σύμφωνα με τη νεώτερη,⁴⁰ κατά τα φαινόμενα, παραλλαγή,⁴¹ ο θάνατος του Μελέαγρου επέρχεται άμεσα και μάλιστα από την ίδια την Αλθαία, η οποία σπεύδει να προκαλέσει την καταστροφή του γιου της, ρίχνοντας αμέσως στη φωτιά τον δαυλό που είναι συνδεδεμένος με τη ζωή του και εκείνος πεθαίνει (Βακχ. V 141-4). Πρόκειται για μαγική θεώρηση του μύθου, η οποία βασίζεται στη

³⁷ Η ηρωική οργή του έπους προσιδιάζει περισσότερο σε θεϊκά όντα, με κορυφαίο παράδειγμα τη μήνιν του Αχιλλέως. Ο Μελέαγρος, ωστόσο, κατέχεται από *χόλον*, ο οποίος όμως είναι συναφής όσον αφορά τη φύση του, καθώς συγκρίνεται ευθέως από τον Φοίνικα.

³⁸ «Δαίφρων» χαρακτηρίζεται η Αλθαία από τον ίδιο τον ήρωα στον στίχο. 137, επίθετο που έχει χρησιμοποιήσει λίγους στίχους προηγούμενος για να χαρακτηρίσει την Άρτεμη (στ. 122), η οποία ωστόσο επιδίδεται σε ένα καταστροφικό έργο.

³⁹ Βακχ. V 138-9: «μάτηρ κακώποτμος έμοι / βούλευσεν όλεθρον», πρβλ. Α. Κ. Παλαιογεώργου, «Η παρουσίαση των ηρώων στον Πίνδαρο και τον Βακχυλίδη», *Δωδώνη* 32 (2003), (σ. 249-257) σ. 249, 251, 255.

⁴⁰ Το ζήτημα της αρχαιότητας, καθώς και της σειράς των παραδόσεων έχει απασχολήσει σοβαρά και επί μακρόν την φιλολογική κριτική, την οποία συνοψίζει υποδειγματικά ο Κακριδής, *Αραί*, σ. 108 με σημ. 1 - 111, πρβλ. Κακριδής, «Όμηρικά και Μυθολογούμενα», σ. 43-70. Μολονότι ο κορυφαίος μελετητής, μαζί με τους Wilamowitz, Pearson και Robert, είναι της γνώμης ότι η παράδοση του δαυλού περιλαμβάνει στοιχεία πολύ αρχαιότερα της *Ιλιάδος* και γενικότερα ότι η χρήση μαγικών μέσων ανήκει σε παμπάλαιες παραμυθικές αντιλήψεις, βλ. Κακριδής, *Αραί*, σ. 108 με σημ. 1, υπάρχει και η αντίθετη άποψη, που προβάλλεται από τον Croiset, τον Bethe και εξελίσσεται συμβιβαστικά από τον Kuhnert (βλ. *ό.π.*, σ. 108-11). Παρόλο που κατά τον Gunkel στην ιουδαϊκή θρησκεία η προσευχή αντικατέστησε άλλα παλαιότερα μαγικά στοιχεία, και επίσης υπάρχει παράλληλη αιγυπτιακή διήγηση με την καρδιά του Bata-u και την ακακία, βλ. Κακριδής, *Αραί*, σ. 108 με σημ. 2, αλλά και βόρεια ανάλογη (ισλανδική) περί του Norna-Gest (Κακριδής, *Αραί*, σ. 176, Κακριδής, «Όμηρικά και Μυθολογούμενα», σ. 46 με σημ. 3). Αντιστρέφοντας, λοιπόν το εξελικτικό ρεύμα της παράδοσης, από τον μύθο στην ιστορία, επιστρέφουμε από τις υπερπλήρεις εκδοχές του Οβιδίου και του Υγίνου –οι οποίες ανάγουν και στον Απολλόδωρο– στον δαυλό του Βακχυλίδη, εξελικτικό βήμα της μητρικής αράς που αιτιολογεί το πανάρχαιο επεισόδιο της διχόνοιας, πρβλ. U. Wilamowitz, *Reden und Vorträge*, I, Weidmann, Berlin 1901, σ. 164· του ιδ., «Die Griechische Heldensage» II, *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Reichsdruckerei*, Berlin 1925, σ. 215.

⁴¹ Αυτή που, όπως προαναφέραμε, διασώζουν ο Βακχυλίδης και οι Λατίνοι με κυρίαρχο τον Οβίδιο, βλ. υποσημ. 10.

συμπαθητική σχέση μεταξύ της ζωής των ανθρώπων και συμβολικών αντικειμένων.

Με την εξαίρεση του Σοφοκλή, η διακεκριμένη ευσέβεια του οποίου τον οδηγεί στο να αναδιφεί τις αρχαιότερες παραδόσεις, να αναζητά ή και να επινοεί τις αρχαίες *ἀρές* που κατατρύχουν διαχρονικά τους οίκους των ηρώων⁴² μέχρι να επέλθει η τραγική ανατροπή από *τὰ πρὶν* στα *νῦν*,⁴³ οι υπόλοιποι τέσσερις τραγικοί ποιητές που καταπιάνονται με τον μύθο του Μελέαγρου αναπτύσσουν και πραγματεύονται το μοτίβο του δαυλού, εστιάζοντας το θέμα τους μάλλον στον θάνατο του ήρωα⁴⁴. Λίαν ενδιαφέρουσα είναι η πρωτότυπη, κατά τον Πανσανία (X 31.4), πραγμάτευση του μοτίβου του δαυλού και των μοιρών που καθορίζουν τον βίο του ήρωα, από τον παλαιό τραγικό Φρύνιχο, ο οποίος φαίνεται να παραβλέπει και το στοιχείο της οργής στο έργο του *Πλευρώνιαι* (fr. 6 Snell).⁴⁵ Ωστόσο πρόκειται για μια ήδη γνωστή μυθική παράδοση σε όλους τους Έλληνες. Την πληρέστερη αναφορά στα επιμέρους επεισόδια του μύθου διεκδικεί ο Ευριπίδης, η ομώνυμη του ήρωος τραγωδία του οποίου⁴⁶ προφανώς έχαιρε μεγάλης καταξίωσης βάσει των αναφορών και των σωζόμενων αποσπασμάτων⁴⁷ – κυρίως όμως λόγω της στρεβλωτικής διακωμώδησής της από την ελάσσονα κωμωδία. Στην εξέλιξη του δράματος, από το οποίο μας σώζονται ολιγάριθμα αποσπάσματα, προφανώς σημαντικό μέρος κατείχε η ερωτική περιπέτεια του ήρωα με την Αταλάντη,⁴⁸ πραγματοποιώντας παράλληλη αναφορά στη σύζυγό του.⁴⁹ Ενδιαφέρον παρουσιάζει στα κατάλοιπα αυτά η μνεία των ονομάτων των «παίδων Θεστίου» *Τοξέως* και *Πληξίπου*, ο τελευταίος εκ των οποίων περιλαμβάνεται στον μύθο που πραγματεύεται τόσο ο Αντιφών όσο και ο Οβίδιος αργότερα. Από τον Αντιφώντα δίδεται στο κυνήγι του κάπρου η διάσταση της μυθικής διαδικασίας μιας διαβατήριας τελετής ενηλικίωσης του Μελέαγρου, διοργανωμένης από τον πατέρα του (*TrGF* I, fr. 2 Snell), ενώ θίγεται η ολιγωρία του ήρωα να καταλάβει και

⁴² Βλ. Χ. Μπακονικόλη – Γεωργοπούλου, «Ο χρόνος στη δραματική και την τραγική του διάσταση (Μια ανάγνωση των *Τραχινίων*)», *Στιγμές της Ελληνικής Τραγωδίας*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2004, (σ. 49-59) σ. 49-50.

⁴³ Εξ ου και κατά τα φαινόμενα αναφέρεται πολύ περισσότερο στα περί το κυνήγι επεισόδια.

⁴⁴ Σε αυτούς ίσως πρέπει να προστεθούν οι τραγωδίες του Ίωνος του Χίου (fr. 35), του Φίλοκλέους (ante fr. 1) και του Χαιρήμονος (fr. 4), που όμως ασχολούνται με τη γενεαλογία και τις περιπέτειες της διαδοχής του *Ονέως* (ομώνυμα δράματα). Από την *Αταλάντη* του Αριστία του Φλιάσιου δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτε (fr. 2).

⁴⁵ Ειδικότερα το απλ. 6 αποκαλύπτει ευρύτατη συμφωνία –μορφολογική και νοηματική– με τη Βακχυλίδεια περιγραφή της θανάτωσης του ήρωα με την καύση του δαυλού.

⁴⁶ Ο Ευριπίδης έχει επί πλέον γράψει δράματα με τίτλο *Οίνεύς* (fr. 558-70) και *Πρωτεσίλαος* (fr. 646a-57).

⁴⁷ Θεωρείται ο βασικός υπεύθυνος για τη διάδοση του μυθικού επεισοδίου του θανάσιμου έρωτα του Μελέαγρου με την Αταλάντη στους Έλληνες και τους Λατίνους, ενώ ένας ξεχωριστός ρόλος επιφυλάσσεται στην Αλθαία, η οποία εμφανίζεται εκεί να εμφορείται από αφύσικα μητρικά συναισθήματα.

⁴⁸ Βλ. fr. 525, 526, 530.

⁴⁹ Ίσως στο fr. 520.

να αντιδράσει.⁵⁰ Είναι αξιοσημείωτο ότι στον σοφόκλειο *Μελέαγρο* αξιοποιείται το επικό και ήδη κάπως παλιομοδίτικο, στοιχείο της *οργής*,⁵¹ το οποίο ο ποιητής συνδυάζει με την επίδραση της –λησμονημένης πια– μητρικής κατάρας. Το δραματικό έργο του Σοφοκλή, συνεπώς, συνιστά τη γέφυρα ανάμεσα στην εποχή του και την αρχαία επική παράδοση του Ομήρου. Δεν περνά απαρατήρητη η πληθώρα ονομάτων εκ των Θεστιάδων (Ίφικλος, Πολυφόντης, Φάνης, Εὐρύπυλος, Πλήξιππος).⁵²

Ιδιαίτερης σημασίας κρίνεται το γεγονός ότι με τον μύθο του Μελέαγρου καταπιάστηκαν λογοτεχνικά αρκετοί κωμικοί ποιητές, κυρίως από την περιφέρεια και τις αποικίες. Είναι αξιοσημείωτο ότι σώζονται περισσότεροι τίτλοι κωμωδιών και φλυάκων –ήτοι ιλαροτραγωδιών, ποιημάτων τραγικής παρωδίας– από όσοι τραγικών έργων. Το στοιχείο αυτό πιστοποιεί ότι ο εν λόγω μύθος και ιδιαιτέρως οι τραγικές πραγματεύσεις του, το ερωτικό μοτίβο με την Αταλάντη, οι μαγικές διαστάσεις του δαυλού στα χέρια μιας παράφορης γυναίκας, ενέπιπταν στις προτιμήσεις του ευρέος κοινού και μάλλον έχαιραν κάποιας επιτυχίας, που είχε ως συνέπεια την ευρύτερη διάδοσή τους. Άλλωστε μόνον οι εξαιρετικά δημοφιλείς παραστάσεις επιλέγονταν για να μεταπλαστούν ή να διακωμωδηθούν σκηνικά από το λαϊκό θέατρο της Κάτω Ιταλίας, τη φάρσα και τα ελάσσονα κωμικά δρώμενα. Ενδεικτικά, μεταξύ των εννέα κωμικών ποιητών που έχουν ασχοληθεί με το θέμα, οι πέντε ανήκουν στη λαϊκή δωρική κωμωδία και τους φλύακες: Ο συνεχιστής του Επιχάρμου (ο οποίος επίσης φέρεται να έχει γράψει έργο *Αταλάνται/η*) Δεινόλοχος (*Άλθαία*), ο Φόρμης (*Αταλάνται*), κυρίως όμως ο Σκίρας (*Μελέαγρος*) και ο Ρίνθων ο Ταραντίνος, που θεωρείται ο λογοτεχνικός ταγός της κωμωδίας των φλυάκων και μετατρέπει τον ήρωα σε παρωδία ενός δούλου (*Δουλομελέαγρος*), ίσως διαστρέφοντας κωμικά το fr. 529 του Ευριπίδη. Περιέργως, το αντικείμενο της κωμικής τους στρέβλωσης μοιάζει περισσότερο στραμμένο προς τα αρχαιότερα μέρη του μύθου. Αντιθέτως, στην Αττική Κωμωδία τα πράγματα φαίνονται κάπως διαφορετικά: Από τους τέσσερις εκπροσώπους της που μας κατέλειψαν σχετικά αποσπάσματα, ξεχωρίζει το όνομα του Αντιφάνη (*Μελέαγρος*). Ο δε Φιλέταιρος, κατά τα φαινόμενα, εστίαζε περισσότερο στην ερω-

⁵⁰ «Συνήλθον τῷ Οἰνεί τῷ πατρί τοῦ Μελέαγρου οἱ ἔκκριτοι τῶν Αἰτωλῶν οὐχ ἵνα κάνωσι θῆρ', ὅπως δὲ μάρτυρες ἀρετῆς γένωνται Μελέαγρῳ πρὸς Ἑλλάδα».

⁵¹ Βλ. ιδίως fr. 401, που σχετίζεται με την οργή της Αρτέμιδος. Ο δε χορός ιερέων (βλ. S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 4, Göttingen ²1999, σ. 345 introd.) προϋποθέτει τον *χόλον* του ήρωα.

⁵² Βλ. *Anecdota Graeca* (Paris.) Cramer, vol. 1 (1839), [Σχόλια Στεφάνου εἰς τὴν Ῥητορικὴν τοῦ Ἀριστοτέλους] c. 7.31 (p. 285), πρβλ. H. Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem* (*Scholia vetera*), I 567 κα(σιγνήτοιο φόνοιο).

τική περιπέτεια με την Αταλάντη,⁵³ όπως ίσως και οι Καλλίας και Στράτις.⁵⁴ Ωστόσο, μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μοναδική παράδοση που μεταφέρει ο ποιητής του 5ου αιώνα Θεόπομπος στο έργο του *Αλθαία*, σχετικά με ένα βλαστάρι ελαίας, το οποίο κατάπιε η βασίλισσα, και κατόπιν γέννησε κλωνάρι μαζί με τον Μελέαγρο, για να το χρησιμοποιήσει τελικά αντί του δαυλού στη θανάτωσή του,⁵⁵ διαφοροποιούμενος έτσι από το σύνολο των κωμικών που υιοθετούν τον δαυλό.

Δεν είναι εύκολο να εντοπίσει κανείς την αρχαιότερη από τις παραδόσεις αυτές, που συγκροτούν τον μύθο του Μελέαγρου, βασικό πυλώνα του αιτωλικού μυθικού κύκλου. Ούτε καν να παρακολουθήσει με βεβαιότητα τις παραλλαγές των μυθικών επεισοδίων όπως διαμορφώθηκαν με τη διαδοχή των εποχών και των λογοτεχνικών εξελίξεων, οπότε είναι αντικειμενικά δύσκολο και να τις κατατάξει. Παρ' όλα αυτά, επιχειρήσαμε να εξετάσουμε ακριβώς τη μορφή που επέλεξε –ή καλύτερα διαμόρφωσε– ο ποιητής της *Ιλιάδος*, ώστε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του πολυδαίδαλου σχεδίου του έπους του, που μετέτρεψε το προσωπικό επεισόδιο της *μήνιδος* του Αχιλλέα σε γενεσιουργό φορέα της καταστροφής της Τροίας, και να καταγράψουμε τις μεταβολές και προσθήκες που επέφερε η διαδοχική πραγμάτωσή του από τη λυρική ποίηση και το δράμα. Το μοτίβο της *άρᾶς* ενδεχομένως αποτελεί μετασκευή κάποιας αρχικής παράδοσης από τον ίδιο τον επικό ποιητή κατά τις λογοτεχνικές του επιδιώξεις. Ωστόσο αντανακλά αν όχι αντικατοπτρίζει με σαφήνεια αρχαίες –τις αρχαιότερες κατά τη γνώμη μας– παραδόσεις της Μελεαγρίδας,⁵⁶ ακριβώς γιατί αποσκοπεί στο να φέρει στο προσκήνιο και να αναδείξει τα μοτίβα της οργής και της πείσμονος επιμονής που εξυπηρετούν τη ρητορεία του Φοίνικα, μα περισσότερο τις ποιητικές του επιλογές όσον αφορά τη θεματική της *Ιλιάδος*. Κοινή συνισταμένη των αφηγήσεων του Φοίνικα και των συνθηκών της *μήνιδος* του Αχιλλέα, αποτελεί η έννοια της Αδικίας, ήτοι ενός είδους ύβρεως ανεξαρτήτως από όποιον και αν εκκινεί: τον Μελέαγρο, την Αλθαία ή

⁵³ Στους τίτλους του διασώζονται και *Αταλάντη* και *Μελέαγρος*.

⁵⁴ Για τα έργα του Ευθυκλή (*Αταλάντη/αι*) και Αλέξιδος (*Αταλάνται*) δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτε και είναι πολύ πιθανόν να μη σχετίζονται καν με τον αιτωλικό μύθο.

⁵⁵ Κατ' άλλους ευθύνεται ο πατέρας του Οινεύς, οργισμένος για τα γεγονότα του κυνηγιού του καλυδωνίου κάπρου, βλ. I. Μαλάλας, *Χρονογραφία* 210 Thurn, Γ. Κεδρηνός, *Σύνοψις Ιστοριῶν* 141b Tartaglia, πρβλ. *Σοῦδα* σ.λ. *εἰρεσιώνη* Adler.

⁵⁶ Ωστόσο ο αρχαίος τραγικός ήρωας φέρει κληρονομικό το τραγικό φορτίο. Τη βαριά κατάρα του Μελέαγρου θα σηκώσει αργότερα και η κόρη του, Πολυδώρα, με συμβολικά παρόμοιο τρόπο στο μύθο του Πρωτεσίλαου, βλ. Πανσ. IV 2.5. Η Πολυδώρα –κατ' άλλους η Λαοδόμεια– σύμφωνα με τον μύθο, θα καεί μαζί με το άγαλμα του αγαπημένου της μη μπορώντας να αποχωριστεί ούτε τη «σκιά» του, βλ. *Κύπρια ἔπη*, fr. 26 Bernabé (*Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta*, Pars I, Stuttgartiae et Lipsiae 1996).

ακόμη και τον Οινέα. Οι αρχέγονες καταβολές των θεμελιωδών αυτών αμαρτημάτων «ἄξυνέτων» ανδρῶν τα εντάσσουν αναμφίβολα στην επική παράδοση. Για τούτο τον λόγο και ατονούν, ήδη με την ακμή της λυρικής ποίησης, προς όφελος άλλων ανερχόμενων μοτίβων. Η υπαγωγή τους, εντούτοις, σε έναν άτυπο κανόνα μοιραίων σφαλμάτων –τα οποία αργότερα θα καταστούν εμβλήματα παράφορων και μοιραίων γυναικών– οφειλόμενα σε εγγενή ελαττώματα και πλημμελείς στάσεις, επισύροντα δε σκληρή τιμωρία, συνιστά σπερματική εκδήλωση της τραγωδίας και πρώιμη έκφανση της επερχόμενης ρητορικής.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΟΣΜΑ ΠΟΛΙΤΗ

Με την έκδοση του θεατρικού έργου *Κορίνθιες* από τους Σταυρούλα Τσούπρου και Βάλτερ Πούχνερ,¹ αρχαιοθέμη και αρχαιομορφή τραγωδία στη δημοτική και πιθανώς το πρώτο έργο του εμβληματικού πεζογράφου της γενιάς του 1930, η εικόνα του Κοσμά Πολίτη εμπλουτίζεται σημαντικά· γιατί τώρα μπορεί να συγκριθεί το πρώτο του δραματικό έργο (και πιθανώς το πρώτο του λογοτεχνικό έργο) με ένα από τα τελευταία του, αν συμπεριλάβουμε στο φακό της συνεξέτασης και την πεντάπρακτη τραγωδία του για τον Μέγαλο Κωνσταντίνο: *Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος* (1957² 1999 με εισαγωγή και επιμέλεια του Γιώργου Καλλίνη).³ Το τρίτο σημείο σύγκρισης θα ήταν βέβαια η δική του μετάφραση του σαιξπηρικού *Άμλετ*, που ανέβασε η Μαριέττα Ριάλδη το 1971/72 στο θέατρό της με την ίδια στον πρωταγωνιστικό ρόλο,³ γιατί τόσο ο Λυκόφρων από τις *Κορίνθιες* όσο και ο Κρίσπος από τον *Μέγα Κωνσταντίνο* βρίσκονται στο επίκεντρο μιας ανάλογης revenge tragedy, στο ρόλο δηλαδή του Δανού πρίγκιπα που θα έπρεπε να σκοτώσει τον πατέρα του αλλά δεν μπορεί. Πέραν τούτου βέβαια όλο το πεζογραφικό έργο του Κοσμά Πολίτη είναι γεμάτο από νύξεις, αναλογίες και διακειμενικές αναφορές από τραγωδίες του Σαίξπηρ, και την τραγωδία του *Μεγάλου Κωνσταντίνου* αγαπούσε και εκτιμούσε ιδιαίτερα· όπως αποκαλύπτεται τώρα και για την τραγωδία *Κορίνθιες*, γραμμένη κάτω από την επίδραση των Δελφικών Γιορτών του 1930, έκανε προσπάθειες να βρουν τον δρόμο στη σκηνή, αλλά και στην περίπτωση αυτή δεν το κατάφερε. Η συγκριτική μελέτη αποκαλύπτει τώρα, πέρα από τις σημαντικές διαφορές (έμμετρη αρχαιομορφή τραγωδία με χορικά και ολιγοπρόσωπα επεισόδια από τη μια, πεντάπρακτη ιστορική τραγωδία σαιξπηρικών διαστάσεων σε

¹ Κοσμάς Πολίτης, *Κορίνθιες*, επίμετρο: Βάλτερ Πούχνερ, εισαγωγή-επιμέλεια κειμένων: Σταυρούλα Τσούπρου, Νεφέλη, Αθήνα 2020.

² Εκδόσεις Ερμής, η εισαγωγή σ. 7-14. *Κωνσταντίνος ο Μέγας* στην πρώτη έκδοση του 1957. Παραλείπω εδώ το σχέδιο για τον *Τζιντζιφίντζη*, «θεατρικό έργο με ήρωα έναν γελωτοποιό του Βυζαντίου, που ανέβηκε στο θρόνο για τρεις μέρες» (Β. Σπηλιάδη, «Κοσμάς Πολίτης», *Γυναικά* 549 (21 Ιανουαρίου 1971), σ. 29· Ιωή Μαρμαρινού, *Κοσμάς Πολίτης. Ένα πορτραίτο*, Αθήνα 1988, σ. 68· Καλλίνης, στην εισαγωγή στον *Κωνσταντίνο*, ό.π., σ. 8).

³ Σταυρούλα Γ. Τσούπρου (επιμ.), *William Shakespeare: Άμλετ. Το κείμενο της παράστασης του «Πειραματικού θεάτρου» της Μαριέττας Ριάλδη, 1971-1972*, μετάφραση Κοσμάς Πολίτης, Αθήνα 2014· βλ. και την παρουσίασή μου στην *Παράβασιν* 14 (2016, σ. 340-343). Βλ. επίσης St. Tsouprou, «The unification of fragments as a textual version (of a translation): the case of *Hamlet*», *Parabasis* 16/1 (2018), σ. 279-293.

πεζό λόγο με πολυάριθμους ρόλους και ελεύθερη χρήση χώρου και χρόνου από την άλλη), και σημαντικές σταθερές στη δραματική του παραγωγή: στην αντιφατική ψυχοσύνθεση των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων, παραλληλίες στην πλοκή και τις διαπροσωπικές σχέσεις, θέματα και μοτίβο σχεδόν ίδια και απαράλλακτα και στα δύο έργα, σταθερές λοιπόν που φωτίζουν το λογοτεχνικό έργο του πεζογράφου από μια τελείως άλλη και διαφορετική πλευρά. Ο αμείλικτος μηχανισμός της εξουσίας, που συνθλίβει ατομικούς χαρακτήρες και ξεχωριστές προσωπικότητες, όπως αυτό δείχνεται με τόση ενάργεια στις ιστορικές τραγωδίες του Σαίξπηρ, κινεί και στις δύο περιπτώσεις τον δραματουργικό μηχανισμό του έργου, με τη λιτότητα και το περιορισμένο cast στην περίπτωση της αρχαιόμορφης τραγωδίας, και με τον πολυπρόσωπο σκηνικό πληθυσμό στην περίπτωση της μεγάλης ιστορικής πεντάπρακτης τραγωδίας στο ύφος του άγγλου μάγου του κόσμου της σκηνής· εκεί εισάγει και χρησιμοποιεί ακόμα και τον σαιξπηρικό *fool*.⁴

Κορίνθιος

Από την ανέκδοτη τραγωδία *Κορίνθιος* ήταν γνωστά μόνο κάποια αποσπάσματα,⁵ ώσπου να ανακαλυφθεί ένα δακτυλόγραφο, και διορθωμένο από τον ίδιο το συγγραφέα, ανάμεσα στα κατάλοιπά του («Αρχείο Κοσμά Πολίτη») στη Βιβλιοθήκη του Κολεγίου Αθηνών.⁶ Εξαιτίας των δυσκολιών μιας έκδοσης ενός κειμένου με πολλές αβλεψίες, ιδιόχειρες διορθώσεις (αλλά χωρίς συνοχή και συνέπεια), ανακολουθίες και λάθη στη στιχαριθμηση και την ιδιότυπη ορθογραφία του συγγραφέα, πάρθηκε τελικά η απόφαση μιας facsimile έκδοσης.⁷ Το πρώτο θεατρικό έργο του Κοσμά

⁴ Για την εμβληματική μορφή του σοφού «τρελού» και γελοιοποιού στο ευρωπαϊκό θέατρο βλ. Β. Πούχνερ, «Ο “σοφός τρελός” στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σ. 77-112. Κατά μια ανεπιβεβαίωτη πληροφορία ο Κοσμάς Πολίτης είχε μεταφράσει για τις εκδόσεις Καραβία σχεδόν όλα τα έργα του Σαίξπηρ (Μαρμαρινού, *Κοσμάς Πολίτης*, σ. 47).

⁵ Κοσμάς Πολίτης, «*Κορίνθιος* (απόσπασμα από ανέκδοτο και άπαιχτο δράμα)», *Η λέξη* 87 (1989), σ. 763-766.

⁶ Δωρήθηκε το 2008 στη Βιβλιοθήκη του Κολεγίου Αθηνών. Πρόκειται για ένα δακτυλόγραφο κείμενο σε λεπτό εύθραυστο χαρτί, διαστάσεων 29'22 εκ., το οποίο εκτείνεται σε 56 αριθμημένες σελίδες (εκτός αριθμησης είναι η πρώτη σελίδα και μία λευκή στο τέλος) και αποτελείται από 1.516 στίχους (τελικά είναι 1.506, βλ. στη συνέχεια). Η κατάσταση του χειρογράφου είναι καλή, το εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο έχουν χρώμα ροζ και στη σελίδα τίτλου υπάρχει η ιδιόχειρη αφιέρωση «Αφιερώνεται στον Gerhart Hauptmann». Βλ. Στ. Τσούπρου, «Ο “ανέκδοτος” Κοσμάς Πολίτης», *Πόρφυρας* 141 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2011), σ. 251-265.

⁷ Κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται εφικτή μια μελέτη του ιδιότυπου ορθογραφικού συστήματος του συγγραφέα, πράγμα που δεν είναι δυνατό στην περίπτωση του *Κωνσταντίνου του Μεγάλου*, όπου η ορθογραφική εξομάλυνση είχε επιβληθεί εξ αρχής. Για τη συζήτηση της επιθυμητής διατήρησης της «αύρας» ιστορικών κειμένων και εκδόσεων και της εν μέρει αναπόφευκτης και επιβεβλημένης διόρθωσης και εξομείωσης με σημερινές ορθογραφικές πρακτικές βλ. Β. Πούχνερ, «Εκδοτικά προβλήματα σε δραματικά κείμενα και θεατρικές μεταφράσεις του 18ου και 19ου

Πολίτη χρονολογείται το 1930, πιθανώς ακόμα πριν από το αφήγημα *Το λεμονόδασος*,⁸ και σχετίζεται άμεσα με τις Δελφικές Γιορτές: στον Σταθάτειο Δραματικό Διαγωνισμό υποβάλλεται το σχετικό δακτυλόγραφο στις 8 Οκτωβρίου 1930,⁹ ενώ σημείωση στο τέλος του έργου δίνει την εξής πληροφορία: «Αθήνα-Καλαμάκι, Ιούνιος-Σεπτέμβριος»· οι Δεύτερες Δελφικές Γιορτές διεξήχθησαν τον Μάιο του 1930, και συγκεκριμένα από τις 1-3, 6-8 και 11-13 Μαΐου, και ως δεύτερη παράσταση δόθηκαν τρεις φορές οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου. Αν ληφθεί υπόψη και το motto του έργου από τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή («Αίρετε, μεγάλην εμοί τούτων θέμενοι συγγνωμοσύνην»), μένει κανείς με την εντύπωση, πως το κοινό σημείο των τριών έργων είναι ο γυναικείος χορός των κατατρεγμένων και φοβισμένων γυναικών και ότι οι *Κορίνθιες* αποτελούν κάτι σαν άμεση απάντηση του συγγραφέα στην εμπειρία των Δελφικών Γιορτών (οι *Ικέτιδες* μάλλον στη μετάφραση του Γρυπάρη – θα μπορούσε να ενοπίσει μια ιδιαίτερη ανάλυση και ορισμένες ομοιότητες με τη λογοτεχνίζουσα γλώσσα του), άμεση απάντηση με την οποία προτείνεται το ανέβασμα όχι αυτούσιας αρχαίας τραγωδίας σε νεοελληνική μετάφραση¹⁰ αλλά νέα δραματοποίηση αρχαιόμυθου θέματος, ωστόσο με πολύ διαφορετική ιδεολογική τοποθέτηση: αντί της ευσεβούς θεολογίας του Αισχύλου άμεση κριτική του δωδεκάθεου και απομυθοποίηση του Περσικού, του τύραννου της Κορίνθου, του ενός των επτά σοφών της αρχαιότητας. Το τέλος του έργου είναι μια σωστή σφαγή.

Πράγματι σώζεται στα πρακτικά του Εθνικού Θεάτρου, στις 8 Αυγούστου 1931, αίτηση της ηθοποιού κ. Αγγελικής Κοτσάλη, που διαβιβάστηκε από το Υπουργείο Παιδείας, η οποία ζητά να επιτραπεί η παράσταση των *Κορινθίων* στο θέατρο του Ηρώδου Αττικού, αίτημα που απορρίπτεται με το αιτιολογικό, ότι τα αρχαία θέατρα παραχωρούνται μόνο για την παράσταση αρχαίας τραγωδίας.¹¹ Ποιο είναι ακριβώς το παρασκήνιο αυτών των ενεργειών, που προφανώς έθεσε σε λειτουργία ο Κοσμάς

αιώνα (1790-1850)», *Ράμπα και Παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 173-204 και την εκεί αναφερόμενη βιβλιογραφία.

⁸ Για διακειμενικές νύξεις του αφηγήματος με τις Δελφικές Γιορτές βλ. Τσούπρου, «Εισαγωγή», *ό.π.*, σ. 27 εξ.

⁹ Βλ. τα πρακτικά του Διαγωνισμού στους Κυριακή Πετράκου και Διονύση Ν. Μουσιμούτη, *Ο Σταθάτειος Δραματικός Διαγωνισμός της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, Παράβασις*: παράρτημα: Μελετήματα [6], Αθήνα 2008, σ. 70-72, 133, 143, 148 και *pass.* Παρατίθενται (όχι πάντα πολύ εύστοχες) κρίσεις των Μωραϊτίνη, Μ. Λιδωρίκη και Ξενόπουλου. Βλ. και Τσούπρου, εισαγωγή στην έκδοση, σσ. 27 εξ.

¹⁰ Για τους προβληματισμούς που προκύπτουν στο εγχείρημα αυτό βλ. Β. Πούγχερ, «Μετάφραση ή διασκευή; Στα άδυτα της προσληπτικής διαδικασίας», *Κερκίδες και διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του*, Αθήνα 2014, σ. 103-146 (βλ. και του ίδιου, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά», *Δραματολογικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Αθήνα 1995, σ. 15-79).

¹¹ Πετράκου – Μουσιμούτης, *Ο Σταθάτειος δραματικός διαγωνισμός*, σ. 186 σημ. 109.

Πολίτης μετά την αποτυχία του να πάρει βραβείο στον Σταθάτειο Δραματικό Διαγωνισμό, για να βρει η εικονοκλαστική αλλά εντυπωσιακή του τραγωδία (εικονοκλαστική ως προς τον χειρισμό του θέματος, όχι τη δραματική φόρμα) το δρόμο στη σκηνή, απαιτεί ενδεχομένως ακόμα ενδελεχέστερες έρευνες.¹² Τα χειρόγραφα των υποβληθέντων θεατρικών έργων του Σταθάτειου Δραματικού Διαγωνισμού δεν διασώζονται, και μένει αδιευκρίνιστο πότε έγινε το αντίγραφο που σώζεται στα κατάλοιπα του κορυφαίου πεζογράφου της γενιάς του '30 στο Κολέγιο Αθηνών. Στο έργο του Φώτου Πολίτη, που τόσο του άρεσε *Το λεμονόδασος*, δεν βρίσκεται καμία νύξη για την τραγωδία αυτή. Επειδή ο ίδιος ο Κοσμάς Πολίτης στρέφεται στη συνέχεια αμέσως προς την πεζογραφία και δεν κάνει καμία νύξη για το θεατρικό του πρωτόλειο, ενώ οι πολυάριθμες διορθώσεις με την ιδιότυπη προσωπική ορθογραφία του είναι σαφώς από το ίδιο το χέρι του ποιητή, δεν πρέπει να βρισκόμαστε μακριά απ' την αλήθεια αν υποθέσουμε πως το ανά χείρας αντίγραφο προέρχεται από την ίδια περίοδο.

Ιδιαίτερη ερευνητική προσέγγιση, όμως, απαιτεί η χειρόγραφη υπογραμμισμένη αφιέρωση στον Gerhart Hauptmann.¹³ Ο γερμανός νομπελίστας δραματουργός του θεατρικού νατουραλισμού (και συμβολισμού) δεν ήταν άγνωστος στην Ελλάδα:¹⁴ στο Βασιλικό Θέατρο παίζεται το 1902 ο *Αμαζάς Ένσελ*, το 1906 η *Βουλιαγμένη Καμπάνα*, ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος παρουσιάζει πολλές παραστάσεις του στη Γερμανία στον ελληνικό Τύπο,¹⁵ ποικίλες είναι οι επιδράσεις των έργων του στην ελληνική δραματογραφία της εποχής¹⁶ (π.χ. το *Τόξο του Οδυσσέα* 1914 επηρεάζει σαφώς τον *Οδυσσέα* του Καζαντζάκη 1922).¹⁷ Τι συνδέει τον Κοσμά Πολίτη με τον Hauptmann; Να είναι η αρχέγονη πριμιτιβίστικη αντίληψη για την τραγωδία και την ελληνική αρχαιότητα εν γένει, η σκληρότητα και το μοτίβο της εκδίκησης μέσα στο

¹² Οι εκδότες των πρακτικών του Σταθάτειου Δραματικού Διαγωνισμού αποδίδουν την «έμμεση προσπάθεια» στον Φ. Πολίτη (Πετράκου – Μουσιμούτη, *ό.π.*, σ. 186).

¹³ Το μικρό όνομα του γερμανού νομπελίστα δραματουργού γράφτηκε αρχικά ως Gerhard και διορθώθηκε ύστερα στο σωστό Gerhart.

¹⁴ G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*, 2 τόμ., Amsterdam 1983, *pass.* · Α. Μυγδάλης, *Ελληνική βιβλιογραφία Γκέρχαρντ Χάουπτμαν (1899-1984) και Ούγκο φον Χόφμανσταλ (1901-1986)*, Θεσσαλονίκη 1988.

¹⁵ Ath. Athanasiadis, *Der Norden im Süden. Konstantinos Chatzopoulos (1868-1920) als Übersetzer deutscher Literatur*, Frankfurt/M. 2008.

¹⁶ Β. Πούχνερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σ. 311-354, *pass.*

¹⁷ Θ. Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα 1985, σ. 56 · Κ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Αθήνα 2005, σ. 241-258 · M. Byron Raizis, «Kazantzakis' Ur-Odysseus, Homer and Gerhart Hauptmann», *Journal of Modern Literature* 2 (1971-72), σ. 199-214 κτλ.

έργο, φόνος και σφαγή; Κερδίζει η κάπως αινιγματική αυτή αφιέρωση νόημα, αν περιοριστεί κανείς στα αρχαιόθεμα έργα Hauptmann, όπου κυριαρχεί ο πρωτογονισμός, η αλόγιστη σκληρότητα, οι αιματηρές ανθρωποθυσίες κτλ.; Αλλά η συγγραφή της *Τετραλογίας των Ατρείδων* πέφτει ήδη στα χρόνια του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου (1940-1944),¹⁸ αν και ο Hauptmann, πέρα από *Der Bogen des Odysseus* (1914) είχε συγγράψει και αποσπάσματα από δραματικά έργα για τον Περικλή (1893-1942), τη Δήμητρα (μυστήριο 1935-1944), και μάλιστα και για τον Λυκόφρονα (1893-1942), που είναι ο αμλετικός ήρωας των *Κορινθίων*. Όμως ποια πρόσβαση μπορούσε να έχει ο Κοσμάς Πολίτης σε τέτοια fragmenta; Ήξερε, πέρα από τα αγγλικά και γαλλικά, από τη βασική του εκπαίδευσή στη Σμύρνη, και γερμανικά; Ως «Ξένος Εταίρος» ανακηρύσσεται από την Ακαδημία Αθηνών μόλις το 1933. Από πού ήξερε ο Κοσμάς Πολίτης την ιδιότυπη σκληρότητα της εικόνας του Hauptmann για την ελληνική αρχαιότητα, για να του αφιερώσει το πρώτο έργο, μια εικόνα που θα εμφανιστεί πολύ αργότερα στα δραματικά έργα του;

Από την εποχή των σπουδών μου είχα εντοπίσει ένα πολύ επιβλητικό χωρίο σε ένα ταξιδιωτικό ημερολόγιο του Hauptmann για την επίσκεψή του στην Ελλάδα το 1907: *Griechischer Frühling. Ein Reisebericht*, Berlin 1908,¹⁹ όπου κατά την επίσκεψή του στους Δελφούς, στο θέατρο, περιγράφει ένα όραμα για την ουσία και την ατμόσφαιρα της παράστασης της αρχαίας τραγωδίας. Αυτό το χωρίο συνδέεται σαφώς με τις θεωρίες του Nietzsche για τη *Γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής*, την ιστορία της ελληνικής αρχαιότητας από τον Jacob Burckhardt, που διαζωγραφίζει μια πιο απαισιόδοξη εικόνα, και του Johann Jacob Bachofen, ο οποίος εμπνεύστηκε το *Μητρικό Δίκαιο* από τη μελέτη της ταφικής λατρείας των αρχαίων Ελλήνων.²⁰ Βέβαια η μυθοποιητική σκέψη του

¹⁸ Η *Atriden-Tetralogie* του Hauptmann εκδίδεται το 1944, η συγγραφή των έργων πέφτει στα χρόνια 1940-1943, όπου βρισκόταν ο ηλικιωμένος και πολυβραβευμένος σε υπό κατ' οίκον περιορισμό στο σπίτι του στη Σίλεσία. Και συγκεκριμένα: η πεντάπρακτη *Iphigenia in Aulis* εκδίδεται στο Βερολίνο το 1944 (συγγραφή το 1940, το 1941 πρεμιέρα στο Βερολίνο), το μονόπρακτο *Agamemnon's Tod* εκδίδεται αργότερα, στο Βερολίνο το 1948 (γράφτηκε το 1941, πρεμιέρα στο Βερολίνο το 1947), το μονόπρακτο *Elektra* εκδίδεται επίσης μεταπολεμικά το 1948 στο Βερολίνο (δημιουργήθηκε το 1944, πρεμιέρα στο Βερολίνο το 1947), και η τρίπρακτη *Iphigenia in Delphi* εκδόθηκε στο Βερολίνο το 1941 (γράφτηκε το 1940, πρεμιέρα στο Βερολίνο το 1941). Οπότε τα συμμετρικά είναι πολύ διαφορετικά και δεν ταιριάζουν χρονολογικά.

¹⁹ *Ελληνική άνοιξη. Μια ταξιδιωτική αναφορά*. Το γερμανικό κείμενο είναι τώρα προσιτό σε διάφορες διευθύνσεις του διαδικτύου.

²⁰ Β. Πούχνερ, «Οιδίπους – ο σύγχρονός μας. (Θεωρία και θέατρο στο 19ο και 20ό αιώνα)», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 275-316, 459-463. Το σχετικό χωρίο για την επίδραση του Hauptmann στις γενικές αντιλήψεις για τον αρχαίο κόσμο έχει ως εξής: «Το 1908, και ο Γερμανός ποιητής Gerhart Hauptmann θα υποστηρίξει κάτι παρόμοιο [με τον Νίτσε σχετικά με την ερμηνεία της τραγωδίας ως τα Πάθη του Διονύσου], υπό το κράτος της εμπειρίας της επίσκεψής του στο θέατρο των Δελφών· ότι ρίζα της αρχαίας τραγωδίας είναι η ανθρωποθυσία, ένα

Hauptmann προχωρεί ακόμα πιο πέρα: ότι θεατές της παράστασης της αρχαίας τραγωδίας δεν είναι άνθρωποι αλλά οι ίδιοι οι θεοί. Η ατμόσφαιρα και η λειτουργία της παράστασης που περιγράφει ο γερμανός δραματουργός, φαίνεται πως έχει άμεση σχέση με το έργο του Κοσμά Πολίτη:

Οι θεοί ήταν σκληροί, απάνθρωποι θεατές. Ανάμεσα στα θεάματα, που παρουσιάζονταν προς τιμήν τους—έπαιζαν θέατρο για τους θεούς και μπροστά στους θεούς, και οι έλληνες θεατές στις κερκίδες τελούσαν θεία λειτουργία!— ανάμεσα στα θεάματα, λέγω, αυτά που έσταζαν από αίμα, ήταν για τους θεούς τα πιο ιερά και τα πιο ευάρεστα. Όταν στην αρχή της ιεροπραξίας της θυσίας, που είναι το θέατρο των Ελλήνων, το μαύρο αίμα του τράγου τινάζοταν στα δοχεία του θυσιαστηρίου, τότε προετοιμαζόταν μόνο η επακόλουθη, η ανώτερη, αν και προσποιούμενη ανθρωποθυσία: η ανθρωποθυσία, που είναι η αιματηρή ρίζα της τραγωδίας.

Αχλή από τα αίματα ανέβαινε από τη σκηνή, από την ορχήστρα στον κρατήρα του πλήθους που ούρλιαζε από φρίκη και από εκεί, πιο πάνω από αυτούς, στις ολυμπιακές τάξεις των θεϊκών ειδώλων που διψούσαν για αίματα.

Αλλιώς, από την Αθήνα, πιο βαθειά και πιο φρικτά, με ακόμα πιο μεγάλη δύναμη φανερώνεται εδώ στη βραχύδη Πυθώ, στο καμίνι της ημέρας, το τραγικό, και μάλιστα ως ανατριχιαστική αναγνώριση των αλάνθαστων αποφάσεων των δυνάμεων του πεπρωμένου: καμία πραγματική τραγωδία χωρίς φόνο, ο οποίος είναι ταυτόχρονα πάλι η ενοχή της ζωής, χωρίς την οποία η ζωή δεν συνεχίζεται, ναι, και ο οποίος ταυτόχρονα είναι πάντα ενοχή και τιμωρία μαζί.²¹

θέμα που γίνεται αργότερα αντικείμενο συζήτησης σε διάφορους επιστημονικούς κλάδους. Έτσι η πολυσυζητημένη—για αιώνες—θεωρία της “κάθαρσης” του Αριστοτέλη τοποθετείται τώρα σε κανούργια βάση: γίνεται απόλυτα κατανοητό, γιατί η καταστροφή του ήρωα είναι κάτι χαρούμενο: 1) σημαίνει την κατάλυση της ατομικότητας του ανθρώπου και την επιστροφή του στη μήτρα του κόσμου, και 2) αποτελεί την κεντρική πράξη της τελετουργίας στη λατρεία του Διονύσου, το Σπαραγμό του θεού, που εξασφαλίζει τη γονιμότητα της γης και των ανθρώπων» (σ. 283 εξ.). Και ακολουθεί στις επόμενες δεκαετίες η εξέλιξη του μοτίβου αυτού από τον Gilbert Marry ως τον Jan Kott.

²¹ Die Götter waren grausame Zuschauer. Unter den Schauspielen, die man zu ihrer Ehre darstellte — man spielte für Götter und vor Göttern, und die griechischen Zuschauer auf den Sitzreihen trieben, mit schauernder Seele gegenwärtig, Gottesdienst! — unter den Schauspielen, sage ich, waren die, die von Blute triefen, den Göttern vor allen anderen heilig und angenehm. Wenn zu Beginn der großen Opferhandlung, die das Schauspiel der Griechen ist, das schwarze Blut des Bocks in die Opfergefäße schoß, so wurde dadurch das spätere höhere, wenn auch nur scheinbare Menschenopfer nur vorbereitet: das Menschenopfer, das die blutige Wurzel der Tragödie ist. Blutdunst stieg von der Bühne, von der Orchestra in den brausenden Krater der schauernden Menge und über sie in die olympischen Reihen blutlüsterner Götterschemen hinauf. Anders wie im Theater von Athen, tiefer und grausamer und mit größerer Macht, offenbart sich hier, in der felsigen Pytho, unter der Glut des Tagesgestirns, das Tragische, und zwar als die schauernde Anerkennung unabirrbarer Blutbeschlüsse der Schicksalsmächte: keine wahre Tragödie ohne den Mord, der zugleich wieder jene Schuld des Lebens ist, ohne die sich das Leben nicht fortsetzt, ja, der zugleich immer Schuld und Sühne ist (ό.π., σ. 168-170).

Και λίγο παρακάτω συνεχίζει, βρισκόμενος πλέον ψηλά στο στάδιο των Δελφών:

Και από τα βάθη του πηγαδιού αιμάτων κάτω από μένα ανέβαινε θολή, ζαλιστική παραφροσύνη. Παριστάνοντας με τη θυσία του τράγου συμβολικά, και στο ακόλουθο ανώτερο έμβλημα της ένθεης δραματικής τέχνης, τη φρικιαστική απαίτηση του κατά τα άλλα ευεργετικού θεού, οι βράχοι αντιχούσαν από την τρομακτική κραυγή των ανθρώπων θυμάτων στα χέρια του εκδικητή, την υπόκωφη πτώση του πέλεκου της εκδίκησης, τους ήχους τρόμου από το χορό, της απειλής, του τρομακτικού φόβου, της άγριας απελπισίας και του αλαλάζοντος θριάμβου του αίματος.

Δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς, πως τραγωδία σημαίνει: έχθρα, καταδίωξη, μίσος και αγάπη ως ζωτική οργή! Τραγωδία σημαίνει: φόβος, ανάγκη, βάσανο, μαρτύριο, σημαίνει δόλος, έγκλημα, μοχθηρία, σημαίνει φόνος, δίψα για αίμα, αιμομιξία, σφαγή – όπου η αιμομιξία μόνο μετά βίας ανεβάζεται στη σφαίρα της φρίκης. Να βλέπεις τραγωδία σήμαινε σχεδόν πετρωμένος να αντικρίζεις το πρόσωπο της Μέδουσας, σήμαινε να προεξωφλείς τη φρίκη, την οποία η ζωή κρυφά φυλάσσει ακόμα και για τον πιο τυχερό. Ο τρόμος κυριαρχούσε σ' αυτόν τον ανοιχτό θεατρικό χώρο, κι όταν στοχάζομαι, πώς η μουσική αναδεικνύει διεγείροντας τις αισθήσεις την ουσία απλών λέξεων κάποιου τραγουδιού, τότε νιώθω, με τη σκέψη στους χορούς και τους ήχους του χορού που συνοδεύουν την φονική υπόθεση, παγωμένα ρίγη στα οστά μου. Φαντάζομαι πως από το μυριοκέφαλο πλήθος των Ελλήνων στο αμφιθέατρο κατά καιρούς έπρεπε να ανεβαίνει μια μοναδική τρομακτική κραυγή απόγνωσης, κραυγή του τρόμου, του φόβου, της φρίκης, προς τον ουρανό των θεών, για να μη μετατραπεί η ένταση της φρίκης σε αναπόφευκτη παραφροσύνη.²²

²² Auch aus der Tiefe des Blutbrunnens unter mir stieg dumpfer, betäubender Wahnsinn auf. Indem man die grausame Forderung des sonst wohlthätigen Gottes im Bocksopfer sinnbildlich darstellte, und im darauffolgenden, höheren Sinnbild gotterfüllter dramatischer Kunst, gaben die Felsen den furchtbaren Schrei des Menschenopfers unter der Hand des Rächers, den dumpfen Fall der rächenden Axt, die Chorklänge der Angst, der Drohung, der schrecklichen Bangigkeit, der wilden Verzweiflung und des jubelnden Bluttriumphes zurück.

Es kann nicht geleugnet werden, Tragödie heißt: Feindschaft, Verfolgung, Haß und Liebe als Lebenswut! Tragödie heißt: Angst, Not, Gefahr, Pein, Qual, Marter, heißt Tücke, Verbrechen, Niedertracht, heißt Mord, Blutgier, Blutschande, Schlächtereie — wobei die Blutschande nur gewaltsam in das Bereich des Grausens gesteigert ist. Eine wahre Tragödie sehen hieß, beinahe zu Stein erstarrt, das Angesicht der Medusa erblicken, es hieß das Entsetzen vorwegnehmen, wie es das Leben heimlich immer, selbst für den Günstling des Glücks, in Bereitschaft hat. Der Schrecken herrschte in diesem offenen Theaterraum, und wenn ich bedenke, wie Musik das Wesen einfacher Worte, irgend eines Liedes, erregend erschließt, so fühle ich bei dem Gedanken an die begleitenden Tänze und Klänge der Chöre zu dieser Mordhandlung eisige Schauer im Gebein. Ich stelle mir vor, daß aus dem vieltausendköpfigen

Πρόκειται χωρίς άλλο για μια αξιοσημείωτη ενορατική ερμηνεία της αρχαίας παράστασης, στις αρχές του 20ού αιώνα, που εν πολλοίς προεξοφλεί ορισμένες ερμηνευτικές τάσεις στην αντίληψη για την αρχαία τραγωδία, τόσο στη θεατρική πρακτική όσο και στη θεωρία. Και αυτό το διονυσιακό παραλήρημα μιας προφητικής οπτασίας βρίσκεται από μια άποψη πολύ κοντά στο πρώτο έργο του Κοσμά Πολίτη, που είναι η τελετουργία μιας σφαγής, μιας ανθρωποθυσίας που ζητούν οι Ερινύες. Η παρουσία του Hauptmann στην Ελλάδα του 1907 δεν πέρασε απαρατήρητη.²³ Αλλά από πού θα μπορούσε να έχει προμηθευθεί ο Κοσμάς Πολίτης αυτό το κείμενο (όσο γνωρίζω δεν έχει μεταφραστεί σε άλλη γλώσσα· ίσως υπάρχει καμιά περίληψη στα ελληνικά στον Τύπο της εποχής); Αυτό το θέμα έχει όμως μια απλή λύση: από τη γυναίκα του Clara Crespi, αυστροουγγρικής προέλευσης, μορφωμένη γυναίκα που ήξερε πέντε γλώσσες· εκείνη θα είχε την περιέργεια να διαβάσει τι γράφει ο νομπελίστας Hauptmann (1911) για την Ελλάδα του 1907, θα είχε εντοπίσει το εντυπωσιακό αυτό χωρίο και θα το διάβαζε στον άντρα της.²⁴ Για επιβεβαιωμένα συμπεράσματα όμως χρειάζεται προφανώς και άλλη έρευνα.

Η μυθιστορία και το δράμα

Η ιστορία του Κυψελιδών και του τύραννου Περίανδρου αναφέρεται με πολλές εκδοχές και διαδόσεις στον Ηρόδοτο και τον Διογένη τον Λαέρτιο. Ως έκτος από τους επτά σοφούς της αρχαιότητας (μόνο ο Πλάτων αρνήθηκε) υπήρξε αμφιλεγόμενο πρόσωπο που κινούνταν ανάμεσα σε γνωστικότητα (βλ. τα ρητά που σώζονται) και αλόγιστη σκληρότητα. Ο Κοσμάς Πολίτης γνώρισε τις αρχαίες πηγές, που κυμαίνονται ανάμεσα σε ιστοριογραφία, μυθογραφία και παραδοξογραφία, όπως προκύπτει από ορισμένες λεπτομέρειες της υπόθεσης. Το ενδιαφέρον του επικεντρώθηκε στον όψιμο βίο του

Griechengewimmel dieses Halbtrichters zuweilen ein einziger, furchtbarer Hilfeschrei der Furcht, der Angst, des Entsetzens, gräßlich betäubend zum Himmel der Götter aufsteigen mußte, damit der grausamste Druck, die grausamste Spannung sich nicht in unrettbaren Wahnsinn überschlug (ό.π., σ. 171-173).

²³ Υπήρχαν αρκετά άρθρα στον ελληνικό Τύπο (π.χ. «Από το παγκόσμιον θέατρον. Το νέον έργον του Χάουπτμαν», *Ακρόπολις* (15 Απριλίου 1907) υπ. Ακρίτας – το αναφέρει η Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, ό.π., σ. 241) και στην αλληλογραφία πνευματικών ανθρώπων (π.χ. ο Λάμπρος Πορφύρας γράφει στις 6 Απριλίου 1907 στον Κ. Χατζόπουλο: «Ο Χάουπτμαν είναι στην Αθήνα. Να μια ευκαιρία να παίξαν τη *Βουλιαγμένη Καμπάνα*», Λ. Πορφύρας, *Απαντα*, Αθήνα 1956, σ. 141, αναφέρεται στον Athan. Athanasiadis, *Der Norden im Süden. Kostantinos Chatzopoulos (1868-1920) als Übersetzer deutscher Literatur*, Frankfurt/M. 2008, σ. 186 σημ. 141).

²⁴ Ο θείος της Eduard ήταν αντιπρόσωπος ευρωπαϊκών οίκων στην Πόλη και είχε παρασημοφορηθεί από τον Σουλτάνο στις 26 Αυγούστου 1904. Η Clara, που την παντρεύτηκε ο Κοσμάς Πολίτης το 1918, όταν στην Αυστρία καταργήθηκε ο μοναρχία, είχε γνωριμίες και στους κύκλους της Αψβουργικής αυλής, πήγαινε υπασία με τις κόρες του μονάρχη και είχε αλληλογραφία με τον Gustav Mahler στη Βιέννη. Με τον Κοσμά Πολίτη μιλούσαν γαλλικά (πληροφορία της Στ. Τσούπρου, την οποία ευχαριστώ θερμά).

τυράννου· η δική του σύνοψη της Υπόθεσης είναι λιτή.²⁵ Η μυθογραφία γύρω από το ιστορικό πρόσωπο (περ. 667-587 π.Χ.) κατά τους βασικούς ιστορικούς μάρτυρες έχει ως εξής:²⁶ Είτε με λακτίσματα είτε γκρεμίζοντάς την από μια σκάλα σκότωσε και την ίδια του τη σύζυγο, τη Λυσιδίκη, κόρη του τυράννου της Επιδαύρου Προκλέους, την οποία ο ίδιος αποκαλούσε Μέλισσα. Στη συνέχεια, κατά την αφήγηση του Διογένη του Λαερτίου, έκαψε ζωντανές τις παλλακίδες του, οι οποίες είχαν κατηγορήσει άδικα τη Μέλισσα και, εξαγριώνοντάς τον, τον είχαν κάνει συζυγοκτόνο. Από τη Μέλισσα ο Περίανδρος είχε δύο γιους, τον Κύψελο και τον Λυκόφρονα. Ο Κύψελος ήταν καθυστερημένος πνευματικά, αλλά ο Λυκόφρων ήταν ένας ευφυής και ευαίσθητος νέος ο οποίος, μετά τον θάνατο της μητέρας του, έφυγε και πήγε στον παππού του, τον Προκλέα, με τη βοήθεια του οποίου αποπειράθηκε να εγκαταστήσει δική του τυραννίδα σε μια περιοχή της Κορινθίας κοντά στην Επιδαυρία. Ο Περίανδρος δεν το δέχθηκε και εξεστράτευσε εναντίον του πεθερού του, τον ανέτρεψε και προσάρτησε την Επίδαυρο στην επικράτειά του. Τον Λυκόφρονα τον έστειλε στην Κέρκυρα, όπου στο παρελθόν οι κάτοικοι του νησιού είχαν σκοτώσει τον ετεροθαλή αδελφό του Λυκόφρονα Νικόλαο, καρπό εξωσυζυγικής σχέσης του Περίανδρου, όπως ήταν και οι δύο άλλοι

²⁵ «Είναι η ιστορία του Περίανδρου, του σοφού αλλά σκληρού Τυράννου της Κορίνθου. Πριν από χρόνια, για μια αιτία που μένει σκοτεινή [εδώ δίδονται οι διάφορες εκδοχές], έχει σκοτώσει την γυναίκα του Λυσιδίκα, ίσως από έρωτα, πάντως όχι από ζήλεια όσο σκοπό να διατηρήσει την ανάμνησι της ομορφιάς της ανέπαφη από τη φθορά του χρόνου. Ο γιος του Λυκόφρων, σχεδόν βέβαιος για το έγκλημα, αφήνει το πατρικό του σπίτι και αποφεύγει κάθε σχέσι με τον πατέρα του, χωρίς όμως να τολμά να τον κατηγορήσει φανερά και χωρίς να έχει το θάρρος να εκδικήση το φόνο.

Πλησιάζει το τέλος του τυράννου. Προχωρημένης ηλικίας, νευρασθενικός, κάτω από το βάρος των εγκλημάτων, κυνηγημένος από τις τύψεις της συνειδήσεως, τις αιμοχαρείς Ερινύες, διατηρεί ακόμα κάποιες αναλαμπές του πνευμάτος του ανακατωμένες με παρακρούσεις. Ζητεί να ξεχάσει, να εύρη κάποια ησυχία της ψυχής, αλλά η σκληρότης του αρχαίου κόσμου ορθώνειται φοβερή. Τρελλός από απελπισία, πνίγει τις τύψεις του σε νέο αίμα και πέφτει νεκρός από σαΐτιά του Απόλλωνος.

Στο τέλος του δράματος προφητεύεται ο ερχομός ενός νέου Θεού, του Θεού της συγγνώμης, αλλά ο χορός καταλήγει ότι ο ανθρώπινος πόνος είναι ανώτερος από κάθε παρηγοριά της Θρησκείας.

Ο χορός αποτελείται από δύο ημιχόρια, μητέρες και κόρες της Κορίνθου, από τις οποίες έλαβε το όνομά του και το δράμα. Προλογίζει το φάντασμα της Λυσιδίας» (σ. 1-2). Επεμβαίνω στην πολυτονική ορθογραφία μόνο σε εκείνα τα σημεία που σήμερα ιδιαίτερα ενοχλούν.

²⁶ Περιορίζομαι εδώ στον όψιμο βίο του τύραννου. Η προϊστορία αναφέρει πως ήταν γιος του Κύψελου, του πρώτου τυράννου της Κορίνθου, ο οποίος όφειλε το όνομά του στο γεγονός ότι, όταν ήταν βρέφος, η μητέρα του Λάβδα τον είχε κλείσει σε μια κιβωτό (*κυψέλη*) για να τον σώσει από τους Βακχιάδες που κυβερνούσαν τότε την Κόρινθο. Οι Βακχιάδες, στο γένος των οποίων ανήκε και η μητέρα του Κύψελου, φοβούνταν ότι, σύμφωνα με δελφικό χρησμό, το βρέφος αυτό, όταν θα ανδρωνόταν, θα τους ανέτρεπε και θα τους έπαιρνε την εξουσία. Έτσι κι έγινε. Ο Κύψελος ανέτρεψε τους Βακχιάδες, διετέλεσε τύραννος της Κορίνθου επί 30 χρόνια και πέθανε το 627 π.Χ. Τον διαδέχτηκε ο ευφυέστερος και σκληρότερος Περίανδρος, ο οποίος για να παραμείνει στην εξουσία εφήρμοσε χωρίς τον παραμικρό δισταγμό τη συμβουλή που του έδωσε –εν είδει παραβολής– ο τύραννος της Μιλήτου Θρασύβουλος («το στάχυ που εξέχει πρέπει να το κόψεις»): θανάτωσε όλους τους πλέον προβεβλημένους πολίτες της Κορίνθου εξοτώνοντας έτσι όλους τους πιθανούς ανταγωνιστές του.

γιοι του Περίανδρου, ο Ευαγόρας και ο Γόργος. Προς το τέλος της ζωής του και αφού όλοι οι άλλοι γιοι του είχαν πεθάνει, ο Περίανδρος προσπάθησε να συμφιλιωθεί με τον Λυκόφρονα και να τον ονομάσει διάδοχό του. Μαντεύοντας όμως την επιθυμία του Περίανδρου οι Κερκυραίοι σκότωσαν τον Λυκόφρονα. Έξאלλος ο Περίανδρος κυριέψεν το νησί, σκότωσε τους πρωταιτίους και πήρε 300 νέους αριστοκρατικών οικογενειών και τους έστειλε στη Λυδία για να ευνουχιστούν. Καθώς όμως το πλοίο με τους άτυχους νέους πλησίαζε στη Σάμο, η Ήρα εισάκουσε τις παρακλήσεις τους και έστειλε τους Σαμιώτες να τους σώσουν.

Ο Ηρόδοτος αναφέρει επίσης πως ο Περίανδρος ήθελε να επικοινωνήσει με τη νεκρή γυναίκα του, για να του αποκαλύψει πού είχε κρύψει έναν θησαυρό. Όταν οι απεσταλμένοι του Περίανδρου στον Άδη της ζητούν να τους αποκαλύψει το μέρος που τον έκρυψε, εκείνη αρνείται επειδή πέθανε γυμνή και κρύνει στον Άδη, αφού ο Περίανδρος δεν είχε φροντίσει στην κηδεία της να κάψει καλά τα ρούχα που θα την συνόδευαν στον Κάτω Κόσμο.²⁷ Τότε ο Περίανδρος διέταξε όλες τις Κορίνθιες στο ναό της Ήρας να βγάλουν τα ρούχα τους. Στη συνέχεια τα έκαψαν προσφορά στη γυναίκα του, η οποία, όπως αναφέρεται, με τη σειρά της αποκάλυψε το σημείο που κρύβεται ο θησαυρός. Το μοτίβο αυτό στο έργο έχει μετατραπεί σε σφαγή των κοριτσιών.

Ασφαλώς αυτές οι ιστορίες μαρτυρούν κυρίως προφορικές παραδόσεις της εποχής, από τις οποίες ο «ιστορικός» Περίανδρος δύσκολα μπορεί να αναστυλωθεί (ο Ηρόδοτος γράφει ενάμιση αιώνα μετά το θάνατό του). Τα χρόνια της τυραννίας του θεωρούνται όμως ευεργετικά για την πόλη, η οποία ανυψώθηκε σε δύναμη και ακμή κι έγινε θαλασσοκράτειρα. Είναι και μια εποχή της άνθησης του πνεύματος και των γραμμάτων· ο ίδιος ο Περίανδρος έγραψε περί τους 2.000 στίχους σε ελεγειακό μέτρο και του αποδίδονται και διάφορα σοφά αποφθέγματα. Δημιούργησε και υδραγωγεία για την πόλη, προσπάθησε να διανοίξει τον Ισθμό, προστάτευε τους μικροκαλλιεργητές αλλά και τον φτωχό αστικό πληθυσμό. Αυτά και άλλα διαβάσει κανείς σε διάφορες διευθύνσεις στο διαδίκτυο, αλλά αυτά δεν αφορούν το έργο του Κοσμά Πολίτη, ο οποίος στηρίχθηκε, ή καλύτερα πήρε ως σημείο εκκίνησης, την τραγωδία *Κυφελίδαι* του Δημήτρη Βερναρδάκη (1858). Το θέμα αυτό όμως θα μας απασχολήσει ακόμα στη συνέχεια, όπως και η σύγκριση με τη *Μελίσσα* του Καζαντζάκη (1937). Η ιστορία βέβαια και η αντιφατική προσωπικότητα του Περίανδρου έχουν δραμα-

²⁷ Στο σημείο αυτό (Ηρ. 5.92G) υπάρχει και αναφορά σε μια πράξη νεκροφιλίας του τύραννου με το γυμνό λείψανο της γυναίκας του. Στο έργο τη θάβει γυμνή και χωρίς τις απαραίτητες τελετουργίες.

τοποιηθεί και αρκετές φορές, π.χ. στο έργο John Tracy, *Periander, King of Corinth, A Tragedy*, London 1731 (που παίχθηκε στο Royal Theatre in Lincoln's-Inn-Field στο Λονδίνο), του J.-C.-J. Luce de Lancival, *Périandre, tragédie en cinq actes*, Paris 1798 (που σημείωσε λίγες παραστάσεις κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης), του Martin Pfeifer, *Periander. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Altenburg 1894, του Julius August Heinrich Schultz, *Periander und sein Sohn, dramatische Dichtung*, Berlin 1904, των Ambrosi Carrion και Josep Fradeira, *Périandre, tragédia en tres actes*, Barcelona 1913 κι άλλων νεώτερων ακόμα δραματουργών.

Η τραγωδία του Βερναρδάκη όμως έχει ως πρότυπο τη ρομαντική τραγωδία του Karl Immermann, *König Periander und sein Haus, Ein Trauerspiel*, Elberfeld 1823 (γράφεται το 1821-1822, ανατύπωση 2017),²⁸ δραματοποιώντας τα γεγονότα που παραθέτει ο Ηρόδοτος III 50-53,²⁹ τα οποία αποδίδει πιστά: αποκάλυψη του μυστικού – σύγκρουση πατέρα γιου – εκδίωξη του στην αρχή από το παλάτι και κατόπιν από την πόλη – πόλεμος με την Επίδαυρο – μεταστροφή του Περίανδρου – αποστολή της αδελφής στην Κέρκυρα – και φόνος του Λυκόφρονα από τους Κερκυραίους. Αλλά: προστίθεται ο αγγελιαφόρος του Περίανδρου και πιστός συμπαραστάτης του Λυκόφρονα Randamibz (υπάρχει και στον Κοσμά Πολίτη ως Άγγελος), και ο Προκλής δεν είναι πατέρας της Μέλισσας αλλά αδελφός της. Ο Λυκόφρων είναι εδώ τυπικός ρομαντικός μελαγχολικός ήρωας του γερμανικού ιδεαλισμού, που νοσταλγεί την επανένωση με το σύμπαν (θάνατο), από το οποίο έρχεται και έχει εξοριστεί από το όλον σε ένα μοναχικό ατομικό σώμα (ζωή), περιφρονεί τα εγκόσμια και βέβαια την εξουσία. Αλλά στο πρότυπο του Βερναρδάκη θα επανέλθουμε, γιατί και εκεί εντοπίζονται επιδράσεις του Σαίξπηρ, όπως και στον Βερναρδάκη.³⁰

Το περιεχόμενο

Το πλέγμα των συγκρίσεων ανάμεσα στα σχετικά με τον Περίανδρο ελληνικά δραματικά έργα αναγκαστικά τοποθετείται στο τέλος του κεφαλαίου, όταν θα έχει αναλυθεί η πλοκή και δομή του πρώτου δράματος του Κοσμά Πολίτη, η οποία δομή μιμείται συνειδητά την αρχαία τραγωδία, σε αντίθεση με τα άλλα δύο ελληνικά έργα,

²⁸ Βλ. *Karl Immermanns Schriften* (14 τόμ. 1835-43), Benno von Wiese (ed.), *Karl Immermanns Werke* 1971-1977. Το κείμενο υπάρχει σε διάφορες διευθύνσεις στο διαδίκτυο.

²⁹ Έλενα Καμηλάρη, «Η τραγωδία *Κυψελίδα* και το γερμανικό πρότυπό της», Γρ. Ιωαννίδης (επιμ.), *Δημήτριος Βερναρδάκης. Η ζωή και το έργο του, Πρακτικά Ημερίδας Αθήνα 10 Οκτωβρίου 2007*, Αθήνα 2009, σ. 183-195.

³⁰ Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Ακμή και παρακμή του Σαίξπηρικού ιδεώδους στο έργο του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη», *Παράβασις* 9 (2009), σ. 197-242.

τα οποία διατηρούν το χωρισμό σε πράξεις (πέντε ο Βερναρδάκης, τρεις ο Καζαντζάκης). Ο Κοσμάς Πολίτης αποστρέφεται συνειδητά τα κλασικιστικά και ρομαντικά μοντέλα δραματογραφίας (πολυπρόσωπα έργα) ενός Βερναρδάκη και περιορίζει το cast στο ελάχιστο: Λυκόφρων, φάντασμα της Λυσίδας, Περίανδρος, Χορός γυναικών και θυγατέρων της Κορίνθου, Προνόη, αδελφή του Λυκόφρονα, Αρχιερέυς και Άγγελος. Στις διαπροσωπικές σχέσεις και τις δραματουργικές τεχνικές θα επανέλθουμε. Εδώ θα περιοριστούμε στα στοιχεία της πλοκής.³¹

Πρόλογος: Το φάντασμα της Λυσίδας αναγνωρίζει το σκληρό τοπίο της Ακροκορίνθου, τόσο σκληρό όπως ο άντρας και δήμιός της, που της στέρησε το φως του ήλιου. Αυτοπαρουσιάζεται: λέγεται Λυσίδα και είναι η κόρη του Προκλέως που κυβερνά την Επίδαυρο· την πάντρεψε εδώ με τον τύραννο Περίανδρο, κι από τα πέντε παιδιά της ζουν μόνο δύο: η Προνόη και ο Λυκόφρων. Τώρα όμως είναι ώρα να μάθει την αλήθεια.³² Εμφανίζεται στον γιο της και τον υποχρεώνει να κάνει όρκο, πως θα δώσει ησυχία στην ψυχή της παίρνοντας εκδίκηση για τον άδικο φόνο της. Στο όνειρό του τού έχει εμψύσει την υποψία για το γεγονός, και γι' αυτό γυρίζει ρακένδυτος μακριά από το παλάτι στη μοναξιά. Η μητέρα τού αποκαλύπτει το φόνο της από τον ίδιο τον σύζυγο και πατέρα του, ο οποίος μάλιστα την έθαψε γυμνή. Ακούει τα βήματα του Χορού.

Είσοδος Χορού: κατ' εντολή του τυράννου, οι γυναίκες της Κορίνθου (Α' ημιχώριο) με τις κόρες τους (Β' ημιχώριο) φτάνουν πρωί πρωί πάνω στην Ακροκόρινθο και αναρωτιούνται τι τους θέλει ο άρχοντας. Έχουν κακά προαισθήματα και φοβούνται. Και οι κόρες απορούν αλλά τους αρέσει η πρωινή γαλήνη κι η ομορφιά της φύσης με τη θέα από τη βουνοκορυφή· ύστερα θα γυρίσουν πάλι στη δουλειά για τα προικιά τους. Οι μανάδες εκφράζουν και πάλι την «αγομαχιά» τους. Οι κόρες τις προτρέπουν να βλέπουν καλύτερα την ομορφιά της φύσης, δεν φοβούνται, αλλά ονειρεύονται το γάμο τους και να γυρίσουν γρήγορα στο υφαντό για την προίκα. Τα λυρικά τραγούδια είναι γεμάτα από μυθολογικές αναφορές.

Επεισόδιο: Εμφανίζεται ο Λυκόφρων και απορεί, γιατί οι γυναίκες βρίσκονται τόσο

³¹ Οι παραπομπές σε στίχους ακολουθούν τη στιχαρίθμηση όπως την προσφέρει το δακτυλόγραφο· επειδή η έκδοση του κειμένου είναι facsimile, οι διορθώσεις των αβλεπνίων της στιχαρίθμησης επισημαίνονται στο σχετικό τμήμα της μελέτης το οποίο ασχολείται με ποσοτικά στοιχεία του έργου (συνολική έκταση, έκταση χορικών και επεισοδίων, των ρόλων και των ρήσεων κτλ.).

³² Ο Λυκόφρων, αντίθετα με τις πηγές, δεν μαθαίνει την αλήθεια από τον πατέρα της Λυσίδας (Μέλισσας), τον Προκλή, αλλά σε μια αμιλετική σκηνή του προλόγου, όπου η νεκρή μητέρα του αφηγείται τα γεγονότα του θανάτου της και του ζητάει ως εκδίκηση να σκοτώσει τον πατέρα του.

πρωί στην Ακροκόρινθο.³³ Αυτές αποκρίνονται πως είναι διαταγή του Περιάνδρου. Γίνεται συζήτηση για τις επιθυμητές ιδιότητες ένας τυράννου, γιατί ο ίδιος δεν αισθάνεται καθόλου διάδοχος του θρόνου. Είναι ορφανεμένος από μάνα. Ο Λυκόφρων την θυμάται με νοσταλγία: τα παραμύθια, τα νανουρίσματα, την ομορφιά της, την τρυφερότητά της. Προτρέπει το χορό των γυναικών να του πει τι ξέρει για τον θάνατό της. Ο Χορός απαντά, πως ο τύραννος την έθαψε ακήδευτη, χωρίς να καλέσει τις γυναίκες για τον θρήνο. Τότε του αποκαλύπτει ο Λυκόφρων πως την έθαψε γυμνή (για να κάνει οικονομία στο ύφασμα). Ο Χορός τον προτρέπει να παρατήρει τις φαντασιώσεις και να πάρει τη θέση του στην εξουσία, για να βοηθήσει τον πατέρα του στη διακυβέρνηση της χώρας. Τότε μπαίνει ο Περιάνδρος οδηγούμενος από μια κόρη και παραπονιέται για τους «καμπογιούς» που το έχουν ρίξει στην ποίηση «και πεινασμένοι αλήτες τριγυρνούν στα τρίστρατα» (στ. 316-317), ντροπή του θρόνου αυτής της ένδοξης χώρας. Τότε ο Χορός φέρνει την ειδήση πως γυναίκες από την Κέρκυρα έφτασαν έξαλλες το πρωί στο λιμάνι, για να μάθουν την τύχη των γιων τους που ταξίδεψαν προς τη Σάμο με δική του διαταγή.³⁴ Ο τύραννος αποκρίνεται πως την ίδια τύχη θα έχουν και οι δικοί τους γιοι, αν τολμήσουν να στασιάσουν· στη συνέχεια καυχείται για τη δύναμη και τον πλούτο της Κορίνθου, ενώ ο Χορός αντιτείνει, πως ο φιλόσοφος λέει, ότι πλούτος και δύναμη δεν φέρνουν την ευτυχία. Τότε ο Περιάνδρος φανερώνει ένα δείγμα της περιβόητης σοφίας του: *από το φιλόσοφο ανώτερος / είν' ο σοφός και ο αισθητικός* (στ. 355-356).³⁵ Με τον όρο «σοφό» εννοεί τον γνωστικό και πρακτικό μονάρχη που χειρίζεται την εξουσία του προς όφελος του κόσμου, και με «αισθητικό» τον καλλιτέχνη που ομορφαίνει τη ζωή, ώστε να γίνει πιο πραγματική από την τυχαία πραγματικότητα.³⁶

³³ «Θα μαραθούν τα κάλλη σας από τον Φοίβου / τα καυτά φιλιά, κι' ο δελφινόφερτος Αρίων / θα πάψη να σας τραγουδά σε διθυράμβους» (στ. 214-216). Πράγματι ο Αρίων είχε έρθει από τη Λέσβο κι έμεινε στην ξακουστή αυλή του Περιάνδρου στην Κόρινθο. Τα παραθέματα από το έργο ομαλοποιούνται σ' αυτή τη μελέτη ορθογραφικά και απαλάσσονται από τα δακτυλογραφικά σφάλματα· για την ιδιότυπη ορθογραφία του Κοσμά Πολίτη βλ. την φωτοστατική ανατύπωση του δακτυλόγραφου στην έκδοση της Στ. Τσουπρού.

³⁴ Πρόκειται για το εξής ετεροχρονισμένο επεισόδιο που διηγούνται οι ιστορικές πηγές: προς το τέλος της ζωής του ήθελε ο Περιάνδρος να συμφιλωθεί με τον Λυκόφωνα (βλ. στη συνέχεια στο έργο), τον οποίο είχε στείλει στην Κέρκυρα μετά τη συμμαχία του με τον Προκλέα στην Επίδαυρο. Αλλά δεν πρόλαβε να τον κάνει διάδοχο, γιατί οι Κερκυραίοι τον σκότωσαν. Τότε ο Περιάνδρος κυρίεψε το νησί, σκότωσε τους πρωταίτιους και πήρε 300 νέους αριστοκρατικών οικογενειών και τους έστειλε στη Λυδία για να ευνοχιστούν. Καθώς όμως το πλοίο με τους άτυχους νέους πλησίαζε στη Σάμο, η Ήρα εισάκουσε τις παρακλήσεις τους και έστειλε τους Σαμιάτες να τους σώσουν. Στο έργο το μοτίβο λειτουργεί απλώς ως παράδειγμα της σκληρότητας του τυράννου.

³⁵ Δεν αποκλείεται να πρόκειται για νύξη για τον Πλάτωνα, ο οποίος στην *Πολιτεία* αρνήθηκε πως ο σκληρός τύραννος Περιάνδρος μπορεί να ανήκει στους Επτά Σοφούς της αρχαιότητας.

³⁶ Στους στίχους 375-379 κάνει όμως μια αξιοσημείωτη εξαίρεση: «Εκτός αν είσαι τόσο δυνατός, (μ' αυτό συμβαίνει μονάχα σε λίγους) / και την χαλάσης με τα ίδια χέρια σου / για να φυλάξης την ανάμνησί της / απ' τη φθορά του Ερέβους». Πιθανώς πρόκειται για υπαινιγμό στον εαυτό του, ο οποίος, σκοτώνοντας τη γυναίκα του, ήθελε να φυλάξει την ανάμνηση στην ομορφιά της. Η συνέχεια του διαλόγου ενισχύει αυτή την εκδοχή.

Τότε κράζει ο Λυκόφρων, ο οποίος δεν έχει φύγει από τη σκηνή, σαν τον πετεινό (να φύγουν τα φαντάσματα), και ο διάλογος παίρνει άλλη τροπή. Ο Περίανδρος κατηγορεί τον γιο του, πως χασομεράει αντί να βοηθήσει στην κυβέρνηση, τριγυρνάει στα βουνά σαν «ζήτουλας» και φλυαρεί αντί να δώσει γνώμη. Ο Λυκόφρων με υπαινιγμούς φέρνει τη συζήτηση στο θέμα της νεκρής βασίλισσας (σε «κατ' ιδίαν» ο τύραννος ομολογεί πως εμφανίζεται στον ύπνο του, στ. 411-414), ενώ ο Χορός τον προτρέπει να μιλήσει στον γιο του με καλοσύνη (– το σκέφτηκε και ο ίδιος, συν τω χρόνω ο λαός σκέφτεται όπως ο τύραννος)· προτείνει τελικά στον Λυκόφρονα να γίνει «διαφεντευτής» της Κέρκυρας και να συμβασιλεύσουν. Εκείνος αποκρίνεται πως δεν βρίσκει καιρό ούτε τους νεκρούς να θάψει (στ. 459), διεγείροντας τις συνειδησιακές τύψεις του Περίανδρου, ο οποίος παθαίνει κρίση και βλέπει φαντάσματα.³⁷ Ο Χορός σε μια ζυγισμένη απόκριση παίρνει το μέρος του πατέρα, ο οποίος μεγάλωσε γιο κι εκείνος δεν τον βοηθάει, αλλά και του παιδιού, που έχασε τη μάνα του, και δεν του συμπαραστέκεται ο πατέρας. Ο Περίανδρος συνέρχεται και εξηγεί τους λόγους για τους οποίους διέταξε τις μανάδες να βρεθούν πρωί πρωί στην Ακροκόρινθο: η κόρη, που τον στηρίζει στο δρόμο του, θα είναι η νύφη του γιου του. Σε ένα άλλο «κατ' ιδίαν» ο Λυκόφρων σαρκάζει τον «προξενητή» (στ. 504-508). Ο τύραννος αναφέρει στη συνέχεια πως έστειλε δώρα, σφαχτάρια και ταξίματα στο νεκρομαντείο του Αχέροντα για την ψυχή της Λυσίδας, που έγιναν δεκτά και θα πραγματοποιηθούν οι σχετικές τελετές. Απευθύνεται και στον γιο του, να γίνει άντρας πάλι, όπως τότε που στις γιορτές του Βάκχου έπιασε μαινόμενο ταύρο από τα κέρατα και τον γονάτισε. Αλλά η σκέψη του Λυκόφρονα είναι με τους νεκρούς· η συντροφιά τους είναι «αβλαφτότερη» από αυτή πολλών ζωντανών. Τότε ο Περίανδρος κατανοεί, πως μάταια επιδιώκει κάποια επικοινωνία και συμφιλίωση. Καταφτάνει ο Άγγελος και φέρνει την είδηση πως η πομπή με τον ιερέα θα καταφτάσει για θυσία το μεσημέρι. Αποχωρεί ο τύραννος για τις προετοιμασίες. Ο Άγγελος, παλαιός υπηρέτης της Λυσίδας, παραπονιέται προς τον Λυκόφρονα για τη στάση του, και αυτός του υπόσχεται ότι θα του πει την αιτία της συμπεριφοράς του.

Στάσιμο. Ξεκινά με την περιγραφή της δύναμης του πεπρωμένου, την παντοδυναμία του Δία, υμνεί τη σοφία και την ευτυχία, την καλοσύνη. Οι κόρες εξυμνούν την Άρτεμι, τη φύση και το γάμο.

Επεισόδιο. Η Προνόη, αδελφή του Λυκόφρονα, χαιρετά τις γυναίκες, φίλες της νεκρής μητέρας της· φέρνει νέα καλά από την πόλη και θα περιμένει τον αδελφό της.

³⁷ Αυτό περιγράφεται σ' ένα «κατ' ιδίαν»: «Τα περασμένα στήνουν γύρω μου καρτέρι, / κοράκια σαρκοφάγα μ' απλωμένα φτερά, / π' όσο κι αν σκιάζω με φωνές, ζυγιάζουν / πα στον μυαλού μου το ψοφίμι να χυμήξουν.» (στ. 479-482).

Όταν καταφτάνει του μιλάει με τρυφερότητα· μαζί θυμούνται την ευτυχισμένη παιδική τους ηλικία. Του θυμίζει τα πατριωτικά καθήκοντα που έχει, αλλά εκείνος αρνείται να αποκαλύψει την αιτία της έχθρας με τον πατέρα. Η σιωπή του την προσβάλλει και τη στενοχωρεί. Φέρνει και αισιόδοξα μηνύματα: ο τύραννος είναι έτοιμος να φύγει για την Κέρκυρα και ο ίδιος να αναλάβει τον θρόνο στην Κόρινθο. Η Προνόη και ο Χορός γονατίζουν μπροστά στον νέο βασιλιά. Αλλά ο Λυκόφρων αρνείται με λόγια σκληρά, και με μαύρες σκέψεις αυτοκτονίας φεύγει από τη σκηνή. Ο Χορός λυπάται τη στενοχωρημένη Προνόη. Μπαίνει ο Περίανδρος και ρωτάει επιτακτικά, αν ο Λυκόφρων δέχτηκε την πρότασή του. Όταν οι γυναίκες και η Προνόη σιωπούν, υποψιάζεται κάποια προδοσία και τον πιάνει πάλι η κρίση: θέλει να λογαριαστεί με τον Χάρο, περνάει τις γυναίκες που έρχονται για την τελετή ως Ερινύες κτλ. Λυπημένη αποχωρεί η Προνόη μαζί τους για την ετοιμασία της θυσίας στον τάφο της Λυσίδας. Ο Περίανδρος στέλνει τον Χορό «μέσα» και μόνος του απευθύνει τον λόγο του στις Ερινύες που τον κατατρέχουν. Ο νους του γυρίζει πάλι στη νεκρή³⁸ και τη σκηνή που τη δηλητηρίασε,³⁹ για να μείνει πάντα δική του και στη μνήμη του όμορφη, ανεπηρέαστη από τον Χρόνο και τον Θάνατο.⁴⁰ Στη συνέχεια η κρίση του αποκορυφώνεται όταν νομίζει πως του επιτίθενται οι Ερινύες.

Με το που μπαίνει ο Αρχιερέυς, δίνοντας οδηγίες προς τα έξω της σκηνής (πομπή της θυσίας), αρχίζει η κεντρική σκηνή του έργου, που είναι μια ιδεολογική (μεταφυσική) αναμέτρηση. Ο Περίανδρος κατηγορεί τον ιερέα για αργοπορία και εκείνος τον ελέγχει για την ασέβειά του προς τους θεούς. Ο τύραννος του επιτίθεται ευθέως, πως καλά τρέφεται με τους θεούς (*γλυκό κρασί, παχειά σφαχτάρια, σένα δα σε τρέφ' η αμαρτία!* 979, *Μα είναι φανερό πως η θρησκεία υπάρχει χάρις τους αμαρτωλούς*

³⁸ «Καλόβουλες και σεβαστές, εδώ θα μείνω / δίπλα στο νεκρικό κρεββάτι εκεί, δεν το κουνώ, / να μου θυμίζετε παντοτεινά / το νεκραγκάλιαστο κορμί / που δόθηκε σε μένα τον θνητό, / δικό μου να το κάνω πριν στην κρύα γη / το κατεβάσω σκάβοντας μ' αυτά τα χέρια, / της Αφροδίτης άγαλμ' αλαβάστρινο» (στ. 895-902). Εδώ περιγράφεται και η νεκροφιλική πράξη του τυράννου με τη γυμνή φονευμένη γυναίκα του, την οποία υπαινίσσεται ο Ηρόδοτος (5.92G), όταν αναφέρει πως η νεκρή Μέλισσα είπε στους μανταντοφόρους στο νεκρομαντείο, πως ο Περίανδρος έβαλε τα καρβέλια του σε κρύο φούρνο. Το μοτίβο με τον κρυμμένο θησαυρό της βασίλισσας παραλείπεται και μετατρέπεται σε εξιλαστήρια θυσία προς τη νεκρή, που θάφτηκε από τον Περίανδρο γυμνή, σκάβοντας με τα χέρια.

³⁹ Αποκλίνοντας από την παράδοση των πηγών (κλωτισιές, γκρέμισμα από σκάλα) και προτιμώντας τον τρόπο της θανάτωσης του πατέρα του Άμλετ στο ομώνυμο έργο του Σαίξπηρ. «Σε σένα μιλάω, ναι, που πρώτη ξεχυνμάς / δείχνοντας τα γαντζουνωτά σου νύχια Τισιφώνη. / Θυμήσου σαν κρατούσες το τρεμουλιαστό μου χέρι / να μην ξεφύγει μια σταγόν' από το μαγικό / νερό, της Μήδειας κληρονομιά / θανατηφόρο, στα μελίσταχτα / κόκκινα χείλη της Λυσίδας. / Μέλισσα την καλούσα, μέλι αγνό / στάζαν τα χείλη της, ως ότου μια για πάντα / στέρεψα την πηγή» (στ. 906-915).

⁴⁰ «Και μένει τώρ' αυτή αιώνια πιστή σε μένα, / κι' εγώ πιστός στην ωμορφιά της που ο Χρόνος, / μαστροχαλάστης γοργοπόδαρος διασκελιστής, / θ' αφήση ανέγγιχτη, αποτραβώντας / τ' απαίσιο χέρι που βρωμίζει, / αγγίζοντας κρυφά στο περάσμά του, / μ' άβγαλτο δαχτυλιάς αγχάρου». (στ. 919-922).

981-982, *Άκου τη συμβουλή μου, μόλις καταλάβης / πως καλλιτέρεψε ο κόσμος, βρες άλλη δουλειά* 996-997)⁴¹ και κατηγορεί το Δωδεκάθεο για την εκδικητικότητα του, φέρνοντας το παράδειγμα της Νιόβης, κατηγορητήριο που είναι ταυτόχρονα και μια απομυθοποίηση της ελληνικής μυθολογίας.⁴² Ζητά έναν νέο θεό, της συγχώρεσης, που ακόμα και να πεθάνει για τις αμαρτίες μας είναι έτοιμος.⁴³ Να πάει ξανά στο σχολείο, του αντιτείνει ο ιερέας, ο Δίας είναι αθάνατος. Και η κεντρική αυτή σκηνή του έργου τελειώνει με την έξοδο του Περίανδρου: *Λοιπόν, αφού κρεμόμαστε σ' ένα σφαχτό, / τρέξε να ετοιμάσης τη θυσία* (στ. 1054-1055)· *Μαύρες Θεές, εμπρός, γενήτε οδηγήτρες μου* (στ. 1060). Απειλητική προοικονομία για το φινάλε του έργου. Το επεισόδιο αυτό κλείνει με την εμφάνιση της Προνόης, που βρήκε χορταριασμένο τον τάφο της Λυσίδας. Και η έξοδός της ενέχει μια ζοφερή προφητεία.⁴⁴

Στάσιμο. Το χορικό των γυναικών αφιερώνεται στον Έρωτα, που ήταν και η αφορμή της ιστορίας αυτής, και προσεύχεται στην Αφροδίτη, να μην έχουν την ίδια τύχη οι κόρες τους. Ύστερα προσεύχεται στον Μορφέα, να έρθει γρήγορα και να τελειώσει πιο νωρίς αυτή η ζοφερή μέρα.

Επεισόδιο. Κι έρχεται ο Άγγελος με την πρώτη θανατηφόρα είδηση. Για κάμποσην ώρα, από την αναταραχή και τη φρίκη του, τον θρήνο και τα δάκρυα, δεν μπορεί να μιλήσει. Στο κρεβάτι της μητέρας του ο Λυκόφρων πήγε να ριχτεί στο όρθιο σπαθί του, αλλά μπαίνοντας ο Περίανδρος, έβαλε δύο μισθοφόρους Σκύθους να τον εμποδίσουν, τελικά όμως τον έσπρωξε ο ίδιος στο όρθιο σπαθί. Τα είδε όλα η Προνόη με τα μάτια της. Ο Χορός ξεσπά σε θρήνο, αλλά όχι η Προνόη, που έρχεται και φεύγει άκλαυτη. Ο Χορός ζητά εκδίκηση, κατηγορεί τον παράφρονα Περίανδρο για τον

⁴¹ Αυτές είναι βασικά χριστιανικές σκέψεις, που σχετίζονται με το προπατορικό αμάρτημα. Ο Κοσμάς Πολίτης εδώ εισάγει, σ' αυτό το σημείο τουλάχιστον, όχι τόσο μια κριτική της χριστιανικής θρησκείας (στη συνέχεια θα τη δει μάλιστα και θετικά, ως θρησκεία της συγχώρεσης), παρά μια κοινωνική κριτική του άπληστου κλήρου. Μια τέτοια στάση θα ήταν στην εποχή του Μεσοπολέμου οπωσδήποτε εμπόδιο για μια θεατρική παράσταση του έργου χωρίς ουσιαστικά «κοψίματα».

⁴² «...Φθονεοί, / την ευτυχία μας ζηλεύουν χωρίς λόγο, / στήνοντας δόλωμα τον πειρασμό στο δρόμο / π' αξέγνωστοι τραβούμε, περιπατητάδες / μιας σύντομης περαστικής ζωής. Κι' εκεί, / μας ρίχνονται τα πάθη ξαφνικά, με λύσσα / μας παρασύρουν ταύρου κρητικού, κι' εμείς, / παλεύοντας απελπισμένα, αν τύχη / παρασυρθούμε από την ορμή, / αυτοί μας έχουν για περίγελο απ' τ' αψηλά / και στέλνουν παιδεμούς και τέρατα, μ' ακούς; / σκύψε να σου το πω, τις μαύρες Ερινύες» (στ. 1023-1034).

⁴³ Στο τέλος ο ίδιος ο Αρχιερέυς θα αναζητήσει μια τέτοια θεότητα. «Α, τρέμεις βλέπω. Βρες λοιπόν έναν Θεό / καινούργιο κι' άγνωστο, πονόψυχο προστάτη, / να πάγω φταιχτής να τον βρω, τα γόνάτα του / ν' αγγίξω με το χέρι μου, ν' ανοίξω / την ταπεινή και πολυπαθιασμένη μου ψυχή, / κι' αυτός με λόγι' αγάπης, όχι με θυμούς, / να μ' οδηγήσει πα στον ίδιο δρόμο. / Έναν θεό ζητώ του οικτιρμού, έναν Θεό / σαν άνθρωπος να νιώθη και να συχωρνά, / έναν Θεό που στην ανάγκη να πεθάνη / θύμα στις αμαρτίες μας εξύλαστήριο» (στ. 1035-1045).

⁴⁴ «Κάθε σκαλί που διασκελίζω, προς τα πίσω / προφητικό με σπρώχνει το χέρι της Κασσάνδρας / δείχνοντας συμφορές καινούργιες τις παλιές / ν' ακολουθούν, χειρότερες από της Τροίας, / όχι από εχθρούς δοσμένες, μ' από φίλους, / κι' αλλοίμονο σ' εμάς, προστάτες και γονηούς» (στ. 1067-1072).

φόνο του γιου του, ενώ εκείνος προσποιείται πως δεν γνωρίζει τον δράστη. Οι γυναίκες ζητούν πλέον τη θεία επέμβαση.⁴⁵ Τελικά όμως δεν τον απασχολεί τόσο το θέμα του φόνου⁴⁶ αλλά το να γλυτώσει από τις Ερινύες· αλλιώς θα γεμίσει τον Κάτω Κόσμο με νέο πληθυσμό.⁴⁷ Ο Χορός έχει τρομάξει και καλεί τον Αρχιερέα να επέμβει. Έρχεται ο Άγγελος με τη δεύτερη φρικτή είδηση, την αυτοκτονία της Προνόης, η οποία ρίχνεται στο ίδιο αιματοβαμένο σπαθί που σκότωσε τον αδελφό της.⁴⁸ Ο Πε-

⁴⁵ «Μοιάζει αγριογούρουνο, ζωσμένο / απ' το κοπάδι των σκυλιών, / που παραδέρνει ανήσυχο. / Θα πάη από κονταριά της Αθηνάς / ή του Απόλλωνα σάϊτα, / γιατί ανθρώπου χέρι δεν τολμά / τέτοιο θεριό ν' αγγίξει» (στ. 1252-1258). Ακριβώς έτσι θα γίνει. Το Δωδεκάθεο, που τόσο έχει κατηγορήσει, θα πάρει εκδίκηση.

⁴⁶ Στο σημείο αυτό υπάρχει και αναφορά στο επεισόδιο που διασώζει ο Ηρόδοτος (5.92G), ότι στο νεκρομαντείο το φάντασμα της Μέλισσας πληροφόρησε τους μαντατοφόρους του Περιάνδρου, πως κρύνει και είναι γυμνή, γιατί δεν έκαψε τα ρούχα της όπως έπρεπε αλλά τα έθαψε μαζί της, ώστε κατ' αυτόν τον τρόπο έμεινε γυμνή στον Άδη. Το μοτίβο αυτό της ταφικής τελετουργίας απλοποιείται από τον Κοσμό Πολίτη, πως απλώς την έθαψε γυμνή και έτσι κρύνει (βλ. τα λόγια της ίδιας της Λυσίδας «Εμένα όμως μ' έθαψαν γυμνή, ενάντια / στο νόμο των νεκρών, και δίχως τα πορθμεία / π' ο Χάρωνας ζητά, δικαίωμά του, / για να περάσει τις θλιμμένες μας ψυχές / τη Λίμνη Αχερουσία», στ. 26-30· η Περσοφόνη έχει ανεβεί στον κόσμο 17 φορές, με «τον ανθόσπαρτο μανδύα της», ενώ εκείνη, γυμνή δεν μπορεί πια να δει τον ήλιο· και σε άλλο σημείο: «Μάθε μονάχα πως εσύρθηκα γυμνή / στον Άδη. Τον χιτώνα που φορώ, μονόφαντο, / μου χάρισε ο Χάρωνας σ' ανταλλαγή / της πόρτης των μαλλιών μου, που στολίδι / άχρηστο μένει στους νεκρούς, στ. 108-112). Το μοτίβο πως κρύνει γυμνή η νεκρή βασίλισσα στον Άδη, προσθέτει ο δραματουργός τώρα προς το τέλος, βάζοντας τον Περιάνδρο να αποφαίνεται ειρωνικά πως τουλάχιστον τώρα μπορεί ο Λυκόφρων να της δανείσει το δικό του μανδύα: «Όπως κι' αν είναι, αυτή την ώρα συντροφιά / καλή κρατά της καημομένης του στον Άδη, / κι' αν τύχει κι' η Λυσίδα μου κρύνει, όπως χθες / μου μύνησε ο μάντις, ξέχασα να το πω, / θα της δανείσω το μανδύα του ο γιος της, / κι' έτσι θα ησυχάσωμε κι' εμείς, κι αυτή, / κι' εκείνες οι ωμορφονιές με τα σκυλίσια δόντια», στ. 1264-1270. (Χορός: «Τρέμω, αα, αα, / για σας μιλά της νύχτας κόρες», στ. 1271-1272). Ο δραματουργός δεν επανέρχεται στο θέμα της μίανσης του άψυχου σώματος με νεκροφιλία, δηλ. το βιασμό της νεκρής γυμνής βασίλισσας (βλ. τα λόγια του στον στ. 898 «το νεκραγκάλιστο κορμί ... δικό μου να το κάνω», στ. 900). Αυτή η καθυστερημένη, κάπως ετεροχρονισμένη πληροφορία, ίσως να δηλώνει και την αμηχανία του δραματουργού, πώς να χειριστεί το χωρίο 5.92G του Ηρόδοτου δραματουργικά.

⁴⁷ Στο φινάλε ο Κοσμάς Πολίτης αναπτύσσει μέσα στο στόμα του παράφρονα Περιάνδρου αξιοσημείωτη ποιητική ρητορική και ευντυπωσιακή εικονολογία: «Αν τύχει και δεν ησυχάσουνε, θα δούμε / ποιος απ' τους δυο θα βαρεθί να παρατήρη / το πείσμα του, αυτές να μ' ενοχλούν / αφήνοντας τα μαύρα καταχθόνια / πώταξε κατοικία τους ο Δίας, / νάρχωνται γύρω μου ακάλεστες, χορό / να στήνουν πεντοζάλη του μυαλού μου, / ή εγώ με μια χειρονομία, μ' ένα λόγο, / να στέλνω νέο πληθυσμό / στη μαύρη μυρμηγκοφωλιά του Άδη! / Θεοί! πόσοι νεκροί μαζώχτηκαν στα έγκατα / της γης τόσοι αιώνας τώρα! Χίλιες, / αμέτρητες φορές από τους ζωντανούς / κατέχει ο Πλούτωνας στρατό μεγάλο, / άφοβο, 'τι ο Χάρος δεν κοττάει / να δευτερώση 'πάνω τους τα κρύα χέρια. / Και τρέμε, Δία, σαν ο μαύρος αδελφός σου, / σπρώχνοντας τ' άβουλο νεκροκοπάδι, / απ' ού σκεπάσει πρώτα με σκιές τη γη / καταχθονοβγαλμένες, / ορμήση κατά του Ολύμπου τις κορφές / με αρχηγούς τον θεϊκό Αχιλλέα / και τ' άξιο ταίρι του στον κάτω κόσμο / του Ηλύσιου κάμπου, καθώς ξέρομ' όλοι / τη Μάγισσα, / τη φαρμακεύτρα τη μεγάλη, / τη Μήδεια την παιδοκτόνα. / Αλλοίμονό σου Δία που αδύναμο / τ' αστροπελέκι θα κουφοχτυπά / σκιές κι' όχι κορμιά, και νεκρονικημένος / θα γκρεμιστής στα Τάρταρα, γελόιος, / να καμαρώνεις το σκιοβασιλείο της γης (στ. 1273-1304). Αποκαλυπτική εικόνα μιας έσχατης θεομαχίας νεκρών και ζωντανών.

⁴⁸ Σε αντίθεση με την προηγούμενη αγγελική ρήση, τα λόγια του μανταντοφόρου είναι τώρα παγερά και αυστηρά «λειτουργικά». «Περιάνδρε, την ίδια μέρα / χάνεις το γιο σου και την κόρη. / Κοίτοντ' οι δυο μέσ' τον βαθύ / πετροπελεκημένο τάφο, / κι' ούτε δεν έφερα, στερνή παρηγοριά, / τα λόγια τάστερνά της [της Προνόης]» (στ. 1327-1332). Το αντιστικτικό εφέ είναι δραματουργικά υπολογισμένο· ο Άγγελος, δούλος της νεκρής βασίλισσας και φίλος του Λυκόφρονα, δεν συμμετέχει πια συναισθηματικά σε αυτά που γίνονται. Αυτή η αντίστιξη στην επόμενη, τελευταία του αγγελία, θα είναι ακόμα πιο έντονη.

ρίανδρος απαντά μόνο με ένα βιβλικό: *είμαι αθώς απ' το αίμα τούτο!* (1340) και δικαιολογεί την πράξη του με «το ζωογόνο ξέσπασμα του πόθου», που είναι μια νύξη πάλι για την πράξη του φόνου και της νεκροφιλίας.⁴⁹ Στα νέα παρακάλια του Χορού ο Αρχιερέας, προκειμένου να εξευμενίσει τους θεούς, δίνει διαταγή, οι παρθένες να παν στο ναό της Ήρας και να καταθέσουν τη ζώνη της παρθενίας στα πόδια της θεάς,⁵⁰ πράγμα που προκαλεί τα σαρκαστικά «κατ' ιδίαν» σχόλια του Περίανδρου⁵¹ και διατάζει, οι παρθένες, αντί να τρέξουν στον ναό της Ήρας (το Ηραϊόν της Περαχώρας) να καταθέσουν την παρθενία τους στο βωμό «της αγελαδομάτας θείσας» (στ. 1384-1385) στο κάστρο. Οι γυναίκες φοβούνται για την τύχη των θυγατέρων τους, αλλά δεν μπορούν να αρνηθούν.

Εξοδος του Χορού. Εδώ αποχωρεί μόνο το Ημιχώριο Β', οι κόρες, ενώ το Ημιχώριο Α', οι μανάδες, μένει έως το τέλος του έργου στη σκηνή. Το χορικό είναι σύντομο⁵² ακολουθεί και ο Περίανδρος.⁵³ Την ικεσία του Αρχιερέα προς τον Δία διακόπτουν οι τρομαγμένες φωνές του θυγατέρων «(από μέσα)», πως σφάζονται από τον τύραννο,⁵⁴ οι φωνές των μητέρων, που παρακαλούν τον Σκύθο που τους φυλάει, να αφήσει να μπουν μέσα να σκοτώσουν τον δολοφόνο με τα χέρια τους.⁵⁵

⁴⁹ «Ε, γέρο, βλέπεις να πλακώνουν συμφορές / η μια πάνω στην άλλη, / όσο πλανιέται της Λυσίδας η ψυχή ριγώντας / μέσα στη νεκρογύμνια της. Απ' τους Θεούς / ούτε η έμπειρη στον έρωτ' Αφροδίτη / η Πάνδημη, ούτε' ο μεγάλος Δίας, / παρθενοκυνηγάρης ξακουστός, / μπορούν να καταλάβουν τ' αχαλίνωτο, / το ζωογόνο ξέσπασμα του πόθου / που μ' έσπρωξε στο πάθος μου με την ελπίδα / να ξαναζωντανέψω τ' αλαβάστρινο κορμί / της πεθαμένης μου αγάπης» (στ. 1345-1356). Η παρομοίωση της σκοτωμένης γυμνής βασιλίσσας με αλαβάστρινο άγαλμα υπάρχει και πρωτίτερα στον μονόλογο του: «το νεκραγκάλιαστο κορμί / που δόθηκε σε μένα τον θνητό, / δικό μου να το κάνω πριν στην κρύα γη / το κατεβάζω σκάβοντας μ' αυτή τα χέρια, / της Αφροδίτης άγαλμ' αλαβάστρινο. / Τόση των αθανάτων ηρεμία, σπλαχνικός / έχωσ' πάνω του τεχνίτης κεροπλάστης, / ο Θάνατος» (στ. 898-905). Έτσι ο χρησμός του Ηροδότου, πως ο Περίανδρος έβαλε τα καρβέλια του σε κρύο φούρνο, αποκτά κάποια ψυχοπαθολογική ερμηνεία: το αχαλίνωτο κι αδιέξοδο πάθος που ενώνει τον έρωτα με το θάνατο και εξασφαλίζει έτσι την ιδιοκτησία στη μνήμη και την αφθαρσία της ομορφιάς στην ανάμνηση.

⁵⁰ Δηλ. να γίνουν ιερόδουλες του ναού.

⁵¹ «Ναι, οι θεοί αρνούνται δύσκολα μια χάρι / πόχει αντάλλαγμα την παρθενία. / Αυτό ταιριάζει με το μύνημα του μάντι / και μ' όσα μέσα μου κρυφοδηγά ένας Θεός / που δεν ονοματίζω» (στ. 1378-1382). Η απειλή αυτή δεν διευκρινίζεται περαιτέρω, αλλά πρόκειται για ζοφερή προοικονομία.

⁵² «Ηρα Τελεία, φέρνω / στον ιερό σου γάμο, / της παρθενίας μου το σημάδι / τη ζώνη που θα ρίξω χάμω, / αγνό μου φόρο / χωρίς ψεγάδι, / στον άγιο βωμό σου» (στ. 1395-1401).

⁵³ Τα τελευταία του λόγια είναι άκρως απειλητικά. «Αρχιερέα, μια δεν στάθηκε γραφτό / να βρης νέους θεούς συχωρετάδες, / τότε θ' ακολουθήσω το παράδειγμα / που δίνουν οι παλαιοί θεοί του Ολύμπου / σαν πλάσμα τους πιστό που είμαι, χα, χα, χα». (Εξοδος) (στ. 1402-1406).

⁵⁴ «Ημιχώριον Β' (από μέσα) Μάνα, μάνα. / Ημιχώριον Α': Στάσου, τ' είναι η φωνή; Τρέμουν τα γόνατά μου. / Β': Ωχ, ωχ, ο τύραννος με σφάζει, / πεθαίνω μάνα» (στ. 1429-1432). Και: «Αχ, μάνα μου, παρθένα / στον Άδη κατεβαίνω» (στ. 1444-1445). Οπότε το σκηνικό προβλέπει και το κάστρο της Ακροκορίνθου με πόρτα εισόδου και τη δυνατότητα επικοινωνίας της σκηνής με τον εσωτερικό αυτό χώρο.

⁵⁵ «Η κόρη μου, τρεχάτε, / κι' εσύ κι αυτή και όλες / χυμάτ' εμπρός μαζί μου / τον τύραννο να γδάρω, / θα σκίσω με τα νύχια μου κομμάτια, / δεν σκιάζομαι σπαθιά και κονταριές του Σκύθη. / Λυπήσου με, την κόρη μου γυρεύω, / ωχ, ωχ, ωϊμέ, λυπήσου με Σκύθη σκληρέ, / αχ, αχ, τα χέρια μούσπασε, με τυραννά / και να ξεφύγω πεια ξανά / δεν έχω ελπίδα» (στ. 1433-1444).

η πάλι με τον οπλισμένο φύλακά τους τελειώνει με την εμφάνιση του Άγγελου.⁵⁶ Η ρήση του είναι σκληρή, απρόσωπη, «νατουραλιστική», σχεδόν μπρεχτική: ο Σκύθος να φύγει, δεν υπάρχει τίποτε να φυλάξει πια, οι γυναίκες να ετοιμάζονται για το θρήνο και την κηδεία των κοριτσιών τους, και τελικά αναφέρει πως ένα βέλος του Απόλλωνα σκότωσε τον ολέθριο τύραννο.⁵⁷ Τα υπόλοιπα είναι θρήνος και κοπετός των γυναικών, καθώς και τα λόγια του Αρχιερέα που αρχίζει και αμφισβητεί το Δωδεκάθεο⁵⁸ και οραματίζεται ένα «θεό του οικτιρμού» και προφητεύει το ερχομό μιας νέας θρησκείας.⁵⁹

Το έργο κλείνει με τα θρηνητικά λόγια των γυναικών: τι να την κάνουν τη θεομαχία, όπου ο ένας δυνατός θεός νικάει τον άλλο· κανένας θεός δεν θα φέρει πίσω την κόρη τους.⁶⁰

Η σφαγή των παρθένων αποκλίνει ασφαλώς από τις πηγές: στον Ηρόδοτο ο Περίανδρος συγκεντρώνει τις γυναίκες της Κορίνθου στο ναό της Ήρας, τις ξεγυμνώνει και ρίχνει τα ρούχα τους και τα κοσμήματά τους σε έναν σωρό και τα καίγει, προσευχόμενος στη νεκρή Μέλισσα, για να εξευμενίσει το φάντασμά της. Κατά μια άλλη εκδοχή (Διογένης ο Λαέρτιος), μετά τη δολοφονία της γυναίκας του έκαψε ζωντανές τις παλλακίδες του, οι οποίες είχαν κατηγορήσει άδικα τη Λυσίδα/Μέλισσα και τον έκαναν μέσα στην οργή του συζυγοκτόνο. Είναι φανερό πως

⁵⁶ «Αχ αχ, ωϊμένα, τρισαλλοί, / Σκύθη κατάλαβες, την κόρη μου σκοτώνουν. / Φιλώ τα γόνάτα σου και σ' ορκίζω / στου μισεμού τη μέρα την καλή, / στη βορεινή πατρίδα σου / γρήγορα πεια να δης / τα ποθητά παιδιά σου, / και να καπνίζη του σπιτιού το τζάκι. / Αχ, αχ, μιλώ η άμοιρη / σ' άντρα με σπλάχνα στείρα. / Μα γω δεν αποτάζω, / με νύχια και με δόντια / θα σκίσω, θα δαγκάσω, σκύλλα που λυσσά / για τα κουτάβια της που πνίγουν» (στ. 1446-1459).

⁵⁷ «Ε, Σκύθη, τράβ' από δω πέρα / γιατί δεν έχεις πειά κανέναν να φυλάγης. / Και σεις ορφανομένες, σαν καταστατήτε / το νεκροστόλισμα, θρηνηλογώντας / της θυγατέρας το χαμό, να σμίξετε / πικρόγελο στο δάκρυ σας, τι ο Θεός, / ο βασιλιάς Απόλλωνας, κρυφή σαΐτα / φύτεψε στου παιδοχαμού τον αίτιο, / τον τύραννο Περίανδρο, που κοιτάται νεκρός, / τρεις οργιές μεγάλος, στο πλακόστρωτο, / κι' άθελα οδηγός θα γίνη στις παρθενικές / ψυχές, το δρόμο δείχνοντας του Άδη» (στ. 1460-1471).

⁵⁸ Σταδιακά φτάνει στο συμπέρασμα αυτό, συνειδητοποιώντας την έκταση της συμφοράς. «Οι συμφορές μάς πλάκωσαν, η μια / 'πάνω στην άλλη καταποδιστά (στ. 1475-1476). «Η πρώτη ασυχώρετη αμαρτία / τραβά οπίσω της χιλιάδες άλλες» (στ. 1479-1480). Κι έρχεται στα λόγια του Περίανδρου: «Ένα Θεό του οικτιρμού που να πεθάνη / θύμα στις αμαρτίες μας εξιλαστήριο! / Αυτ' είν' η σωτηρία μας, μεγάλη Δία; / και δεν αρκεί εσύ στ' ανήσυχο μυαλό μας / που παραδέρνει τ' άγνωστο ζητώντας;» (στ. 1483-1487).

⁵⁹ «Ο νους μου τρέχει εμπρός, χρόνια, αιώνες, / κι απ' της Φοινίκης το γιαλό ξανοίγω / να φθάνη στ' ακρογιάλια της Ελλάδας / ο νέος Κάδμος, όχι ψάχνοντας / την ταυροπλανεμένη αδελφή Ευρώπη. / Νέας θρησκείας κήρυκας, / θα υψωθούν τα λόγια του αναίμακτη / θυσία στο βωμό του άγνωστου Θεού, / τον ιερό της Αθηνάς Παλλάδας βράχο. / Θα ξαπλωθούνε ως τα πέρατα της γης / που περιζώνει ο πλατύς ωκεανός, / κι εδώ στην Κόρινθο θα φθάσουνε με λόγο / ή και με γράμμα, μήνυμα καινούργιο / κι' ευπρόσδεκτο συγγνώμης και παρηγοριάς. / Καθώς προφήτεψε ο Προμηθέας / αδικοκαρφωμένος / στου άγιου μαρτυρίου του το βράχο, / ένας Θεός τρανότερος θα πάρη την αρχή / από τον Δία, και θα βασιλέψη στον αιώνα» (στ. 1491-1509).

⁶⁰ «Αχ, αχ, ωϊμέν' αλλοίμονο. / Μάχονται μεταξύ τους οι Θεοί / κι' ο δυνατότερος νικά τον άλλον. / Μα εμένα, / την κόρη πώχασα, ωχ, ωχ, αλλοί μου, τρισαλλοί, / την κόρη πώχασα, / κανείς ποτέ Θεός δεν θα μου ξαναδώ-ση» (στ. 1510-1516).

αυτές είναι εκδοχές μιας ολόκληρης δέσμης προφορικών αφηγήσεων που δημιουργήθηκαν γύρω από τον βίο και την πολιτεία του σκληρού τυράννου. Επίσης ο θανάτωσή του από θεία επέμβαση (βέλος του Απόλλωνα) αποτελεί μια αναμυθοποίηση και διαφέρει τελείως από την ιστορία που διηγείται ο Διογένης ο Λαέρτιος: ο Περίανδρος δεν επιθύμησε να γνωρίσει ο κόσμος πού θα έχει ταφεί κι έτσι έστησε την εξής μηχανορραφία: διέταξε δύο νεαρούς να σκοτώσουν τη νύχτα σε κάποιον δρόμο που τους υπέδειξε, έναν άντρα και να τον θάψουν. Ταυτόχρονα έδωσε εντολή και σε τέσσερεις άλλους να σκοτώσουν τους δύο, κι ακόμα πολύ περισσότερους για να σκοτώσουν τους τέσσερεις. Πράγματι, τη νύχτα συνάντησε τους δύο και τον δολοφόνησαν (DL 1.7.96).

Πρόκειται χωρίς άλλο για ένα εντυπωσιακό φινάλε σχεδόν «νατουραλιστικής» σκληρότητας, που αφήνει δυνατές συγκινήσεις και ρίγη φρίκης και βρίσκεται κάπως κοντά στο όραμα του Hauptmann στους Δελφούς. Ταυτόχρονα όμως ανοίγει και μια χαραμάδα ελπίδας και προφητεύει τον ερχομό του Χριστιανισμού. Ο Κοσμάς Πολίτης διασταυρώνει τις πηγές του (Ηρόδοτος, Διογένης ο Λαέρτιος) με το δραματουργικό του πρότυπο, τους *Κυψελίδες* του Βερναρδάκη, αν και κάτω από την επίδραση των Δελφικών Γιορτών βρίσκεται πολύ πιο κοντά στην αρχαία δραματική μορφή της τραγωδίας: οι γλωσσικές του επιλογές είναι επίσης διαφορετικές, γιατί ακολουθεί μια εκδοχή του μάχημου δημοτικισμού των αρχών του 20ού αιώνα και το γλωσσικό αισθητήριο της γενιάς του 1930. Αλλά μια σύγκριση με το έργο του Βερναρδάκη (και του Immermann) και την παράλληλη *Μέλισσα* του Καζαντζάκη τοποθετείται εδώ μετά τη λεπτομερέστερη ανάλυση της δομής του έργου και των τεχνοτροπιών του.

Όπως προκύπτει από την εμπεριστατωμένη εισαγωγή της κυρίας Τσούπρου, το πρώτο έργο του Κοσμά Πολίτη χρονολογείται το 1930, πιθανώς ακόμα πριν από το αφήγημα *Λεμονοδάσος*, και σχετίζεται άμεσα με τις Δελφικές Γιορτές: στον Σταθάτειο Δραματικό Διαγωνισμό υποβάλλεται το σχετικό δακτυλόγραφο στις 8 Οκτωβρίου 1930, ενώ σημείωση στο τέλος του έργου δίνει την εξής πληροφορία: «Αθήναι – Καλαμάκι / Ιούνιος – Σεπτέμβριος»: οι Δεύτερες Δελφικές Γιορτές διεξήχθησαν τον Μάιο του 1930 και, συγκεκριμένα, κατά τα διαστήματα 1-3, 6-8 και 11-13 Μαΐου· ως δεύτερη παράσταση δόθηκαν τρεις φορές οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου. Αν ληφθεί υπ' όψιν και το motto του έργου από τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, μένει κανείς με την εντύπωση πως το κοινό σημείο των τριών έργων είναι ο γυναικείος χορός των κατατρεγμένων γυναικών και ότι οι *Κορίνθιες* αποτελούν κάτι σαν άμεση απάντηση στις Δελφικές Γιορτές (οι *Ικέτιδες* μάλλον στην μετάφραση του Ι. Γρυπάρη – μια ειδικότερη ανάλυση θα μπορούσε να εντοπίσει και ορισμένες ομοιότητες με τη λογοτεχνί-

ζουσα γλώσσα του), άμεση απάντηση με την οποία προτείνεται το ανέβασμα όχι αυτούσιας αρχαίας τραγωδίας σε νεοελληνική μετάφραση αλλά νέα δραματοποίηση αρχαιόμυθου θέματος. Ωστόσο, με πολύ διαφορετική ιδεολογική τοποθέτηση: αντί της ευσεβούς θεολογίας του Αισχύλου, κριτική του Δωδεκάθεου και απομυθοποίηση του Περίανδρου, του τύραννου της Κορίνθου, ενός εκ των επτά σοφών της αρχαιότητας. Το τέλος του έργου είναι μια σωστή σφαγή.

Πράγματι, σώζεται στα πρακτικά του Εθνικού Θεάτρου αίτηση της ηθοποιού κ. Αγγελικής Κοτσάλη, στις 8 Αυγούστου 1931, που διαβιβάστηκε από το Υπουργείο Παιδείας, η οποία ζητά να επιτραπεί η παράσταση των *Κορινθίων* στο θέατρο του Ηρώδου Αττικού, αίτημα που απορρίπτεται με το αιτιολογικό ότι τα αρχαία θέατρα παραχωρούνται μόνον για την παράσταση αρχαίας τραγωδίας.⁶¹ Η απάντηση στο ερώτημα ποιο είναι ακριβώς το παρασκήνιο αυτών των ενεργειών, που προφανώς έθεσε σε λειτουργία ο Κοσμάς Πολίτης μετά την αποτυχία του να πάρει βραβείο στον Σταθάτειο Δραματικό Διαγωνισμό, προκειμένου να βρει η εικονοκλαστική (ως προς τον χειρισμό του θέματος, όχι ως προς τη δραματική φόρμα) αλλά εντυπωσιακή τραγωδία του τον δρόμο προς την σκηνή, απαιτεί οπωσδήποτε ενδελεχέστερες έρευνες, όπως, εξάλλου, και η αφιέρωση του έργου στον Gerhart Hauptmann. Τα χειρόγραφα των υποβληθέντων στον Σταθάτειο Δραματικό Διαγωνισμό θεατρικών έργων δεν σώζονται, ενώ μένει αδιευκρίνιστο πότε έγινε το αντίγραφο που σώθηκε στο Αρχείο του κορυφαίου πεζογράφου της γενιάς του '30 στο Κολλέγιο Αθηνών. Στο έργο του Φώτου Πολίτη, στον οποίον τόσο άρεσε το *Λεμονοδάσος*, δεν υπάρχει καμία νύξη για την τραγωδία αυτή. Καθώς ο ίδιος ο Κοσμάς Πολίτης στρέφεται στη συνέχεια αμέσως στην πεζογραφία και δεν αναφέρεται έκτοτε στο θεατρικό του πρωτόλειο, δεν πρέπει να βρισκόμαστε μακριά από την αλήθεια αν υποθέσουμε πως το ανά χειράς (φωτοτυπημένο) αντίγραφο προέρχεται από την ίδια περίοδο (της συγγραφής του έργου), εφόσον και οι πολυάριθμες διορθώσεις με την ιδιότυπη προσωπική ορθογραφία του είναι σαφώς από το ίδιο το χέρι του ποιητή.

Το παρόν Αναλυτικό Επίμετρο θα περιοριστεί, επομένως, σε στοιχεία της δραματουργικής δομής και των τεχνοτροπιών, που μιμούνται την αρχαία τραγωδία, χωρίς να λείπουν, όμως, οι νεωτερισμοί και οι πρωτοτυπίες. Τα τελευταία αφορούν, κυρίως, την ιδιότυπη δημοτική με νεολογισμούς, σύνθετα επίθετα κτλ. της δημοτικής ποίησης (με ταυτόχρονη, όμως, χρήση λόγιου συντακτικού, που απαλύνει την πεζότητα των εκφράσεων), τον ελεύθερο στίχο (ομοιοκαταληξία χρησιμοποιείται λιγό-

⁶¹ Πετράκου – Μουσμούτης, *Ο Σταθάτειος δραματικός διαγωνισμός*, σμ. 109.

τερες φορές, στα χορικά), ο οποίος, όμως, διαθέτει ρυθμική μουσικότητα και πλούσιες συνηχήσεις, τη σκληρή ρεαλιστική ατμόσφαιρα δίπλα στις τελετουργίες και την ευσέβεια, και το εικονοκλαστικό μήνυμα που απομυθοποιεί τις θεότητες, διά στόματος του παράφρονα, πλέον, Περίανδρου. Τα περισσότερα από τα παραπάνω ζητήματα θα αποτελέσουν, αναγκαστικά, αντικείμενο ξεχωριστών ερευνών. Όπως, άλλωστε, και το διακειμενικό παιχνίδι με τα έργα του Σαίξπηρ, καθώς και η θεματική παράδοση στη δραματολογία, ελληνική και ξένη, στο πλαίσιο της οποίας το έργο του Κοσμά Πολίτη αποτελεί εν πρώτοις κάτι σαν απάντηση στην τραγωδία *Κυψελίδα* του Δ. Βερναρδάκη (1858). Σε μια τέτοια ερμηνευτική προσέγγιση της θεματικής παράδοσης πρέπει να βρουν τη θέση τους και η *Μέλισσα* του Ν. Καζαντζάκη (πρώτη έκδοση 1937), που κατέχει κεντρικό ρόλο στη δραματογραφία του, και το δεύτερο και τελευταίο δραματικό έργο του ίδιου του Κοσμά Πολίτη, *Κωνσταντίνος ο Μέγας* (έκδοση 1957), το οποίο αποτελεί τρόπον τινά μια επιστροφή στη θεματολογία του πρωτολείου του, αλλά με διαφορετική, τώρα, φόρμα, σε πεζό λόγο και με πέντε πράξεις, που πλησιάζει περισσότερο την ιστορική τραγωδία του Σαίξπηρ. Αλλά το *Κωνσταντίνος ο Μέγας* είναι, επίσης, έργο αρχαιόθεμο, εικονοκλαστικό και απομυθοποιητικό, το οποίο έχει και πάλι ως θέμα τη μετάβαση από την αρχαία θρησκεία στον Χριστιανισμό, με τη διαφορά ότι εδώ απομυθοποιείται και αυτός.

Η δομή του έργου

Πριν παρατεθούν τα όποια ποσοτικά στοιχεία μιας ανάλυσης, πρέπει να διευκρινιστούν ορισμένα σημεία που δυσχεραίνουν μια τέτοια προσέγγιση.⁶² Πέρα από τις πάμπολλες διορθώσεις από το χέρι του δραματουργού, οι οποίες δεν είναι απαραίτητα εύστοχες, καθώς διαθέτουν τη δική τους ιδιότροπη ορθογραφία, δεν έχουν πάντοτε συνοχή και συνέχεια και αφήνουν πλείστα στοιχεία διορθωτέα, ενώ, άλλοτε, αφορούν καθαρά δακτυλογραφικά λάθη, υπάρχουν και άλλα μορφικά χαρακτηριστικά τα οποία, εν μέρει, αφαιρούν από μια τέτοια ανάλυση τη δυνατότητα της ακρίβειας. Αυτά είναι, αφ' ενός, η χρήση του ελεύθερου στίχου (και η αστάθεια στην έκτασή του) ή η χρήση μετρικών σχημάτων ανάμεσα σε τρεις συλλαβές έως τον δεκαπεντασύλλαβο, οπότε η μονάδα μέτρησης «στίχος» προκύπτει ως μία πολύ σχετική έννοια, πράγμα που έχει ως συνέπεια τη ρευστότητα των όποιων αποτελεσμάτων σχετικά με την έκταση ρήσεων ή ρόλων (παρόμοιες συνέπειες έχει η κατανομή ενός

⁶² Το σχετικό κεφάλαιο καθώς και το επόμενο για τις τεχνολογίες στηρίζεται στο «Αναλυτικό επίμετρο» που δημοσιεύτηκε στο τέλος της φωτοαναστατικής έκδοσης των *Κορινθίων* στην έκδοση της Σταυρούλας Τσούπρου.

στίχου σε περισσότερα του ενός πρόσωπα, έτσι ώστε μόνον κατά προσέγγιση να μπορεί να αποδοθεί με τα κλάσματα $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ και $\frac{3}{4}$), και, αφ' ετέρου, οι ανωμαλίες και οι αβλεψίες σε ό,τι αφορά την ίδια τη στιχαρίθμηση· η (ομοφώνως συναποφασισθείσα) ανατύπωση, στη επικείμενη έκδοση, του πρωτότυπου δακτυλόγραφου κειμένου ως facsimile, έχει ως αναγκαστικό συνακόλουθο οι παραπομπές σε στίχους, οι οποίες υποχρεωτικά συμμορφώνονται με την αρίθμηση στο δημοσιευόμενο κείμενο, να μην αναλογούν με ακρίβεια στις ποσοτικές μετρήσεις των στίχων (π.χ. ως προς την έκταση ενός ρόλου ή ενός χορικού). Οι αποκλίσεις αυτές, όμως, δεν είναι σημαντικές και δεν επηρεάζουν, τελικά, τη γενική εικόνα της ανάλυσης των δομών του έργου.

Πιο συγκεκριμένα, λάθη παρατηρούνται στα εξής σημεία: ανάμεσα στους 180 και 185 υπάρχουν επτά και όχι πέντε στίχοι (185=187 [+2]),⁶³ ανάμεσα στον 190 και τον 200 υπάρχουν πέντε και όχι δέκα στίχοι (200=195 [-5]), ανάμεσα στον 210 και τον 215, υπάρχουν έξι και όχι πέντε στίχοι (215=216) [+1], ανάμεσα στον 420 και τον 425 υπάρχουν τέσσερεις και όχι πέντε στίχοι (425=424 [-1]), ομοίως και ανάμεσα στον 605 και τον 610 (=609 [-1]) και στον 615 και τον 620 (=619 [-1]), ενώ ανάμεσα στον 620 και τον 625 υπάρχουν επτά και όχι πέντε στίχοι ([+2]) και ανάμεσα στον 655 και τον 660 υπάρχουν έξι και όχι πέντε στίχοι (660=661 [+1]), όπως και ανάμεσα στον 1155 και στον 1160 (=1161 [+1]). Ως εκ τούτου, υπάρχει εδώ ένα έλλειμμα ενός στίχου. Κάποιες άλλες φορές, το λάθος στη στιχαρίθμηση προκύπτει από την κατανομή ενός στίχου σε δύο ομιλούντα πρόσωπα, γεγονός το οποίο είναι ένδειξη έντονης επικοινωνίας (σε ό,τι αφορά στην αρχαία τραγωδία η εν λόγω μορφή στιχομυθίας ονομαζόταν «αντιλαβή»): αυτό γίνεται δώδεκα φορές στο έργο, στους στ. 69, 85, 112, 119, 312, 380, 460, 766^a, 991, 1183, 1185 και 1428. Σε τέτοιες περιπτώσεις, το δεύτερο μέρος του στίχου γράφεται πιο δεξιά ή και πέρα από τη μέση, αλλά τα δύο τμήματα του στίχου πρέπει να υπολογίζονται ως ένας και μόνον στίχος και δεν πρέπει να υπάρχει σύγχυση με εκείνους τους σύντομους στίχους οι οποίοι φτάνουν μόνον έως τη μέση (ή και λιγότερο) της στιχικής αράδας, ενώ ο επόμενος στίχος αρχίζει κανονικά, από τα αριστερά· σε αυτές τις περιπτώσεις πρόκειται για δύο διαφορετικούς στίχους. Από τις ως άνω δώδεκα φορές, λοιπόν, μόνον τις δύο φορές η αρίθμηση/ μέτρηση έγινε σωστά, με αποτέλεσμα να υπάρχει και εδώ, όπως και πριν, ένα έλλειμμα, αυτήν τη φορά πέντε στίχων.

Η μειζων, ωστόσο, αβλεπία εντοπίζεται στις σσ. 29-30 του δακτυλόγραφου, όπου αντί του στ. 780 (στη σ. 29) βλέπουμε να επαναλαμβάνεται δις η αρίθμηση από το 760 μέχρι το 780 και μόνον μετά την παρέλευση είκοσι στίχων, τους οποίους θα

⁶³ Στις επόμενες διορθώσεις δεν λαμβάνονται υπ' όψιν οι προηγηθείσες κάθε φορά διορθώσεις.

αριθμήσουμε εδώ από το 760^α έως το 780^α, γίνεται η επανεκκίνηση με τον στ. 781 (στη σ. 30). Έτσι, στην πραγματικότητα, το έργο εκτείνεται, τελικώς, σε 1528 και όχι σε 1516 στίχους, όπως αναγράφεται στο δακτυλόγραφο. Παρ' όλα αυτά, όπως προαναφέρθηκε, στην περίπτωση του συγκεκριμένου έργου, ο στίχος ως μονάδα μέτρησης της έκτασης δεν μπορεί να λογιστεί ως απολύτως αξιόπιστος.

Η δομή. Η δομή του έργου δεν ακολουθεί τη συμβατική κλασικίζουσα τραγωδία με τις πέντε πράξεις και τη διαίρεση σε σκηνές, ανάλογα με την είσοδο ή την έξοδο σκηνικών χαρακτήρων, αλλά αναπαράγει τη γραμμική δραματουργική δομή της αρχαίας τραγωδίας, που γνωρίζει μόνον χορικά και επεισόδια. Η δράση ξεκινά με Πρόλογο ή και τη σκηνή «έκθεσης», που αφηγείται την προϊστορία, ακολουθεί η είσοδος του Χορού, και ύστερα εναλλάξ Επεισόδια που προάγουν τη δράση, χωρισμένα μεταξύ τους με Στάσιμα. Την έξοδο του Ημιχορίου Β' ακολουθεί Επίλογος ή η Λύση της υπόθεσης. Αναλυτικότερα, η δραματική δομή είναι η εξής:

- Πρόλογος του φαντάσματος της Λυσίδας (στ. 1-47)
- Σκηνή «έκθεσης»: Λυσίδα / Λυκόφρων (στ. 48-121)
- Είσοδος του Χορού (στ. 122-212)
- Πρώτο Επεισόδιο (στ. 213-609): 1) Λυκόφρων / Χορός (στ. 213-312), 2) Περίανδρος / Χορός / Λυκόφρων (κρυμμένος παράμερα έως τον 380) (στ. 313-574), 3) Περίανδρος / Χορός / Λυκόφρων / Άγγελος (στ. 575-583), 4) Άγγελος / Λυκόφρων / Χορός (στ. 584-609)
- Πρώτο Στάσιμο του Χορού (στ. 610-691)
- Δεύτερο Επεισόδιο (στ. 692-1072): 1) Προνή / Χορός / Λυκόφρων [μετά τον στ. 707] (692-831), 2) Περίανδρος / Χορός / Προνή (στ. 832-884), 3) Περίανδρος μόνος (στ. 885-934), 4) Περίανδρος / Αρχιερέυς (στ. 935-1060), 5) Προνή / Χορός (στ. 1061-1072)
- Δεύτερο Στάσιμο του Χορού (στ. 1073-1131)
- Τρίτο Επεισόδιο (στ. 1132-1406): 1) Άγγελος / Χορός (στ. 1132-1213), 2) Χορός / Προνή (στ. 1214-1224), 3) Χορός / Περίανδρος (από τον στ. 1273 έως τον 1304 σε μονόλογο) (στ. 1225-1316), 4) Αρχιερέυς / Χορός / Περίανδρος (στ. 1317-1394, στους στ. 1327-1338 και Άγγελος), 5) Έξοδος του Ημιχορίου Β' (1395-1401), 6) Έξοδος Περίανδρου (στ. 1402-1406)
- Λύση/ Επίλογος (στ. 1407-1516): 1) Αρχιερέυς / Ημιχόριον Β' [από μέσα] / Ημιχόριον Α' (στ. 1407-1459), 2) Άγγελος / Ημιχόριον Α' / Αρχιερέυς (στ. 1460-1471), 3) Ημιχόριον Α' / Αρχιερέυς (στ. 1472-1516).

Πρόκειται για το σχεδόν συμμετρικό και ισορροπημένο στα επιμέρους δομικά του στοιχεία σχήμα ενός αναλυτικού δράματος, στο οποίο, παρά την εμφάνιση,

ήδη στον Πρόλογο, του φαντάσματος της νεκρής Λυσίδας, διά στόματος του οποίου πληροφορείται το κοινό άμεσα την προϊστορία της υπόθεσης, ο Χορός και η Προνόη παραμένουν σχεδόν ως το τέλος, δηλαδή, ώσπου να αποκαλυφθούν τα εγκλήματα του Περίανδρου, στην πλάνη σε ό,τι αφορά τα αίτια της περίεργης συμπεριφοράς του Λυκόφρωνα. Έχουν εισαχθεί στα Επεισόδια υποδιαίρεσεις, σύμφωνα με τις «σκηνές», όπου αλλάζει η σύσταση της ομάδας των σκηνικών προσώπων. Το ενδιαφέρον του δραματουργού μετακινείται από τον Λυκόφρωνα στον Περίανδρο και, από το δεύτερο Επεισόδιο, και στην Προνόη. Ο θάνατος συμπαράσύρει όλους τους πρωταγωνιστές και, στη Λύση του έργου, ακόμα και τις παρθένες, έτσι ώστε το θανατικό γενικεύεται.

Οι ρόλοι. Οι αναγραφόμενοι στα «Πρόσωπα του δράματος» σκηνικοί ρόλοι είναι έξι συν τον Χορό. Παρατίθενται με την ακόλουθη σειρά: Λυκόφρων, φάντασμα Λυσίδας, Περίανδρος, Χορός, Προνόη, Αρχιερεύς, Άγγελος· με εξαίρεση το φάντασμα της Λυσίδας και τον Άγγελο, η σειρά αυτή ανταποκρίνεται στη σειρά με την οποία εμφανίζονται τα πρόσωπα στο έργο. Εξαίρεση αποτελεί και ο Χορός, του οποίου η Είσοδος σημειώνεται ήδη πριν από την εμφάνιση του Περίανδρου. Ο Χορός, μάλιστα, αποτελείται από το Ημιχόριον Α', που είναι οι γυναίκες μητέρες της Κορίνθου, και από το Ημιχόριον Β', που είναι οι παρθένες κόρες τους· ο χωρισμός σε δύο ημιχόρια δεν αναγράφεται στα «Πρόσωπα του δράματος», αλλά η συγκεκριμένη πληροφορία συμπεριλαμβάνεται στην «Υπόθεσι». Τα δύο Ημιχόρια τραγουδούν κάποιες φορές διαφορετικά χορικά· επιπλέον, οι κόρες εξέρχονται από τη σκηνή πριν από το τέλος του έργου, ενώ οι μητέρες παραμένουν έως το τέλος και θρηνούν τον άδικο χαμό των θυγατέρων τους.

Ανάμεσα στα τραγουδισμένα χορικά του Χορού ή των Ημιχορίων και τα ομιλούμενα λόγια των ρήσεών τους, στο πλαίσιο των διαλόγων του έργου, διαπιστώνεται μία σχεδόν απόλυτη ισορροπία: 238 στίχοι τραγουδισμένης ποίησης και 239¼ ομιλούμενοι στίχοι. Υπάρχουν, πάντως, σημεία όπου οι δύο τρόποι (τραγουδι και ομιλία) δεν ξεχωρίζουν καθαρά. Εξαιρουμένων, δε, των πρώτων 121 στίχων, η παρουσία του Χορού των γυναικών και των θυγατέρων τους είναι συνεχής (εξαίρουνται, επίσης, οι στ. 884-1060, στη διάρκεια των οποίων συνόδευσαν την Προνόη στον τάφο της μητέρας της) μέχρι το τέλος, είτε με τον έναν είτε με τον άλλον από τους δύο προαναφερθέντες τρόπους. Ο Χορός, λοιπόν, αποτελεί ποσοτικά τον μεγαλύτερο ρόλο του δράματος, 477¼ στίχοι, οπότε δικαίως, από αυτήν την άποψη, το έργο φέρει τον τίτλο του γυναικείου πληθυσμού της αρχαίας Κορίνθου. Από τους υπόλοιπους ρόλους, ο πιο εκτεταμένος είναι εκείνος του κεντρικού προσώπου της υπόθεσης, ο

ρόλος του τύραννου Περίανδρου, ο οποίος, παρά το γεγονός ότι ήταν ένας εκ των επτά σοφών της αρχαιότητας, παρουσιάζεται εδώ ως παράφρων σφαγέας, τον οποίον κυνηγούν οι Ερινύες. Ο ρόλος του ανέρχεται στους 421¼ στίχους. Έπεται, σε αρκετή απόσταση, ο φορέας της αντι-πλοκής, ο αντι-ήρωας και διστακτικός εκδικητής της νεκρής μητέρας του, η οποία θανατώθηκε με δηλητήριο και θάφτηκε γυμνή στον τάφο της: ο Λυκόφρων. Ο ρόλος του ανέρχεται στους 222 στίχους. Βαρύνουσα σημασία στην ιδεολογική αντιπαράθεση έχει ο ρόλος του Αρχιερέα, με 118 στίχους. Ακολουθούν η Προνόη, η αδελφή του Λυκόφρονα, με 110½ στίχους, ο Άγγελος, με 95 στίχους και το φάντασμα της Λυσίδας με 80 στίχους. Εξαιτίας των προαναφερθέντων λαθών και αβλεψιών στην αρίθμηση των στίχων, οι παραπάνω μετρήσεις δεν μπορεί να είναι ακριβείς (πάντως, το περιθώριο σφάλματος είναι της τάξεως των 12 στίχων για όλους τους ρόλους μαζί), αλλά είναι οπωσδήποτε αντιπροσωπευτικές για την δομή του έργου. Μία configuration matrix⁶⁴ των διαπροσωπικών σχέσεων και της σκηνικής παρουσίας των ρόλων περιττεύει εδώ, λόγω της απλότητας της δομής αλλά και λόγω του γεγονότος ότι η διαίρεση των τριών Επεισοδίων σε σκηνές είναι τεχνητή, δεν υπάρχει στο έργο. Μια τέτοια γραφική απεικόνιση, άλλωστε, δεν θα διαφώτιζε περαιτέρω το ζήτημα, διότι η δικτύωση των σκηνικών χαρακτήρων και η έκταση της σκηνικής παρουσίας τους και των ρήσεων τους προκύπτει χωρίς άλλο από τα υπόλοιπα ποσοτικά στοιχεία που παρατίθενται.

Τα χορικά. Τα χορικά του έργου, η Είσοδος, τα δύο Στάσιμα, και η Έξοδος του Ημιχορίου Β', ακολουθούν, ως υπολείμματα της γέννησης της τραγωδίας από την χορική ποίηση, με κάπως μεγαλύτερη συνέπεια ορισμένα μετρικά σχήματα. Η έκτασή τους έχει μία φθίνουσα πορεία: Είσοδος: στ. 122-212 (λόγω των αβλεψιών, μόνον 88 στίχοι), Α' στάσιμο: στ. 610-691 (εδώ, λόγω των αβλεψιών, 84 στίχοι), Β' στάσιμο: στ. 1073-1131 (59 στίχοι) και Έξοδος Ημιχορίου Β': στ. 1395-1401 (7 στίχοι) – το τέλος αυτό αποκλίνει κάπως από τις συνηθισμένες δραματουργικές συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας. Η εσωτερική δομή των χορικών ποικίλλει: αν τραγουδάει μόνον το ένα Ημιχόριο, τότε αυτό αναγράφεται κανονικά. Στα χορικά τραγούδια σημειώνεται μια οριζόντια γραμμή ανάμεσα στις στροφές.

Τη μεγαλύτερη μορφολογική ποικιλία διαθέτει η Είσοδος: προηγούνται οι μητέρες και ακολουθούν οι κόρες, που κατέφτασαν, χαράματα ακόμα, από την πόλη της Κορίνθου κάτω, επάνω στον Ακροκόρινθο, γιατί έτσι τις διέταξε ο

⁶⁴ Για την εφαρμογή αυτής της γραφικής και στατιστικής μεθόδου βλ. Β. Πούχνερ, «Μονόλογος και διάλογος στην κλασική δραματουργία του 17ου και του 18ου αι. Πορίσματα ποσοτικών προσεγγίσεων στη δραματουργική ανάλυση», *Μελετήματα Θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα, 1991, σ. 211-260, ιδίως σ. 252 κ.έξ.

Περίανδρος. Παρά τον ανεβασμένο ποιητικό τόνο, με άφθονες αναφορές σε πρόσωπα και γεγονότα της ελληνικής μυθολογίας, τα χορικά συχνά περιέχουν και σημαντικές πληροφορίες για την υπόθεση. Το πρώτο τραγούδι, των γυναικών που μιλούν στις κόρες τους, είναι εκτενές (=122-144, 23 στίχοι) και χρησιμοποιεί δύο ειδών μέτρα: στους στ. 122-137 έναν πολυσύλλαβο στίχο, ο οποίος κινείται ανάμεσα στον δεκασύλλαβο και τον δεκαπεντασύλλαβο, και στους στ. 138-144 (οι ευχές) ένα πιο σύντομο μέτρο, που ποικίλλει ανάμεσα στον εξασύλλαβο και τον εννεασύλλαβο. Η απάντηση των θυγατέρων (=145-161, 17 στίχοι), που περιγράφει την πρωινή φύση, κινείται πιο ελεύθερα στιχουργικά, ενώ η απόκριση των μητέρων (=162-172, 11 στίχοι) κινείται πάλι ανάμεσα στον δεκασύλλαβο και τον πολιτικό στίχο.⁶⁵ Ακολουθεί, χωρισμένο με οριζόντια γραμμή, ένα άλλο τραγούδι των μητέρων (=173-182, 10 στίχοι), σε ελεύθερο μέτρο αλλά με ρίμα (α/α/β/β/γ/δ/γ/ε/γ/ε), ενώ οι κόρες απαντούν με ένα τραγούδι σε ελεύθερο πολυσύλλαβο στίχο (=183-190, 10 στίχοι), το οποίο ακολουθούν δύο τραγούδια με ομοιοκαταληξία: το πρώτο (=191-201, εξαιτίας του λάθους που επισημάνθηκε εδώ νωρίτερα, στην πραγματικότητα υπάρχουν μόνον 6 στίχοι) σε σύντομους στίχους (α/α/β/γ/β/γ) και το δεύτερο (=202-209, 8 στίχοι) σε εκτενέστερο μέτρο (α/β/γ/β/δ/γ/α/δ). Σαν να παίζει ο δραματουργός με δεδομένα μετρικά σχήματα, παραβιάζοντας συνεχώς τους κανόνες συγκεκριμένων ποιητικών κατηγοριών. Ίσως αυτό το τέχνασμα, που δεν ξανασυναντάται πια στο έργο, να έχει σχέση με το θέμα των τραγουδιών, διότι οι κόρες μέσα στην πρωινή δροσιά έχουν στο μυαλό τους τον Έρωτα. Το χορικό τελειώνει με την αναγγελία του Λυκόφρονα από το Ημιχόριον Α' (=210-212, 3 στίχοι).

Άλλη δομή έχει το πρώτο Στάσιμο (στ. 610-691). Χωρίζεται σε δύο μεγάλα τραγούδια, ένα από το κάθε Ημιχόριο. Οι γυναίκες/ Ημιχόριον Α' φιλοσοφούν για τη μοίρα και τη σοφία, στο πρώτο μέρος (=610-624, 16 στίχοι) σε τέσσερις τετράστιχες στροφές (χωρισμένες από μια, τραβηγμένη με το χέρι, μικρή γραμμή), όπου εναλλάσσονται πολυσύλλαβοι και ολιγοσύλλαβοι στίχοι (11/12σύλλαβοι με επτασύλλαβους), ενώ στο δεύτερο μέρος (=625-653, 29 στίχοι) εναλλάσσονται ποικίλοι στίχοι, δίχως κάποιον ευδιάκριτο κανόνα. Οι κόρες/ Ημιχόριον Β' απαντούν (=654-691, 39 στίχοι) στις νουθεσίες των μητέρων με ακανόνιστο στίχο (ακόμη και τρισύλλαβο).

⁶⁵ Στον στίχο 165, με το μοναδικό «επιθυμεί», μπορεί να πρόκειται και για αβλεψία αναγραφής, διότι ο προηγούμενος στίχος είναι μόνον εννεασύλλαβος. Περιπτώσεις τέτοιων ενδεχόμενων αβλεψιών του δακτυλογράφου υπάρχουν και σε άλλα σημεία.

Το δεύτερο Στάσιμο (=1073-1131, 59 στίχοι) έχει και πάλι άλλη, δική του δομή· άδεται και από τα δύο ημιχόρια μαζί και αποτελείται από εννέα στροφές, οι οποίες χωρίζονται μεταξύ τους με μια γραμμή της γραφομηχανής (η γραμμή απουσιάζει στο κάτω μέρος της σελίδας 41): μία εξάστιχη και έξι πεντάστιχες στροφές με κάπως ήσυχο μετρικό σχήμα και ομοιοκαταληξία και, στη συνέχεια, δύο δεκάστιχες στροφές με πιο ανήσυχο ρυθμό και ποικίλλουσα έκταση. Οι πρώτες είναι αφιερωμένες στη δύναμη του Έρωτα ενώ οι επόμενες αποτελούν μια ικεσία προς τον Μορφέα, να τελειώσει γρήγορα αυτήν την καταστροφική ημέρα. Στο τέλος, το Ημιχόριον Β' / οι κόρες αναγγέλλουν τον ερχομό του Αγγελου (=1129-1131).

Η Έξοδος του Ημιχορίου Β' είναι σύντομη και κάπως αντισυμβατική (στ. 1395-1401)· οι κόρες βαδίζουν προς τον ναό της Ήρας για να παραδώσουν την παρθενία τους, στην πραγματικότητα, ωστόσο, οδηγούνται στη σφαγή.

Στιχομυθία και ρήσεις. Το ομιλούμενο μέρος της τραγωδίας περιλαμβάνει (λίγους) μονολόγους και (πολλούς) διαλόγους, οι οποίοι καθορίζονται από τις δραματουργικές συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας, συγκεκριμένα, από τις στιχομυθίες (εδώ και έως τρεις στίχοι ανά ρήση) και από τις ρητορικές ρήσεις (εδώ σημαντικής έκτασης). Μονόλογοι με απουσία άλλων σκηνικών προσώπων υπάρχουν δύο: ο Πρόλογος της νεκρής Λυσίδας (=1-47, 47 στίχοι) και ο μονόλογος του Περίανδρου (=885-934, 50 στίχοι). Υπάρχουν, όμως, και άλλα σημεία μονολογικότητας, με την παρουσία του Χορού ή άλλων σκηνικών προσώπων, ιδίως κατά τη διάρκεια των οπτασιών και των φαντασιώσεων του Περίανδρου· όταν, επί παραδείγματι, βλέπει τις Ερινύες και ο Χορός σχολιάζει τα λεγόμενά του. Σε τέτοια σημεία δεν γίνεται, λοιπόν, πραγματικός διάλογος, αλλά πρόκειται για δύο παράλληλους μονολόγους. Διαπιστώνεται ότι οι δύο αρχαίες δραματουργικές συμβάσεις, η στιχομυθία και οι εκτενείς ρητορικές ή τελετουργικές ρήσεις, όπως λειτουργούν στις *Κορίνθιες*, αχρηστεύουν σε μεγάλο βαθμό το αναλυτικό εργαλείο της μέτρησης της διαλογικής ταχύτητας ή του καθορισμού της μέσης έκτασης των ρήσεων: μιας σκηνής, ενός επεισοδίου ή ολόκληρου του έργου⁶⁶. Αυτό θα φανεί, άλλωστε, από την ανάλυση των διαλόγων που θα ακολουθήσει (για τα χορικά βλ. παραπάνω).

• Η σκηνή της «έκθεσης» (=στ. 48-121): Λυκόφρων 3⁶⁷ / Φάντασμα Λυσίδας 4 / Λ 5 / ΦΛ 3 / Λ 5 3/4 / ΦΛ 9 1/4 / Λ 5 1/2 / ΦΛ 2 1/2 / Λ 9 / ΦΛ 5 / Λ 2 / ΦΛ 2 / Λ 2 / ΦΛ 4 3/4 / Λ 2 1/4 / ΦΛ 2 1/2 / Λ 2 1/2 . Στις λίγο μεγαλύτερες από τις άλλες ρήσεις της, η νεκρή

⁶⁶ Βλ. (για την κλασικίζουσα τραγωδία και κωμωδία) Β. Πούχνερ, «Μονόλογος και διάλογος στην κλασικίζουσα δραματουργία του 17ου και του 18ου αι.», ό.π., σ. 211-252.

⁶⁷ Οι αριθμοί που παρατίθενται αντιστοιχούν σε πλήθος στίχων.

βασίλισσα αποκαλύπτει στον γιο της το φρικτό μυστικό του θανάτου της. Η υπόλοιπη στιχομυθία (και με τους μοιρασμένους στίχους) φανερώνει τη συναισθηματική ένταση και τη συνακόλουθη πυκνότητα της επικοινωνίας.

• Πρώτο Επεισόδιο – Διάλογος I/1 (=στ. 213-312): Λυκόφρων 8 / Χορός 2 / Λ 7 / X 1 / Λ 4 / X 1 / Λ 1 / X 1 / Λ 1 / X 1 / Λ 12 / X 2 / Λ 31 / X 1 / Λ 6 / X 3 / Λ 6 / X 12 / Λ $\frac{3}{4}$ / X $\frac{1}{4}$. Ως προς την αιτία της παρεξηγήσιμης συμπεριφοράς, για την οποία ρωτάει επίμονα ο Χορός, ο Λυκόφρων απαντά με μισόλογα και έχει μόνον μία μεγάλη ρήση, ενώ ο υπόλοιπος διάλογος διεξάγεται με συντομότερες ρήσεις έως και με στιχομυθία.

• Διάλογος I/2 (: στ. 313-574) (ο Λυκόφρων έως τον στ. 380 βουβός παράμερα): Περίανδρος 14 / Χορός 15 / Π 11 / X 2 / Π 25 / Λυκόφρων $\frac{1}{2}$ / Π $\frac{1}{2}$ / Λ 1 / Π 23 / Λ 2 / Π 1 / Λ 2 / Π 4 / X 2 / Π 25 / X 4 / Π 5 / Λ 8 / Π $\frac{3}{4}$ / Λ 9 $\frac{1}{4}$ / Π 2 / Λ 1 / Π 3 / Λ 2 / Π 4 / X 14 / Π 7 / Λ 5 / Π 24 / X 3 / Π 20 / Λ 6 / Π 1 / Λ 7 / Π 1 / Λ 2 / Π 2. Πρόκειται για σύνθετη σκηνή με πολλές διακυμάνσεις στην έκταση των ρήσεων. Στο πρώτο μέρος, έως τον στ. 380 (όπου φανερώνεται ο Λυκόφρων), διαλέγεται ο Περίανδρος, ο οποίος έφτασε επίσης επάνω στον Ακροκόρινθο, με τον Χορό των γυναικών, για τις πενθούσες μανάδες της Κέρκυρας, που έφτασαν στην πόλη της Κορίνθου και των οποίων τους γιους ο τύραννος έχει τιμωρήσει ως στασιαστές. Οι μεγάλες ρήσεις του Περίανδρου, στη συνέχεια, αφορούν το φιλοσοφικό θέμα ποιος είναι πολυτιμότερος για την πολιτεία, ο φιλόσοφος ή ο σοφός και ο αισθητικός (υπόλειμμα της φήμης του τύραννου ως ενός εκ των επτά σοφών της αρχαιότητας). Όταν φανερώνεται από την κρυψώνα του ο Λυκόφρων, ο Περίανδρος τον προτρέπει να αναλάβει ενεργό δράση στη διακυβέρνηση, αλλά εκείνος απαντά με σύντομες ρήσεις γεμάτες υπαινιγμούς για τη δολοφονία της μητέρας του. Σε μακροσκελείς ρήσεις ο Περίανδρος του φανερώνει, μεταξύ άλλων, τη σκέψη του να τον στείλει κυβερνήτη στην Κέρκυρα. Ο γιος του αρνείται. Τότε ο πατέρας γίνεται επιθετικός, αλλά, ταυτόχρονα σχεδόν, κυριεύεται από μεγάλη ταραχή, καθώς του επιτίθενται οι τύψεις-Ερινύες, τα εκδικητικά φαντάσματα του παρελθόντος. Ο Χορός τού συμπαραστέκεται, όπως ταιριάζει στον κυβερνήτη της χώρας, ο οποίος επωμίζεται όλες τις ευθύνες, αλλά βλέπει και το δίκιο του Λυκόφρωνα. Ο Περίανδρος εξηγεί στις γυναίκες και τις κόρες του Χορού τον λόγο για τον οποίο τις κάλεσε σήμερα το πρωί στον Ακροκόρινθο: πρόκειται για τα νέα που έφτασαν από το νεκρομαντείο του Αχέροντα, σχετικά με την «ψυχαναπαύτρα χάρι» που λαχταρά η νεκρή γυναίκα του. Ο χρησμός που έλαβε από το μαντείο διατάζει τελετή στον τάφο της Λυσίδας και ο Περίανδρος καλεί τον Λυκόφωνα να σταθεί στο ύψος των περιστάσεων. Τότε ο γιος γίνεται

σαφέστερος στους υπαινιγμούς του για τον βίαιο θάνατο της μητέρας του. Στο σημείο αυτό ο Άγγελος διακόπτει την σκηνή.

- Διάλογος Ι/3 (=στ. 575-583): Άγγελος 3 / Περίανδρος 6. Ο μαντατοφόρος φέρνει την είδηση πως η πομπή για τη θυσία στον τάφο της νεκρής βασίλισσας θα φτάσει εντός της ημέρας. Ο Περίανδρος αποχωρεί.

- Διάλογος Ι/4 (: στ. 584-609): Άγγελος 10 / Λυκόφρων 15. Ο Άγγελος, ως παλαιός δούλος της μητέρας του, παραπονιέται στον Λυκόφωνα πως τον έχει ξεχάσει και πως φέρεται περίεργα, και ο Λυκόφρων τού φανερώνει πως υπάρχει συγκεκριμένη αιτία για αυτό. Φεύγουν μαζί και ακολουθεί το πρώτο Στάσιμο.

- Δεύτερο Επεισόδιο – Διάλογος ΙΙ/1 (: στ. 692-831): Προνόη 9 / Χορός 9 / Πρ 12 / Λυκόφρων 3 / Πρ 13 / Α 3 / Πρ 1 / Α 3 / Πρ 7 / Α 1 / Πρ 17 / Χ 3 / Πρ 2 / Α 1 / Πρ 1 / Α 2 / Πρ 2 / Α 1 / Πρ 2 / Α 2 / Πρ ½ / Α ½ / Πρ 2 / Α 2 / Πρ 11 / Α 7 / Πρ 6 / Χ 4 / Α 13 / Πρ 4 / Α 9 / Χ 7. Στην αρχή, ο διάλογος αδελφής και αδελφού αναφέρεται στις αναμνήσεις από τα παιδικά τους χρόνια, ύστερα η Προνόη υπενθυμίζει στον αδελφό της τις υποχρεώσεις του απέναντι στην πατρίδα, συζήτηση που τελειώνει με στιχομυθία. Ο Λυκόφρων, με τις σύντομες απαντήσεις του, υπεκφεύγει και δεν φανερώνει το μυστικό του. Τότε η βασιλοπούλα τού αποκαλύπτει πως ο Περίανδρος ο ίδιος θα πάει στην Κέρκυρα και πως ο Λυκόφρων θα είναι εκείνος που θα αναλάβει τη βασιλεία στην Κόρινθο· ο Λυκόφρων, όμως, αρνείται (χωρίς, ωστόσο, να εξηγήι γιατί) να συμβασιλεύσει με τον δολοφόνο της μητέρας του. Η σκηνή χαρακτηρίζεται από οικειότητα αλλά και από μεγάλη ένταση, η οποία εκφράζεται με τις στιχομυθίες, όπου η επικοινωνία των ομιλούντων προσώπων γίνεται πολύ πυκνή. Ο Λυκόφρων μιλάει λίγο και απαντάει μόνον με αινίγματα.

- Διάλογος ΙΙ/2 (=στ. 832-884): Περίανδρος 31 / Χορός 4 / Προνόη 7 / Χ 10 / Π 1. Ο τύραννος ρωτάει την κόρη του αν δέχτηκε ο Λυκόφρων την πρότασή του και, καθώς δεν παίρνει απάντηση, θεωρεί πως οι δυο τους συμμαχούν εναντίον του. Ξεσπάει τότε εκ νέου στο μυαλό του Περίανδρου μια πιο έντονη ακόμη κρίση και, μέσα στο παραλήρημά του, επιτίθεται στις γυναίκες που φέρνουν τις σπονδές, περνώντας τες για τις Ερινύες, τις οποίες θέλει να σκοτώσει. Η εκτενής ρήση του χαρακτηρίζεται από υψηλή μονολογικότητα, αφού δεν επικοινωνεί πια με το περιβάλλον του. Αυτές οι φαντασιώσεις συνεχίζονται και στον μονόλογό του, που ακολουθεί.

- Μονόλογος ΙΙ/3 (=στ. 885-934): Περίανδρος 50. Ο βασιλιάς θυμάται, στην διάρκεια της νοητικής και ψυχικής καταδίωξής του από τις Ερινύες, ότι δηλητηρίασε τη γυναίκα του. Αυτό το παραλήρημα διακόπτεται από την άφιξη του Αρχιερέα.

- Διάλογος ΙΙ/4 (=στ. 935-1060) Αρχιερεύς 10 / Περίανδρος 5 / Α 16 / Π 2 / Α 2 /

Π 2 / Α 2 / Π 5 / Α 1 / Π 7 / Α 4 ½ / Π 5 ½ / Α 3 / Π 20 / Α 2 / Π 23 / Α 8 / Π 7. Από ιδεολογικής απόψεως πρόκειται για κεντρική σκηνή, η οποία κινείται ανάμεσα σε εκτενείς ρητορικές ρήσεις, από τη μία πλευρά, και στην τέχνη της λεκτικής ξιφομαχίας στις στιχομυθίες, από την άλλη. Ο ιερέας επιπλήττει τον Περίανδρο επειδή δεν σέβεται ούτε τη θρησκεία ούτε τον ίδιο και τότε ο τύραννος τού επιτίθεται με αιχμηρές αντικληρικές αποφάνσεις, κατηγορώντας τη θρησκεία και τους ιερείς ότι ζουν μόνον από την αμαρτία και τους αμαρτωλούς κτλ.⁶⁸ Αυτές οι ρήσεις καταλήγουν σε μια ανελέητη κριτική του εκδικητικού Δωδεκάθεου, στη θέση του οποίου ο Περίανδρος αναζητά έναν θεό «του οικτιρμού», προοιωνιζόμενος με αυτόν τον τρόπο την έλευση του Χριστιανισμού. Προς το παρόν, όμως, ο τύραννος θα ακολουθήσει τις «μαύρες θεές».

• Διάλογος II/5 (=στ. 1061-1072): Προνόη 2 / Χορός 4 / Πρ 6. Η Προνόη επιστρέφει από τον παραμελημένο τάφο της μητέρας της, τον οποίο έχει καθαρίσει. Ακολουθεί το δεύτερο Στάσιμο.

• Τρίτο Επεισόδιο – Διάλογος III/1 (: στ. 1132-1213): Άγγελος 2 / Χορός 3 / Α 4 / Χ 6 / Α 5 / Χ 6 / Α 26½ / Χ ½+½ / Α 13½ / Χ 2 / Α 4 / Χ 5 / Α 3. Ο Άγγελος εξιστορεί με λεπτομέρειες πως ο Λυκόφρων ήταν έτοιμος να αυτοκτονήσει, αλλά, πριν προλάβει, τον έσφαξε ο ίδιος ο πατέρας του· το νεκρό σώμα του αδελφού της ακολουθεί τώρα η Προνόη. Ο Χορός ξεσπά σε θρήνους.

• Διάλογος III/2 (=στ. 1214-1224): Χορός 5 / Προνόη 6. Ο Χορός συνεχίζει τον θρήνο. Η κόρη εμφανίζεται αδάκρυτη· δεν θέλει συνοδεία για εκεί όπου θα πάει.

• Διάλογος III/3 (=στ. 1225-1316): Χορός 21 / Περίανδρος 6 / Χ 7 / Π 4 / Χ 1 / Π 7 / Χ 2 / Π 32 / Χ 6 / Π 6. Η συγκεκριμένη σκηνή είναι, στο μεγαλύτερο μέρος της, ψευδοδιαλογική: στην αρχή ο Χορός θρηνεί μόνος του για τον άδικο χαμό του βασιλόπουλου, σκοτωμένου από τον ίδιο τον πατέρα, ενώ ο Περίανδρος από τα πρώτα, σχεδόν, λόγια του, όταν έρχεται, ουσιαστικά μονολογεί, καθώς δεν φαίνεται να επικοινωνεί με το περιβάλλον του· ο Χορός απλώς σχολιάζει τα παραληρήματα του βασιλιά και, εκφράζοντας έντονα τον φόβο του, καλεί τον Αρχιερέα, αφού ο τύραννος απειλεί πλέον τον ίδιο τον Δία και κοροϊδεύει τον Χάρο. Ο παιδοκτόνος προκαλεί τον Αρχιερέα, ζητώντας του να διώξει τις Ερινύες.

• Διάλογος III/4 (=στ. 1317-1406): Αρχιερέας 6 / Χορός 4 / Άγγελος 12 / Περίανδρος 2 / Χ 4 / Π 12 / Χ 7 / Αρχ. 14 / Π 10 / Ημιχόριον Α' [μανάδες] 7, Ημιχόριον Β'

⁶⁸ Αυτές οι ατάκες θα ήταν οπωσδήποτε ένα εμπόδιο να ανεβαστεί το έργο στην σκηνή, διότι η νύξη για αυτές τις, μάλλον, διαχρονικές καταστάσεις είναι πολύ εμφανής.

[κόρες παρθένες] – Έξοδος 7,⁶⁹ Περίανδρος – Έξοδος 5. Ο Άγγελος φέρνει την είδηση της αυτοκτονίας της Προνόης και αποχωρεί. Ο Χορός καταγγέλλει ανοιχτά τον παιδοκτόνο· ο Περίανδρος ομολογεί ότι έθαψε γυμνή την όμορφη γυναίκα του, με την ελπίδα να ξαναζωτανέψει το «αλαβάστρινο κορμί» της· ο Αρχιερέυς προσεύχεται στον Δία και οι μανάδες φοβούνται πλέον για τις κόρες τους, που θα θυσιάσουν στον βωμό της Ήρας την παρθενική τους ζώνη. Ο τύραννος φεύγοντας δηλώνει πως θα ακολουθήσει τους εκδικητικούς θεούς του Ολύμπου.

• Λύση/ Επίλογος (=στ. 1407-1516): Αρχιερέυς 21½ / Ημιχόριον Β΄ ½ / Ημιχόριον Α΄ 1 / Ημιχόριον Β΄ 1½ / Ημιχόριον Α΄ 11 / Ημιχόριον Β΄ 2 / Ημιχόριον Α΄ 14 / Άγγελος 12 / Ημιχόριον Α΄ 3 / Αρχ. 2 / Ημιχόριον Α΄ 2 / Αρχ. 2 / Ημιχόριον Α΄ 2 / Αρχ. 5 / Ημιχόριον Α΄ 3 / Αρχ. 19 / Ημιχόριον Α΄ 7. Τις προσευχές του Αρχιερέα διακόπτουν οι απελπισμένες φωνές των παρθένων θυγατέρων που βρίσκονται εκτός σκηνής (off-stage) και οι οποίες θανατώνονται· οι μητέρες είναι έτοιμες να ορμήξουν και να σκοτώσουν τον τύραννο, απωθούνται, όμως, από έναν ένοπλο Σκύθη, τον οποίον μάταια ικετεύουν να τις λυπηθεί. Ο Άγγελος φέρνει την είδηση της θανάτωσης των θυγατέρων, αλλά και του θανάτου του τύραννου από τη θεϊκή σαΐτα του Απόλλωνα. Το υπόλοιπο είναι γόος και κοπετός, θρήνος και απελπισία των μανάδων, μαζί με τις ικεσίες του Αρχιερέα προς τους θεούς, ο οποίος, όμως, στο τέλος, επαναστατεί ενάντια στη σκληρότητα του Δία και προφητεύει τον ερχομό μιας άλλης θρησκείας. Το έργο κλείνει με τα λόγια των γυναικών: τι να την κάνουν την θεομαχία ανάμεσα στις θρησκείες; Τις κόρες που έχασαν ποιος θεός θα τους τις ξαναδώσει;

Οι μεγαλύτερες ρήσεις εκφωνούνται από τον Περίανδρο: εκτός από τον μονόλογο των 50 στίχων, υπάρχουν και άλλες ρήσεις του που εκτείνονται σε 32, 31, 23 στίχους κτλ· δεύτερος μεγαλύτερος σε έκταση είναι ο έτερος μονόλογος, ο Πρόλογος από το φάντασμα της Λυσίδας, με 47 στίχους· ακολουθούν εκτενείς ρήσεις από τον Λυκόφρονα (31 στίχοι), τον Άγγελο (26½ στίχοι), τον Αρχιερέα (21½ στίχοι και στην τελευταία του ρήση 19 στίχοι). Η εναλλαγή των μέτρων και των ρυθμών, συχνά και ακανόνιστων, της στιχουργικής, η ποικιλία της έκτασης των ρήσεων ανάμεσα στη στιχομυθία με πυκνή ανταλλαγή λόγων και ερωταποκρίσεων, και σε μακροσκελείς ρητορικές ρήσεις, προσδίδει στο έργο μια ξεχωριστή ζωντάνια και εντυπωσιάζει.

Σε αυτό συμβάλλει, βέβαια, και η γλωσσική υφολογία και το λεξιλόγιο, με τους τολμηρούς νεολογισμούς και τα σύνθετα επίθετα, που θυμίζουν τη στιλιστική ποικιλία της πρώτης φάσης του δημοτικισμού στην αρχή του 20ού αιώνα αλλά και το

⁶⁹ Αυτοί οι επτά στίχοι έχουν προσμετρηθεί στην τραγουδισμένη (από τον Χορό) ποίηση.

δημοτικό τραγούδι. Ωστόσο, η ποιητική και δραματική χρήση ενός καθημερινού λεξιλογίου συνυπάρχει, κάποιες φορές, με τη χρήση ενός πιο λόγιου συντακτικού, με υπερβατά, διασκελισμούς, περίτεχνα λεκτικά συνθέματα κάποιας εκζήτησης πλέον, δηλαδή, με μια γλώσσα που θυμίζει κάπως και τις μεταφράσεις του Ιωάννη Γρυπάρη. Παραθέτω στη συνέχεια μια σταχυολόγηση, αντιπροσωπευτική του ως άνω λεξιλογίου (και της μορφολογίας, της γραμματικής και της σύνταξης), τα οποία δίνουν στο έργο ένα ιδιαίτερο χρώμα, σε σαφή αντίστιξη με το αρχαιόθεμο και αρχαιόμυθο θέατρο του Δημητρίου Βερναρδάκη.⁷⁰ «της Κόρινθος» (στ. 15), «ο μαυροφορεμένος σπαθοφόρος / ο θάνατος» (στ. 24-25), «χάδι μακρυνής ηχώς» (στ. 49), «νυφοπάτητες ποταμοκαλαμιές» (στ. 56), «νυχτοκαβαλάρης ύπνος» (στ. 58), «πικροπέραστη Αχερουσία» (στ. 74), «Ο θάνατος, ψυχολευθερωτής αφέντης» (στ. 106), «ασημοσπαρμένη κεφαλή» (στ. 137), «αεροταξείδευτα όνειρα» (στ. 163), «συφορά» (στ. 167), «τον παντοδαστή τον Πόθο» (στ. 206), «του Φοίβου/ τα καφτερά φιλιά» (στ. 215), «ο δελφινόφερτος Αρίων» (στ. 215), «καψομάνα» (στ. 251), «φτωχικιά» (στ. 294), «καυογ[ι]οί» (στ. 315), «καράβι ταξειδόφταστο» (στ. 333), «στης γλυκοκράσας ξακουσμένης Σάμου» (στ. 339), «τριδόντι» (στ. 399), «ζήτουλας» (στ. 404), «κουφόλογα» (στ. 414), «Αυτός ήταν και μένα ο σκοπός μου!» (στ. 418), «Νειλοποτισμένη χώρα» (στ. 470), «πά στου μυαλού μου το ψοφίμι να χυμήξουν» (στ. 482), «δεσιά» (στ. 488), «πλουμιστό/ ψι[η]λόπρωρο καράβι» (στ. 510-511), «νεκροπιθύμητη ψυχαναπαύτρα χάρι» (στ. 520), «αναφόλευτος» [= ανωφέλευτος] (στ. 588), «στοχασιά» (στ. 597), «Βουνός» (στ. 614), «δυσκολόφθαστη ευτυχία» (στ. 634), «ζωνολύτρα» (στ. 685), «ψυχοπονέτρες» (στ. 698), «αλογοσκιάχτη[ς]» (στ. 755), «στον σπλαγνοθεριστή τον πόνο» (στ. 772^a) και άλλα. Θα άξιζε ίσως μια συγκριτική ανάλυση της γλώσσας αυτής με το υπόλοιπο έργο του Κοσμά Πολίτη.

Σκηνικός χώρος και χρόνος. Δεν υπάρχουν ειδικές ενδείξεις για τον σκηνικό χώρο ή για το σκηνικό· αυτά περιγράφονται αρχικά από το Φάντασμα της Λυσίδας (στ. 1-2: «Σας βλέπω πάλι, γη σκληρή και βράχια / τ' Ακροκόρινθου [...]»), ύστερα από το Ημιχόριον Α', των γυναικών (στ. 122-123: «Φθάσαμε, κόρη μου. Αυτό 'ναι το μεγάλο/ τρίπτυλο κάστρο τ' Ακροκόρινθου»), και στη συνέχεια από τον Λυκόφρονα (στ. 217-219: «Αφήσατ' αδειανό το μαλακό σας στρώμα / γι' αυτά εδώ τ' άγρια βράχια / τ' Ακροκόρινθου [ό]που φωλιάζει ένας γύπας»). Πάντως, πρέπει να (εννοείται ότι) υπάρχει κάποιο αρχιτεκτόνημα με εσωτερικούς χώρους, εφόσον στον στ. 884 ο

⁷⁰ Βλ. στο Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η Ελληνική Μυθολογία στο Νεοελληνικό Δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, 2 τόμοι, Θεσσαλονίκη, 2002, (τ. 1) σ. 410-432.

Περίανδρος, πριν από τον μονόλογό του, διατάζει: «[...] μέσα όλοι». Επιπροσθέτως, τουλάχιστον δύο φορές αναφέρεται πως πρόσωπα που έρχονται «ανεβαίνουν» στον χώρο όπου υποτίθεται ότι βρίσκεται η σκηνή, ενώ ο Λυκόφρων στρέφεται στον Χορό ρωτώντας: «Τηράς την πόλι κάτω; [...]» (στ. 246).

Η μονοτοπική σκηνή και ο σκηνικός χρόνος από τα χαράματα έως το βράδυ είναι συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου που τηρούνται και σε αυτήν την τραγωδία και οι οποίες δεν συμπεριλαμβάνονταν κατά κανόνα στις πρακτικές της κλασικίζουσας δραματουργίας, σε όλη τη χρονική έκτασή της από την Αναγέννηση, πρακτικές που ακολουθήθηκαν και στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Το έργο αρχίζει το πρωί· το επισημαίνουν οι γυναίκες του Ημιχορίου Α' (στ. 128-129, 138: «Έστειλε μήνημα [=μήνυμα] μόλις φανή απ' το βουνό / τ' ολόχρυσο στεφάνι του Ηλίου», «Στην πρωινή νηνεμία») και οι κόρες του Ημιχορίου Β' (στ. 145-146: «Μάνα μου, τόσο πρωϊνά/ ποτέ δεν άφησα το σπήτι»), οι οποίες περιγράφουν και τη θέα και τον ήλιο που ανατέλλει. Το επισημαίνει και ο Λυκόφρων (στ. 213: «Κάτι τόσο πρωϊ[ί], γυναίκες της Κορίνθου»), ενώ ο Άγγελος φέρνει το μήνυμα πως «Προτού ο Φοίβος πάρει την κατηφοριά / κατά την πέρα θάλασσα, θα ξεκινήση / ο ιερέας με πομπή για τη θυσία» (στ. 575-577). Ο Αρχιερέυς, λοιπόν, φτάνει στον Ακροκόρινθο στον στ. 935. Διαπιστώνεται ότι ο συμυκνωμένος σκηνικός χρόνος τρέχει γρηγορότερα από τον πραγματικό της παράστασης, ενώ τα χορικά γεφυρώνουν συνήθως χρονικά άλματα. Επί παραδείγματι, στον στ. 608, πριν το πρώτο Στάσιμο, ο Λυκόφρων φεύγει μαζί με τον Άγγελο και στους στ. 707-708, μετά το τέλος του Στάσιμου, ο Χορός τον βλέπει να ανεβαίνει πάλι «με σκυφτό κεφάλι», ενώ η Προνόη έχει φέρει νέα για τις εξελίξεις που έχουν προκύψει στο μεταξύ· πιο συγκεκριμένα, φέρνει την είδηση της απόφασης του Περίανδρου να πάει στην Κέρκυρα και να αφήσει τον θρόνο της Κορίνθου στον Λυκόφρονα. Ήδη στο τέλος του δεύτερου Επεισοδίου η Προνόη γυρίζει από τον τάφο της μάνας της. Στο δεύτερο Στάσιμο, δε, υπάρχουν επανειλημμένες εκκλήσεις, αφ' ενός, προς την Αφροδίτη, να σαηνένει «νωρίς το Φοίβο να πλαγιάση» (στ. 1102), ώστε να δύσει πιο γρήγορα ο Ήλιος και να τελειώσει η μέρα τούτη των συμφορών και, αφ' ετέρου, προς τον Μορφέα: «[...] το Μορφέα θα ζητήσω βοηθό. / Έρχου, έρχου, μη χρονίζεις/ πολυπόθητε Θεέ, / [...] // Τρέξε, σύρε του Ηλίου / τ' άλογα τα θεϊκά, / [...] / Γρήγορο να 'ρθή σκοτάδι», στ. 1103-1114). Μετά τη θανάτωση του Λυκόφρονα από τον Περίανδρο και την αυτοκτονία της Προνόης, ο Αρχιερέυς λέει πως ο ίδιος θα προσευχηθεί στον Δία και διατάζει τις παρθένες να τρέξουν στον βωμό της Ήρας «πριν ο ήλιος γύρει» (στ. 1366). «Πέρασε η ώρα», όμως, διαπιστώνει ο Περίανδρος και δεν προλαβαίνουν «να πάρουν δρόμο μακρυνό» (στ. 1382-1383).

Εμμεσες και άμεσες σκηνικές οδηγίες. Ο δραματουργός αποφεύγει συνειδητά τη χρήση άμεσων σκηνικών οδηγιών, ακολουθώντας το πρότυπο της αρχαίας τραγωδίας και αποκλίνοντας από τις συνήθειες της ελληνικής τραγωδίας του 19ου αιώνα. Οι μόνες πρόσθετες αναγραφές⁷¹ αφορούν, κατά πρώτον, την Είσοδο του Χορού (αρχικά ακούγεται μόνο του το Ημιχόριον Α'), για την οποία σημειώνεται στην αριστερή όα του κειμένου, μετά τον στ. 121, η λέξη «Είσοδος», και, κατά δεύτερον, αφ' ενός, την έξοδο του Ημιχορίου Β', για την οποία σημειώνεται στην αριστερή όα του κειμένου, στον στ. 1395, πριν από το τραγούδι (του Ημιχορίου Β', των παρθένων θυγατέρων), η λέξη «Έξοδος», και, αφ' ετέρου, λίγο πιο κάτω, στον στ. 1406, την έξοδο του Περίανδρου, μετά από τα τελευταία λόγια του (στους στ. 1402-1406), για την οποία, επίσης, σημειώνεται, στη δεξιά όα αυτήν τη φορά, η λέξη «Έξοδος». Όλες οι άλλες πληροφορίες, ακόμη και για τον χώρο και για τον χρόνο των διαδραματιζομένων, αντλούνται από τους ίδιους τους διαλόγους ή από τα χορικά. Έτσι, επί παραδείγματι, μαθαίνουμε και την ύπαρξη ενός βουβού ρόλου, μιας νεαρής παρθένας, η οποία οδηγεί τον γέρο Περίανδρο (στ. 313: «Οδήγα κόρη μου») όταν έρχεται, αλλά τον συνοδεύει και όταν αποχωρεί (στ. 581: «Οδήγα πάλι μέσα, κόρη μου [...]») και την οποία, όπως λέει ο ίδιος αργότερα με συνεκδοχική διατύπωση, προορίζει για νύφη του γιου του Λυκόφρονα (στ. 503: «ποθώ να γίνη ταίρι [...]»). Με παρόμοιο τρόπο, μαθαίνουμε ότι ένας οπλισμένος Σκύθης συγκρατεί το Ημιχόριο Α', των γυναικών, από το να «χυμήξουν» πάνω στον τύραννο, όταν ακούγονται οι φωνές των θυγατέρων τους που θανατώνονται (στ. 1440: «Σκύθη σκληρέ», στ. 1447: «Σκύθη κατάλαβες», στ. 1460 (μιλάει ο Άγγελος): «Ε, Σκύθη, τράβ' από δω πέρα»). Μερικές φορές, μέσω των διαλόγων, δίνονται και υποδείξεις για την υποκριτική επί παραδείγματι: α) στ. 477-478 (μιλάει ο Λυκόφρων στον Περίανδρο που βασανίζεται από τις Ερινύες): «Γιατί αγκομαχάς; Δεν βλέπω καν αιτία/ ν' αλλάξη τόσο η θωριά σου!», β) η Προνόη και ο Χορός γονατίζουν μπροστά στον διάδοχο Λυκόφρονα: «[...] γονατιστή μπροστά σου // Κι' εγώ μαζί της [...] // «Προνόη, σήκω. [...]» (στ. 794, 795, 799) γ) λίγο αργότερα, μέσω των λόγων του Λυκόφρονα, μαθαίνουμε ότι η βασιλοπούλα ξεσπάει σε κλάματα: «Προνόη, ακριβή μου αδελφή, μην κλαις» (στ. 816). Οι υποδείξεις αυτές, βέβαια, δεν προχωρούν σε περισσότερες λεπτομέρειες ή σε πιο σύνθετες κινήσεις και πράξεις.

⁷¹ Για το θέμα των σκηνικών οδηγιών βλ. τη βιβλιογραφία στο μελέτημα του Β. Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο κρητικό και επτανησιακό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 363-444 και το πρόσφατο Μ. Γαλιάνη, *Οι σκηνικές οδηγίες από την αρχαιότητα έως σήμερα. Η πορεία των λέξεων προς την παράσταση*, Αθήνα 2017.

Σασπένς, μέθεξη και ταύτιση. Η πορεία της ανά χείρας «τραγωδίας εκδίκησης» (revenge tragedy) είναι προγραμματισμένη και ρυθμισμένη, όπως στον *Άμλετ*, από την αρχή, με την εμφάνιση του φαντάσματος της νεκρής βασίλισσας και την αποστολή που εκείνη αναθέτει στον γιο της. Το μυστικό αυτό, το οποίο γνωρίζει μόνον ο Λυκόφρων, ενώ το σαλεμένο μυαλό του Περίανδρου φαίνεται να το διαισθάνεται υποσυνείδητα, το γνωρίζει και ο θεατής / αναγνώστης του έργου, και αυτή η γνώση του δημιουργεί μία ιδιάζουσα ένταση, ένα σασπένς, που θα μπορούσε να παραλληλιστεί με εκείνο του αστυνομικού μυθιστορήματος. Το «αναλυτικό δράμα», όπου η προϊστορία αποκαλύπτεται σταδιακά κατά την εξέλιξη της πλοκής, όπως στον *Οιδίποδα τύραννο*, εδώ, στην τελεολογική του πορεία, είναι δεδομένο από την αρχή και γνωστό στον θεατή / αναγνώστη. Αυτή η τραγική ειρωνεία (διαφορά επιπέδων ενημερότητας, όπου κάποια σκηνικά πρόσωπα βρίσκονται σε πλάνη, ενώ ο θεατής γνωρίζει) εμπλέκει τους θεατές / αναγνώστες τόσο συναισθηματικά όσο και νοητικά. Τα λόγια του Λυκόφρονα είναι γεμάτα υπαινιγμούς για την εκδικητική του αποστολή και για το έγκλημα που διεπράχθη, τους οποίους ο τύραννος είτε δεν κατανοεί (πλήρως) είτε δεν θέλει να κατανοήσει. Παρακολουθούμε κατά μία έννοια ένα ψυχόδραμα σταδιακής συνειδητοποίησης και παραδοχής των πράξεων του παρελθόντος. Αυτός ο κουρδισμένος μηχανισμός της εκδίκησης, την οποία ο αντι-ήρωας δεν κατορθώνει να πραγματοποιήσει, αντιπαράτίθεται στις συνειδησιακές κρίσεις του Περίανδρου, που εκδηλώνονται με τον βασανισμό του από τις Ερινύες (τις οποίες νομίζει ότι βλέπει και στα πρόσωπα των γυναικών του Χορού), με ξεσπάσματα βιαιότητας και παραληρηματικό λόγο· όλα τα παραπάνω συγκλίνουν στον ίδιο στόχο, όπως, άλλωστε, και η παράξενη συμπεριφορά του Λυκόφρονα: στην φανέρωση του εγκλήματος, δηλαδή, στην αποκάλυψη της δολοφονίας της Λυσίδας από τον Περίανδρο, ο οποίος την έθαψε γυμνή, δίχως τις απαραίτητες τελετουργίες μετάβασης. Και πάνω στο παλαιό έγκλημα επισωρεύονται νέα εγκλήματα με έναν παράλογο πολλαπλασιασμό και με την (επισημασμένη) δικαιολογία πως εκδικητικοί είναι και οι θεοί του Ολύμπου. Ενάντια σε αυτήν τη «λογική» επαναστατεί στο τέλος (και) ο Αρχιερέυς, ο οποίος, στην θέση αυτού του χαοτικού και εγκληματικού Δωδεκάθεου, προφητεύει την έλευση του Θεού της συγχώρεσης.

Δραματουργικές τεχνοτροπίες και η εφαρμογή τους

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, πάντως, και η εξέταση της εφαρμογής στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο ορισμένων ειδικότερων δραματουργικών τεχνοτρο-

πιών που χαρακτηρίζουν την αρχαία τραγωδία, στις οποίες, βέβαια, παρεισφρύνουν και εφαρμογές της νεότερης ευρωπαϊκής δραματολογίας. Πρόκειται εδώ, κυρίως, για το πληροφοριακό σύστημα των εισόδων και εξόδων (εφόσον λείπουν, όπως είδαμε, οι αντίστοιχες άμεσες σκηνικές οδηγίες ή ο χωρισμός σε σκηνές), για τις αγγελικές ρήσεις, οι οποίες κινούν την εξέλιξη της υπόθεσης (εκτός από τον Άγγελο, τέτοια αρμοδιότητα ανατίθεται εν μέρει και στην Προνόη)⁷², ενώ ο Κοσμάς Πολίτης δεν κάνει καθόλου χρήση της τειχοσκοπίας, για την οποία θα προσφερόταν ο Ακροκόρινθος, χτισμένος καθώς είναι σε βουνοκορυφή. Επίσης, θα εξεταστεί το σύστημα των προοικονομιών, που τροφοδοτεί το σασπένς και τη μέθεξη του κοινού, καθώς και τα «κατ' ιδίαν», ως στρατηγική πρόσθετης πληροφορίας των θεατών/αναγνωστών.

Είσοδοι και Εξοδοι. Από τις πιο βασικές ρυθμίσεις που πρέπει να προβλέψει ο δραματουργός στην περίπτωση που δεν χρησιμοποιεί άμεσες σκηνικές οδηγίες ή έστω τίτλους σκηνών είναι η σήμανση των εισόδων και των εξόδων των σκηνικών χαρακτήρων. Επειδή στην περίπτωση των Εισόδων προκύπτει και το θέμα της ταυτότητας του εισερχόμενου προσώπου, η οποία πρέπει, φυσικά, να δηλωθεί, χρησιμοποιείται στην αρχαία όπως και στην κλασικίζουσα τραγωδία των νεότερων χρόνων η αναγγελία του εισερχόμενου προσώπου από κάποιον χαρακτήρα που βρίσκεται ήδη επί σκηνής. Στην περίπτωση του Προλόγου από το φάντασμα της Λυσίδας, η οποία δεν έχει κανέναν για να την αναγγείλει, χρησιμοποιείται η πρακτική της αυτοπαρουσίασης: «Λυσίδα με λέγαν, μακάρι ποτέ μη γενηόμουν, / κόρη του γέρω βασιλέα Προκλή / που κυβερνάει του ισόθεου / Ασκληπιού την ιερή Επίδauρο» (στ. 9-12). Η περίπτωση των Εξόδων είναι πιο εύκολη (για τον δραματουργό), διότι το πρόσωπο που εξέρχεται από τη σκηνή είναι ήδη γνωστό στο κοινό και έτσι δεν (χρειάζεται να) ρυθμίζεται πάντοτε από τον ίδιο τον διάλογο με ακρίβεια.⁷³ Στη συνέχεια παρουσιάζεται σχολιασμένος κατάλογος τέτοιων περιπτώσεων (με «+» σημειώνονται οι Είσοδοι, με «*» σημειώνονται οι Εξοδοι).

+ στ. 44-47: Το φάντασμα της Λυσίδας απευθύνει τον λόγο στον Λυκόφρονα, δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο την ταυτότητα του εισερχομένου: «Γιε μου, ωϊμέ, δεν έχω γνώμη να σε κλείσω / μέσα στην παγωμένη αγκαλιά, / μ' αυτά τ' ακάθαρτά μου χέρια / που εμίανε ο Άδης».

⁷² Για την εξέλιξη της αγγελικής ρήσης μετά την αρχαιότητα και κυρίως στον Σαίξπηρ βλ. Β. Πούχνερ, «Δραματουργικές συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας και η τύχη τους στο θεατρικό έργο του William Shakespeare», *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σ. 81-100.

⁷³ Για τις εισόδους, τις εξόδους και την αναγγελία τους στο πλαίσιο του σκηνικού διαλόγου βλ. Β. Πούχνερ, «Εξοδοι και είσοδοι στο κρητικό και επτανησιακό θέατρο», σ. 65-107 (Α' Η αγγελία του εισερχόμενου προσώπου σ. 68 κ.έξ., Β' Γλωσσότυποι της εξόδου και η προετοιμασία τους σ. 94 κ.έξ.).

* στ. 116-121: Το φάντασμα της Λυσίδας αναγγέλλει μόνο του την Έξοδό του, αναγγέλλοντας ταυτόχρονα την Είσοδο⁷⁴ (στ. 122) του Χορού: «Φεύγω γιατί θωρώ να πλησιάζω σκόνη / π' ανασηκώνουν γυναικεία πέδιλα / μ' ευκίνητη περπατησιά». Την ακολουθεί ο Λυκόφρων: «Σ' ακολουθώ / κι ας οδηγά τα βήματά μας / η αναπόδραστη Άτη».

+ στ. 210-212: Το Ημιχόριον Α' (γυναίκες) αναγγέλλει τον ερχομό του Λυκόφρονα: «Έρχεται, να, ο γιος, του τυράννου. / Εχθρό να τον πω, γέννα εχθρού / ή της κακοτυχιάς μου σύντροφο;».

+ στ. 312: Ο Λυκόφρων ακούει τον πατέρα του, τον τύραννο Περίανδρο να έρχεται: «Μακρυά 'πό δω η συντυχιά του». Και ο Χορός τον συμβουλεύει: «Σώπα».

+ στ. 313-379: Στον διάλογο που ακολουθεί μεταξύ Χορού και Περίανδρου ο Λυκόφρων είναι παρών, αλλά δεν γίνεται αντιληπτός από τον Περίανδρο.⁷⁵

+ στ. 380-382: Ο Λυκόφρων κάνει αισθητή την παρουσία του με έναν γκροτέσκο και γελοίο τρόπο: «Κου-κου-ρι-κού. / [Περίανδρος] Ποιος είν' εκεί; / [Λυκόφρων] Φώναξ' ο πετεινός να φύγουν τα φαντάσματα».

+ στ. 574: Ο Περίανδρος αναγγέλλει τον εισερχόμενο Άγγελο: «Ε δούλε, γύρισε από το θέλημά μου;».

* στ. 581-583: Ο Περίανδρος αναγγέλλει την Έξοδό του: «Οδήγα πάλι μέσα, κόρη μου, να κάνω / καθαρισμό συμβολικό κατά τη ρήτρα / της Αίγυπτos, π' ανακουφίζει σώμα και ψυχή».

* στ. 605-608: Ο Λυκόφρων μιλάει στον Άγγελο και βγαίνουν μαζί (προκειμένου να μείνει άδεια η σκηνή για το Α' Στάσιμο): «Βαρειογνωμάς; Συνόδεψέ με τότε, και κρατώντας / σφιχτά με τα δυο χέρια το λευκό κεφάλι, / μη το μυαλό αγύριστα σου φύγη, / να δώσης προσοχή σ' ότι [ό,τι] θα πω».

+ στ. 692-693: Η Προνόη εμφανίζεται / εισέρχεται χωρίς να προηγηθεί αναγγελία από τον Χορό, που είναι παρών: «Συντρόφισσες της μάνας μου παληές, και σεις / κόρες που λογαριάζω για δικές μου φίλες». Αυτοπαρουσιάζεται χωρίς, όμως, να λέει ρητά το όνομά της. Η ταυτότητά της γίνεται σαφέστερη στον στ. 710.

+ στ. 699-711: Σταδιακή αναγγελία από την Προνόη και από τον Χορό της Εισόδου του Λυκόφρονα: «[Προνόη] Εδώ θα τον προσμένω γιατί στάθηκε / ερημοσπίτης,

⁷⁴ Υπάρχει, πάντως, εδώ και σχετική αναγραφή στην αριστερή ώα.

⁷⁵ Εδώ έχουμε μια περίπτωση βουβού σκηνικού προσώπου που δεν γίνεται αντιληπτό ή μια κατάσταση μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας· βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα επικοινωνίας στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο. Η εξέλιξη δύο δραματουργικών συμβάσεων», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, σ. 109-152, ιδίως σ. 132-152/ Β' Καταστάσεις μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας. Δεν πρόκειται, πάντως, για σκηνή κρυφακούσματος.

περιφρονητής της εξουσίας. [Χορός] [...] Τηρώ τον αδελφό σου ν' ανεβαίνει / με σκυφτό κεφάλι, σημάδι πως ο νους του / δουλεύει πάλι στα χωράφια τ' ουρανού. [Προνόη] Αδελφι μου Λυκόφρονα, μοναδικό / αδελφι που μ' απόμεινες [...]. Εδώ παρατηρείται μία από τις σπάνιες περιπτώσεις όπου η λεκτική αναγγελία εμπεριέχει και πληροφοριακά στοιχεία για την όψη και τη συμπεριφορά του προσώπου που εισέρχεται.

* στ. 824: Έξοδος του Λυκόφρονα, χωρίς αναγγελία.

+ στ. 832: Είσοδος του Περιάνδρου χωρίς αναγγελία και με βιαιότητα: «Δέχτηκε ο Λυκόφρονας; μίλα λοιπόν».

* στ. 871-873: Έξοδος Προνόης, που απευθύνεται στον Χορό: «Δείχτε, συντρόφισσες το δρόμο, / και σεις κυράδες, με ρυθμό και σέβας / ακολουθαί' αν η καρδιά το λέει».

* στ. 884: Έξοδος Χορού. Περιάνδρος: «Βοήθεια δε θέλω, μέσα όλου».

+ στ. 935-944: Εισέρχεται σταδιακά ο Αρχιερέας, ο οποίος αρχικά μιλάει προς τα έξω, δίνοντας οδηγίες για τη θυσία. Στον στ. 941 έχει φτάσει στην σκηνή: «Μόλις προστάξω πάλι εδώ / θα φέρτε το θρεφτό [...]».

* στ. 1053: Έξοδος του Αρχιερέα μετά τα τελευταία λόγια του. Τον «συνοδεύουν» τα λόγια του Περιάνδρου: «Λοιπόν, αφού κρεμόμαστε σ' ένα σφαχτό, / τρέξε να ετοιμάσης τη θυσία» (στ. 1054-1055). Και ξανά στον στ. 1059: «Τρέξε να ετοιμάσης τη θυσία».

* στ. 1060: Έξοδος Περιάνδρου με έμμεση μόνον σχετική αναφορά: «Μαύρες Θεές, εμπρός, γενήτε οδηγήτρες μου».

* στ. 1072: Έξοδος Προνόης, με άσχημα προαισθήματα (στ. 1067-1072), αφού έχει προηγηθεί έμμεση μόνον σχετική αναφορά από τον Χορό: «Πήγαινε κι' αναπαύσου, πρόθυμος κι' αν είναι / ο νους, σε κουρασμένο σώμα δεν φελά» (στ. 1065-1066). Η σκηνή πρέπει να αδειάσει για το Β' Στάσιμο.

+ στ. 1132: Είσοδος Αγγέλου, ο οποίος διακόπτει το χορικό του Ημιχορίου Β': «Σιωπή, σιωπή / άκου φωνές, φοβούμαι μάνα / Άκου φωνές και βογγητό» (στ. 1129-1131). Ο Άγγελος είναι αυτός που βογκάει: «Ω, Ω, αλλοίμονο τι θέλω πεια να ζώ» (στ. 1132).

+ στ. 1203-1205: Σταδιακή εμφάνιση Προνόης (η οποία δεν μιλά) μετά τα λόγια του Άγγελου: «Και, να, την βλέπεις ν' αρχεται σκυφτή» (στ. 1203). Στον στ. 1206 της απευθύνεται ο Χορός: «Προνόη, τ' είν' αυτό που σοῦρθε, αχ».

* στ. 1211-1213: Βγαίνει ο Άγγελος, αναφερόμενος έμμεσα στην αποχώρησή του, αλλά καθορίζοντας τον σκοπό της απουσίας του: «Θα πάρω χώμ' από τον τάφο του / ν' αλείψω το κεφάλι αυτό το γέρικο / π' ανήμπορη του στάθηκε βοήθεια».

* στ. 1219-1224: Έξοδος Προνόης στον στ. 1224, ύστερα από τα τελευταία της λόγια: «Όχι συντρόφι[σ]σες, αφήστε με μονάχη» (στ. 1219). Ο Χορός, αν και στον στ. 1214 έχει πει: «Μαζύ σου θάρθω να τον κλάψω, αχ», στους στ. 1225-1245 μένει μόνος του στη σκηνή και θρηνεί.

+ στ. 1246: Είσοδος Περιάνδρου, αφού έχουν προηγηθεί τα λόγια του Χορού: «να τος προβάλλει στην αυλή / με τα κακούργα χέρια του κρυμμένα» (στ. 1244-1245).

+ στ. 1317: Είσοδος Αρχιερέα, ο οποίος ίσως να ήταν και πρωτύτερα εδώ, αφού τον είχε καλέσει ο Χορός, στον στ. 1306: «Γέροντα τρέξε συ σεβάσμιε, / με ξορκισμούς, με παρακάλια, με θυσίες, / πρόφθασε να μαλάξης την οργή» (στ. 1306-1308). Ο Περιάνδρος του απευθύνεται στον στ. 1313: «Διώχτες [Διώχ' τες], εμπρός, να δούμ' αν τα κουφόλογά σου / [...]».

+ στ. 1327: Είσοδος Αγγέλου, αφού έχουν προηγηθεί τα λόγια του Χορού: «Βλέπω το δούλο νᾶρχεται τρεχάτος» (στ. 1323).

* στ. 1338: Έξοδος Αγγέλου μετά το τέλος της ρήσης του (στ. 1327-1338), χωρίς ένδειξη αποχώρησης.

* Έξοδος Ημιχορίου Β' μετά τους στ. 1395-1401, με άμεση σκηνική οδηγία.

* Έξοδος Περιάνδρου μετά τους στ. 1402-1406, με άμεση σκηνική οδηγία.

+ στ. 1460: Είσοδος Αγγέλου χωρίς ειδοποίηση.

* στ. 1471: Έξοδος Αγγέλου μετά το τέλος της ρήσης του (στ. 1460-1471), χωρίς ειδοποίηση

Είναι φανερό πως προς το τέλος ο Κοσμάς Πολίτης προτιμάει τις αιφνιδιαστικές σκηνικές εμφανίσεις και, γενικά, την κινητικότητα των σκηνικών προσώπων, όπως ο Σαίξπηρ, αντί της ελεγχόμενης στρατηγικής μιας συμμετρικής πληροφόρησης για τις τροπές της δράσης, όπως γίνεται στην κλασικίζουσα δραματουργία. Ο πρωταρχικός αισθητικός σκοπός είναι τα εφέ του σκληρού φινάλε και όχι τόσο η μίμηση των δραματουργικών συμβάσεων της αρχαίας τραγωδίας.

Το σύστημα της αγγελίας του εισερχόμενου προσώπου τηρείται, λοιπόν, σε πολύ μεγάλη έκταση, ενώ τηρείται κάπως λιγότερο εκείνο των αποχωρήσεων από την σκηνή· υπάρχουν, ωστόσο, και περιπτώσεις με έμμεσες μόνον νύξεις για την κινητικότητα του σκηνικού πληθυσμού στα Επεισόδια.

Αγγελικές ρήσεις. Το έργο διαθέτει τέσσερις αγγελικές ρήσεις, όλες από τον ηλικιωμένο μαντατοφόρο (Άγγελο), που είχε υπηρετήσει και τη νεκρή βασίλισσα Λυσίδα.

- Αγγελική ρήση Α' / α) στ. 575-577: Ο Άγγελος μεταφέρει στον Περιάνδρο την είδηση ότι ο Αρχιερέας θα ξεκινήσει «με πομπή για τη θυσία» στον τάφο της Λυσίδας

«Προτού ο Φοίβος πάρει την κατηφοριά». β) Στους στ. 584-593 ο Άγγελος, μόνος του με τον Λυκόφρονα, παραπονείται για την περίεργη στάση του και του υπενθυμίζει τις υπηρεσίες που έχει προσφέρει, ως «πιστός δούλος», στην βασιλική οικογένεια. Στους στίχους που ακολουθούν (στ. 594-608), ο Λυκόφρων ζητά από τον Άγγελο να τον συνοδεύσει και του υπόσχεται ότι θα του αποκαλύψει την «μυστική αιτία».

- Αγγελική ρήση Β' / στ. 1158-1199 (με μια διακοπή από τον Χορό στους στ. 1184-1185): Ο Άγγελος εξιστορεί τη θανάτωση του Λυκόφρονα από το χέρι του πατέρα του. Η βασική διήγηση των γεγονότων, πάντως, είναι ενταγμένη σε μια ολόκληρη διαλογική σκηνή με τον Χορό (στ. 1132-1213), όπου οι γυναίκες ρωτούν εναγωνίως τον Άγγελο τι σημαίνει η απόγνωση και απελπισία του, για ποιο πράγμα θρηνεί και κλαίει. Ο γέρος μαντατοφόρος αργεί να συνέλθει από τον κλονισμό που του προκάλεσαν όσα είδε και ο Χορός των γυναικών αδημονεί, καθώς θέλει να μάθει τι, τελικά, έχει συμβεί. Πρόκειται για μια γνωστή σύμβαση, μια τεχνική που αυξάνει το σασπένς έως την αφήγηση των τραγικών ειδήσεων. Και μετά το τέλος της εκτενούς ρήσης του Άγγελου ο Χορός έχει πρόσθετες ερωτήσεις σχετικά με την Προνόη, η οποία εισέρχεται σε λίγο στην σκηνή.

- Αγγελική ρήση Γ' / στ. 1327-1338: Ο Άγγελος ανακοινώνει ψυχρά και κοφτά στον παραληρούντα Περίανδρο την είδηση της αυτοκτονίας της Προνόης με το ίδιο εκείνο σπαθί του Λυκόφρονα. Είναι φανερό, πλέον, το μίσος του: «Περίανδρε, την ίδια μέρα / χάνεις το γιο σου και την κόρη. / Κοίτοντ' οι δυο μέσ' τον βαθύ / πετροπελεκημένο τάφο, / κι' ούτε δεν έφερα, στερνή παρηγοριά, / τα λόγια τα στερνά της. / Αμίλητη, κάνοντας πως στολίζει / με το σπαθί, του αδελφού της τον νεκρό / και πως τον αγκαλιάζει, / πέφτει 'πάνω στην κοfterή λεπίδα. / Και προβοδίζει τώρα ο Ερμής / τις δυο ψυχές στον Άδη μονοτάξειδα» (στ. 1327-1338). Το ωμό λεξιλόγιο μαρτυρεί μια σχεδόν νατουραλιστική σκληρότητα. Ο Άγγελος φεύγει αμέσως.

- Αγγελική ρήση Δ' / στ. 1460-1471: Ο Άγγελος πληροφορεί, και πάλι με ωμή ευθύτητα και σκληρά λόγια, τις «ορφανομένες» για τη σφαγή των θυγατέρων τους, λέγοντάς τους ταυτόχρονα να χαρούν, διότι ο Απόλλων σκότωσε τον παιδοκτόνο με «κρυφή σάϊτα». Το νατουραλιστικό φινάλε είναι καλά προσχεδιασμένο· η διατύπωση της ρήσης του μαντατοφόρου παίζει σημαντικό ρόλο σε αυτό: ο πόνος των γυναικών αντιδιαστέλλεται προς την απάνθρωπη σκληρότητα των αντρών. Κανένα ίχνος συγκίνησης. Ο Άγγελος δεν έχει πια να θρηνήσει τίποτε· όλη η βασιλική οικογένεια που υπηρέτησε είναι νεκρή: «Ε, Σκύθη, τράβ' από δω πέρα / γιατί δεν έχεις πια κανέναν να φυλάγης. / Και σεις ορφανομένες, σαν καταπιαστήτε / το νεκροστόλισμα, θρηνολογώντας / της θυγατέρας το χαμό, να σμίξετε / πικρόγελο στο δάκρυ σας, τι ο

Θεός, / ο βασιληάς Απόλλωνας, κρυφή σαΐτα / φύτεψε στου παιδοχαμού τον αίτιο, / τον τύραννο Περίανδρο, που κοιτάται νεκρός, / τρεις οργιές μεγάλος, στο πλακόστρωτο, / κι' άθελα οδηγός θα γίνη στις παρθενικές / ψυχές, το δρόμο δείχνοντας του Άδη» (στ. 1460-1471). Το φινάλε αυτής της σφαγής, πάντως, απαιτεί ξεχωριστή ανάλυση, η οποία δεν μπορεί να γίνει εδώ.

Το σύστημα των προοικονομιών. Τα προαισθήματα της επερχόμενης συμφοράς υπογραμμίζονται ήδη με τον Πρόλογο της Λυσίδας και την αποστολή της εκδίκησης την οποία αναθέτει στον Λυκόφρονα. Σε αυτήν την εξαρχής τελεολογική στοχοθεσία της τυραννοκτονίας αντιτίθενται δύο ξεχωριστές πτυχές της υπόθεσης: η αδυναμία του Λυκόφρονα να εκτελέσει την εντολή της νεκρής μητέρας του, από τη μια, και η δόλια κίνηση του Περίανδρου να κάνει τον γιο του βασιλιά (και να τον παντρεύει) και ο ίδιος να αποσυρθεί στην Κέρκυρα, από την άλλη· κίνηση συμβιβασμού, που ματαιώνεται, όμως, από τον ίδιο τον Λυκόφρονα. Οι ελπίδες της Προνός και του Χορού διαψεύδονται. Από την αρχή, και σε όλη τη διάρκειά του, το έργο διέπεται από τα άσχημα προαισθήματα των γυναικών, τα οποία ενισχύονται από τις Ερινύες που κυριαρχούν στις φαντασιώσεις του Περίανδρου. Στο τέλος, μάλιστα, οι «ορφανομάνες» συμπεριφέρονται σαν πραγματικές Ερινύες, έτσι καθώς ορμούν να κατασπαράξουν τον φονιά των θυγατέρων τους. Η «αγκομαχία» των μανάδων για την «κατάρα» της χώρας (στ. 180, 183) διέπει τα χορικά του έργου, τα μισόλογα του Λυκόφρονα εντείνουν τις υποψίες, η τύχη των νεαρών επαναστατών της Κέρκυρας δεν αφήνει πολλές ελπίδες (στ. 327-341) και έτσι οι γυναίκες του Χορού υποψιάζονται δόλο για τη συμφιλιοτική χειρονομία του τύραννου («Σκιάζομαι τα γλυκόλογά του [...]», στ. 443). Στο πρώτο Στάσιμο τα προαισθήματα είναι ήδη έντονα: «Άγνωστο, αθόρυβα, το πεπρωμένο / πλησιάζει [...]» (στ. 610-611). Αργότερα, το «Αλλοίμονο» του στ. 825 (Β' Επεισόδιο) προϊδεάζει για το δεύτερο Στάσιμο και την παράκληση εκεί του Χορού στον Μορφέα να βοηθήσει ώστε να δύσει γρήγορα ο Ήλιος (στ. 1102-1118) και να τελειώσει αυτή η μέρα των συμφορών. Έρχεται, όμως, ο Άγγελος και διηγείται τα σχετικά με τον φόνο του Λυκόφρονα από τον πατέρα του. Το θανατικό έσπασε το φράγμα και έχει πάρει τον δρόμο του· δεν θα σταματήσει πια μπροστά σε κανέναν. Από εδώ και πέρα ο Χορός επιδίδεται σε θρήνους, χωρίς να ξέρει, όμως, ότι έπονται και άλλα δεινά. Από την άλλη, μόνον μια γενική καταστροφή θα ήταν ικανή να κινήσει το χέρι του Απόλλωνα για να σκοτωθεί ο φοβερός τύραννος και να ολοκληρωθεί, με αυτόν τον τρόπο, η ανατεθείσα από το φάντασμα της Λυσίδας αποστολή.

Τα «κατ' ιδίαν». Στην αρχαία τραγωδία είναι πολύ λίγες οι περιπτώσεις του «κατ' ιδίαν», όπου διασπάται προς στιγμήν ο ενιαίος επικοινωνιακός χώρος της σκηνής και

ο ηθοποιός απευθύνει τον λόγο του στο κοινό.⁷⁶ Ίσως, όμως, να είναι πολύ νωρίς να μιλήσουμε για το φαίνεσθαι του σκηνικού κόσμου, το οποίο είναι μια έννοια που διατυπώνεται θεωρητικά από την Αναγέννηση και έπειτα. Στην εποχή του Κοσμά Πολίτη, βέβαια, δεν ισχύει το ίδιο. Παρά ταύτα, οι περιπτώσεις του *aside* είναι λίγες και σημαίνονται μερικές φορές με δύο παύλες (—...—). Επί παραδείγματι: (στ. 97, Λυσίδα:) «— Είναι φριχτό να πω, και όμως πρέπει —» // (στ. 284, Χορός, ο λόγος είναι για τον Λυκόφρονα:) «Αλλοίμονο! τον τρώει ο χαμός τής μάνας» // (στ. 411-413, Περίανδρος, ο λόγος είναι για την Λυσίδα, για την οποία μόλις έχει πει ο Λυκόφρων ότι μπορεί «να μην την δέχθηκε ο Άδης!»:) «— Μ' αυτήν αλήθεια έχω μοιραστεί / την εξουσία του εγώ μου / και κυβερνά τον ύπνο μου τις νύχτες.—» // (στ. 504-508, Λυκόφρων, χλευάζοντας το προξενίο του βασιλιά:) «Ω, Ω, είναι προβλεπτικός! Μαθαίνει / την τέχνη του προξενιτή, μην τύχει / και μείνει χωρίς τέχνη, αν ποτέ / χρεωκοπήσει από βασιλιάς / όπως την έπαθαν πολλοί συνάδελφοί του.—» (μία μόνον παύλα). Πιθανώς, περαιτέρω «κατ' ιδίαν» συναντώνται και στους στ.: 771^a-774^a (λόγια της Προνόης), 820 (λόγια του Λυκόφρονα προς το φάντασμα της μητέρας του) κτλ.

Πρέπει, ωστόσο, να παρατηρηθεί ότι τις περισσότερες φορές πρόκειται για «καθ' εαυτόν» (και όχι για «κατ' ιδίαν»). Μόνον στην τελευταία από τις παραπάνω περιπτώσεις ο λόγος απευθύνεται σε πρόσωπο εκτός σκηνής, συγκεκριμένα στην νεκρή Λυσίδα (αποτελώντας έτσι και προοικονομία για την αυτοχειρία του γιου της Λυκόφρονα: «— Έρχομαι μην αργομαχάς —»). Αυτό, όμως, είναι μια προσδιοριστική αδυναμία της έννοιας καθεαυτήν του «κατ' ιδίαν» (*aside*, *aparte*), καθώς δεν διευκρινίζεται η κατεύθυνση του σχολιασμού, για ποιον προορίζεται (για το ίδιο το πρόσωπο που μιλάει, για κάποιο εξωσκηνικό πρόσωπο, για το κοινό κτλ.). Δηλώνεται, δηλαδή, απλώς ότι τα συγκεκριμένα κάθε φορά λόγια βρίσκονται εκτός του σκηνικού φαίνεσθαι του θεατρικού διαλόγου και, άρα, υποτίθεται πως ο άλλος (οι άλλοι) δεν τα ακούν. Το 1930, πάντως, η σύμβαση του «κατ' ιδίαν» είναι καλά εδραιωμένη στην ελληνική δραματογραφία, έτσι ώστε οι προθέσεις του Κοσμά Πολίτη να μπορούν εύκολα να ερμηνευθούν: για να ακουστεί και από το κοινό. Η, έστω και φειδωλή, χρήση του σκηνικού αυτού

⁷⁶ Βλ. Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματογραφία: η αυτονόμηση της διαλογικότητας», *Παράβασις* 10 (2010), σ. 55-84, ιδίως σ. 58 κ.έξ. Ωστόσο, στους στ. 634-659 της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, η Κλυταίμηστρα απευθύνει τον λόγο της, χωρίς να το ακούσει η παρούσα στην σκηνή Ηλέκτρα ούτε ο Χορός, στον Απόλλωνα και όχι στους θεατές, δηλ. δεν υπερβαίνει τη θεατρική σύμβαση του φαίνεσθαι του σκηνικού κόσμου (δεν «βγαίνει» από τον ρόλο της), αλλά η «υπέρβαση» παραμένει στο επίπεδο της ενδοσκηνικής επικοινωνίας. Στην αριστοφανική κωμωδία, αντιθέτως, αυτός ο πρόσθετος σχολιασμός κατ' ευθείαν προς το κοινό είναι συγχός (βλ. Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα. Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, Αθήνα 2007, σ. 177-188 (III.8.4. Τα κατ' ιδίαν των κωμικών προσώπων) και σ. 188-197 (III.8.5. Οι αποστροφές προς το κοινό) (με περισσότερη βιβλιογραφία).

τεχνάσματος εμφανίζει τις *Κορίνθιες* να αποκλίνουν πλέον από την αρχαία τραγωδία· αν ο δραματουργός είχε θελήσει να χρησιμοποιήσει στο έργο του άμεσες σκηνικές οδηγίες, ίσως να είχε προσθέσει ένα «(κατ' ιδίαν)». Η αλήθεια είναι ότι και στο *Κωνσταντίνος ο Μέγας* (1957) δεν εντοπίζεται καμία ένδειξη για τη χρήση αυτή, απλώς ένα: «(Σα να μιλάει στον εαυτό του)».⁷⁷ Αλλά η σύγκριση αυτών των δύο δραματικών έργων του Κοσμά Πολίτη θα πρέπει να αποτελέσει αντικείμενο ξεχωριστής μελέτης.

Συγκριτολογικά

Οι *Κορίνθιες* του Κοσμά Πολίτη (1930) είναι μεταξύ άλλων και μια απάντηση στην πεντάπρακτη τραγωδία *Κυψελίδαι* (1858) του Δημ. Βερναρδάκη, ο οποίος βασίζεται εν μέρει στη γερμανική ρομαντική τραγωδία *König Periander und sein Haus* (1823)· και τα δύο έργα έχουν και φανερές επιδράσεις από τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ, όπως άλλωστε και η τραγωδία του Κοσμά Πολίτη.⁷⁸ Λίγο μετά προσθέτει και ο Καζαντζάκης με τη *Μέλισσα* (1937) τη δική του εκδοχή του μύθου γύρω από τον σκληρό τύραννο Περίανδρο.

Δραματικές πηγές και πρότυπα. Απώτερα δραματικά πρότυπα και ισχυρές πηγές επίδρασης είναι ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ και η ρομαντική τραγωδία του Immermann, *Ο βασιλιάς Περίανδρος και ο οίκος του*. Δεν είναι υπερβολή να πει κανείς πως οι *Κυψελίδαι* είναι εκείνο το έργο, όπου η κειμενική εξάρτηση από τον *Άμλετ* είναι η πιο στενή από όλα τα «σαιξπηρικά» έργα του Βερναρδάκη.⁷⁹

Κυψελίδαι (1858). Τη μερική εξάρτηση από την τραγωδία του Immermann (1823) ομολογεί ο ίδιος ο Βερναρδάκης στον εκτενέστατο πρόλογο της έκδοσης (Leipzig 1860), ο οποίος αναλώνεται κατά μεγάλο μέρος στην ανασκευή της αυστηρής κριτικής του Αλεξ. Ρίζου Ραγκαβή.⁸⁰ Ωστόσο η εξάρτηση της δεύτερης τραγωδίας του από τον Immermann δεν είναι και τόσο μεγάλη, όπως αυτή του Σαίξπηρ:⁸¹ μελαγχολία και εξορία του Λυκόφρονα/Άμλετ, έρωτας προς την Ευάδνη/Οφηλία, το φάντασμα της Μελίσσας/του πατέρα του Άμλετ, δεύτερη εμφάνιση του φαντάσματος, ο

⁷⁷ Κοσμάς Πολίτης, *Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος*, Δίφρος, Αθήνα 1957, επί παραδείγματι, σ. 96.

⁷⁸ Ακόμα και η τραγωδία του Immermann. Βλ. Γεωργιάδη, «Ακμή και παρακμή του Σαιξπηρικού ιδεώδους», σ. 197-242, ιδίως σ. 203 εξ., 223-237, Καμηλάρη, «Η τραγωδία *Κυψελίδαι* και το γερμανικό πρότυπό της», σ. 183-195.

⁷⁹ Βλ. τους πίνακες λεκτικής εξάρτησης στη Γεωργιάδη, *ό.π.*, σ. 183-195.

⁸⁰ Δημ. Βερναρδάκης, «Τω ευμενεί αναγνώσται χαίρειν», *Κυψελίδαι, Μέρος Α΄: Τραγωδία εις πράξεις πέντε*, εν Λειψία 1860, σ. ια'-ξδ'.

⁸¹ Βλ. και Τσουπρου (επιμ.), *William Shakespeare: Άμλετ. Το κείμενο της παράστασης του «Πειραματικού θεάτρου»*, ειδικά για τις *Κορίνθιες* σ. 123 εξ.

δισταγμός να σκοτώσει τον πατέρα του, Ευάδνη και Οφηλία παραφρονούν και πεθαίνουν, η ρακενδυτη εμφάνιση του Λυκόφρονα/Άμλετ, συνεχείς σκηνικές αλλαγές και πολυπρόσωπο έργο,⁸² υπάρχουν διακειμενικές εξαρτήσεις στις σκηνές μελαγχολίας (Α/α, Β/β, δ Βερν. –Α/2, Β/2 Σαίξπηρ), πρώτη εμφάνιση του φαντάσματος (Γ/ι – Α/4, 5), η επανεμφάνιση (Δ/η, Ε/α – Α/2, Γ/4), δισταγμός να σκοτώσει τον πατέρα στον ύπνο/κατά την προσευχή (Δ/α – Γ/3), τρέλα της Ευάδνης/Οφηλίας (Ε/ιζ-ιη – Δ/5)⁸³ κτλ. Αντίθετα οι μεταβολές που έκανε στον ρομαντικό ήρωα του Immermann, τον Λυκόφρονα, είναι ουσιαστικές: αφαίρεσε τη φιλοσοφική θανατολαγνία του ρομαντικού ιδεαλισμού, την παθολογική μελαγχολία που μεταβάλλεται τελικά σε φονική δράση, τον Weltschmerz, «τη διαλεκτική σχέση δηλαδή μεταξύ ριζοσπαστικού υποκειμενισμού και μελαγχολικής αυτοπάθειας»,⁸⁴ τη ρομαντική ειρωνεία (όταν το φάντασμα της Μέλισσας κοροϊδεύει την παθητική στάση του Λυκόφρονα),⁸⁵ δεν ακολούθησε τις τάσεις ανατροπής της φόρμας κτλ.⁸⁶

Ωστόσο υπάρχουν δομικά σημεία κοινά στα δύο έργα: η αντιπαράθεση πατέρα-γιου εξαιτίας της ενοχής του πρώτου, ενώ αντίθετα ουσιαστικό διαφοροποιητικό στοιχείο είναι η εισαγωγή του χρησμού εκ μέρους του Βερναρδάκη, και η αλαζονική

⁸² «... οι αμέτρητες σκηνικές αλλαγές, η χωρίς φειδώ και οικονομία μεταφορά της δράσης σε διαφορετικούς σκηνικούς τόπους από σκηνή σε σκηνή και από πράξη σε πράξη. Το σκηνικό στους *Κυψελίδες* μεταβάλλεται συνολικά δεκατέσσερις φορές. Για παράδειγμα, στην τρίτη πράξη, από τα ανάκτορα του Περιάνδρου η σκηνή μεταφέρεται στην Ακροκόρινθο, μπροστά από το ναό της Αφροδίτης, ενώ μόλις λίγες σκηνές αργότερα, το σκηνικό μεταβάλλεται για να αναπαραστήσει την Αχερουσία λίμνη στο όνειρο του Λυκόφρονα με το φάντασμα της μητέρας του, και αμέσως μετά η σκηνή μεταφέρεται ξανά μπροστά από το ναό της Αφροδίτης, για να καταλήξει σε μια ακόμα μετατροπή της σκηνής σε στοά. Στην πέμπτη πράξη υπάρχει μεταφορά της δράσης αρχικά στην οικία του Λυκόφρονα στην Κέρκυρα, ενώ στη συνέχεια, στην έβδομη σκηνή, το σκηνικό αλλάζει για άλλη μια φορά, και μετατρέπεται σε ακτή, σε λιμάνι όπου προσαράζει η λέμβος με την οποία καταφθάνει η Ευάδνη στην Κέρκυρα. Για μια ακόμα φορά, στις τελευταίες σκηνές του έργου, η δράση μεταφέρεται ξανά στην οικία του Λυκόφρονα» (Γεωργιάδη, «Ακμή και παρακμή του Σαίξπηρικού ιδεώδους», σ. 205). Και ως προς τον πολυπρόσωπο σκηνικό πληθυσμό: «...ο αριθμός των προσώπων είναι μεγάλος: υπάρχουν δώδεκα βασικά πρόσωπα, εκ των οποίων τα τέσσερα είναι γυναίκες, αλλά ο αριθμός αυξάνεται ακόμα περισσότερο, αν προσθέσουμε την εμφάνιση Χορού, αυλητρίδων και ιεροδούλων καθώς και μετακινούμενο πλήθος σε κάποιες από τις σκηνές του δράματος. Ακόμα, στο έργο αναπτύσσονται περιπέτειες που καθιστούν την πλοκή επεισοδιακή, όπως π.χ. οι περιπλανήσεις της Ευάδνης, που πηγαίνει αρχικά στο ναό της Αφροδίτης, στη συνέχεια ακολουθεί τον Λυκόφρονα στην Κέρκυρα, διαπράττει φόνο και πεθαίνει. Θα πρέπει ακόμα να αναφερθεί ότι, αν και το δράμα εκτείνεται σε πέντε πράξεις, ο Βερναρδάκης είχε σκοπό να γράψει και έκτη, κάτι που τελικά δεν έκανε ποτέ» (ό.π., σ. 206). Στο βάθος των αισθητικών επιλογών βρίσκεται το ποθητό «εθνικό δράμα» με εντυπωσιακές ιστορικές σκηνές στο ύφος των ιστορικών τραγωδιών του Σαίξπηρ αλλά με αρχαίο φόντο.

⁸³ Γεωργιάδη, ό.π., σ. 183-195.

⁸⁴ Καμηλάρη, «Η τραγωδία *Κυψελίδα*», σ. 189.

⁸⁵ Ο χλευασμός της Μέλισσας στην Γ' πράξη για τη στάση του οδηγεί σε μια απότομη αλλαγή συμπεριφοράς. Εδώ είναι ο Περιάνδρος που θέλει να αυτοκτονήσει, μόλις ακούσει την είδηση της δολοφονίας του Λυκόφρονα στην Κέρκυρα, ενώ η Μέλισσα τον εμποδίζει. Ο τύραννος τελικά αναλαμβάνεται στους Ουρανούς.

⁸⁶ Για το έργο του Immermann βλ. σε επιλογή: B. v. Wiese, *Karl Immermann. Sein Werk und sein Leben*, Hamburg 1969· W. Beutin et al., *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1984, σ. 218-225 κτλ.

αμφισβήτησή του από τον Περίανδρο.⁸⁷ Άλλωστε ο Βερναρδάκης εισάγει και το πρόσωπο του Αρίωνα, του ποιητή του διθύραμβου, ο οποίος λειτουργεί τόσο ως μάντης όσο και ως Χορός, όπως επίσης και την ερωμένη του Λυκόφρονα Ευάδνη, την Αρσινόη, τον Εύδημο και τη σκιά της Μέλισσας, αυλητρίδες, ορχηστρίδες, τον Χορό των ιεροδούλων του ναού (τολμηρό στοιχείο για την εποχή χωρίς πραγματική λειτουργικότητα Χορού), κήρυκες, δορυφόρους και φρουρούς. Ο Βερναρδάκης εισάγει και την παράλληλη δράση της θυσίας της Ευάδνης, η οποία παρεξηγείται καθήκοντα της ιεροδόουλης με αυτά της ιέρειας και σταδιακά αποσύρεται από την πραγματικότητα βουλιάζοντας σε ονειροφαντασίες. Πέρα από τα κοινά στοιχεία –αποκάλυψη του οικογενειακού μυστικού από τον Προκλέα, οργή του Περίανδρου, έκκλησή του οι θεοί να ρίξουν στον αγνώμονα γιο του τους κεραυνούς– ο Βερναρδάκης προσθέτει την εμφάνιση του φαντάσματος της Μέλισσας (Άμλετ), που παγιδεύει τον Λυκόφρονα στο δίλημμα της πατροκτονίας (Ορέστης), και δείχνει και κάποιες ανθρώπινες πλευρές του τυράννου, την εξομολόγησή του προς τον Λυκόφρονα, που κάμπει και την αποφασιστικότητα να πραγματοποιήσει το οικογενειακό καθήκον που επωμίστηκε. Ο Βερναρδάκης αποφεύγει τη ρομαντική παραίτηση και παθητικότητα, όταν ο Λυκόφρων αποφασίζει να δράσει και να παντρευτεί την Ευάδνη η οποία στο μεταξύ έχει τρελλαθεί· αλλά και η συμφιλίωση πατέρα και γιου έρχεται πολύ αργά, γιατί ο Λυκόφρων θα δολοφονηθεί από τους Κερκυραίους και ο Περίανδρος τιμωρείται από τους θεούς. Το υπερβατικό και μεταφυσικό στοιχείο στον Βερναρδάκη αποκτά την αναποφευκτικότητα του πεπρωμένου, ενώ αυτό δεν υπήρχε στο πρότυπό του, όπου στο τέλος εμφανίζεται το λυτρωτικό στοιχείο, η ανάληψη στους ουρανούς. Συγκριτικά με τον Immermann, ο Βερναρδάκης κινείται πιο κοντά στις δραματουργικές συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας, αποφεύγοντας τις αυθαίρετες ρομαντικές καταστρατηγήσεις της τειχοσκοπίας, την κατάχρηση της προοικονομίας και την υπερβολική χρήση αγγελικών ρήσεων, τη ρομαντική υπονόμηση του δραματικού ήρωα και τα παιχνίδια με την ελλειπή ή εσφαλμένη πληροφόρηση του θεατή, τις αδικαιολόγητες μεταστροφές των ηρώων χωρίς δραματουργική τεκμηρίωση, τα άλματα του σκηνικού χρόνου και την περιφρόνηση της κλασικιστικής πιθανοφάνειας.⁸⁸

Από αυτήν την άποψη η διασκευή του Βερναρδάκη είναι πιο συντηρητική και πιο

⁸⁷ Για τη σύγκριση βλ. Καμηλάρη, «Η τραγωδία *Κυψελίδα*»· Ι. Καβαρνός, *Η δραματική ποίησης του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη*, Αθήνα 1962, σ. 68 εξ.· G. Veloudis, *Germanograecia: Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur (1750-1944)*, 2 τόμ., Amsterdam 1993, σ. 229 εξ.

⁸⁸ Περισσότερες λεπτομέρειες στην Καμηλάρη, «Η τραγωδία *Κυψελίδα*», σ. 194 εξ.

κοντά στο αισθητικό μοντέλο της κλασικίζουσας δραματουργίας, παρά τα όποια ρομαντικά στοιχεία.⁸⁹ Συμπερασματικά θα μπορούσε να πει κανείς ότι τα δύο έργα δεν ξεκόβουν τελείως από την κλασική μορφή, αλλά διαφέρουν ουσιαστικά τόσο μεταξύ τους όσο και από την αρχαία τραγωδία, με τον Βερναρδάκη να κινείται πιο κοντά στην κλασικίζουσα ερμηνεία της ευρωπαϊκής παράδοσης, ενώ ο Immermann παίρνει τον μύθο του Περίανδρου και του γιου του περισσότερο ως αφορμή για τη δημιουργία ενός δραματικού έργου, το οποίο με μια δόση ρομαντικής ειρωνείας αυτοαναιρείται ως προς τις θεατρικές συμβάσεις του είδους και μένει μετέωρο.⁹⁰ Δεν είναι εκείνοι οι απόλυτοι δραματικοί ήρωες ενός Lord Byron· εδώ λειτουργούν ακόμα οι δεσμοί της αστικής οικογένειας.⁹¹

⁸⁹ Για τον Βερναρδάκη και το έργο του βλ. σε επιλογή: Γεωργιάδη, «Ακμή και παρακμή»· Καμηλάρη, *ό.π.*· Δ. Σπάθης, «Ο θεατρικός Βερναρδάκης. Κλασικός ή Ρομαντικός;», *Λεσβιακά* 11 (1987), σ. 58-88· Γ. Λαδογιάννη, «Η αντιζυγία του γαλλικού και γερμανικού προτύπου στη δραματική θεωρία του 19ου αιώνα. Δημ. Βερναρδάκης και Σπ. Βασιλειάδης», *Δωδώνη* 28 (1999), σ. 123-144· τον συγκεντρωτικό τόμο του Γρ. Ιωαννίδη (επιμ.), *Δημήτριος Βερναρδάκης. Η ζωή και το έργο του, Πρακτικά Ημερίδας Αθήνα 10 Οκτωβρίου 2007*, Αθήνα 2009 (ειδικά: Α. Ταμπάκη, «Η θεωρία του ρομαντικού δράματος και η *Μαρία Δοξαπατρή*»).

⁹⁰ «Και στο ανοικονόμητο έργο του Βερναρδάκη όμως, είναι φανερή η προσπάθεια του συγγραφέα να συγκεράσει αντιφατικά στοιχεία. Τα σαιξπηρικά δάνεια, οι παράλληλες πλοκές, η παρεμβολή κωμικών σκηνών ή διθυραμβικών ασμάτων, που είναι ξεκομμένα από την υπόλοιπη πλοκή, οι αλλαγές στο σκηνικό χώρο και τα πολλά πρόσωπα μαρτυρούν την πρόθεση του ποιητή να καταλύσει τους κανόνες του κλασικισμού. Ενώ όμως όπως και στο έργο του Immermann η δράση σε κάποια σημεία αποδυναμώνεται με μονολόγους, παράλληλες πλοκές και επαναλήψεις και οι ήρωες παρουσιάζουν ασυνέπεια με τις παλινωδίες και τις υπαναχωρήσεις τους, στις *Κυψελίδες* οι κεντρικές συγκρούσεις (Περίανδρος-Προκλής, Λυκόφρων-Περίανδρος) οδηγούνται σταδιακά στην κορύφωσή τους και προωθούν πειστικά τη δράση. Ο Βερναρδάκης παρά την τολμηρή επιλογή του χορού των ιερόδουλων εμφανίζεται πιο συντηρητικός από τον Immermann. Από το οπλοστάσιο του ρομαντισμού επιλέγει συγκεκριμένα στοιχεία. Δεν υπονομεύει τις δραματουργικές συμβάσεις ή τους ήρωές του και δεν φτάνει σε ακρότητες, όπως αψηχολόγητες συναισθηματικές ή επιθετικές εκρήξεις». Και στη συνέχεια: «Στις *Κυψελίδες* ο χρησμός του Απόλλωνα –κλειδί ερμηνείας για το έργο– η εισαγωγή του δίπολου ύβρις-νέμεσις, οι υπόγειοι συσχετισμοί με ήρωες από άλλες τραγωδίες, το μυθολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο προσπαθεί ο συγγραφέας να εντάξει τα δραματικά γεγονότα, και τα λυρικά μέρη φανερόνουν τη στενή εξάρτησή του από την αρχαιοελληνική παράδοση. Το παράδειγμα όμως του Χορού, που αναλαμβάνει διακοσμητικό ρόλο, αφού δεν εκφράζει μια συλλογική συνείδηση και ο συμβολικός του ρόλος απουσιάζει, είναι χαρακτηριστικό. Η αμφιταλάντευση του χορού ανάμεσα στην ευσέβεια και την ελευθεριότητα, χωρίς να μαρτυρεί μια συνειδητή πρόθεση υπονόμευσής του, αντικατοπτρίζει την αμηχανία του συγγραφέα απέναντι στις ανανεωτικές τάσεις του ρομαντισμού» (Καμηλάρη, «Η τραγωδία *Κυψελίδας*», σ. 194 εξ.).

⁹¹ «Χαρακτηριστικό είναι ότι ο ήρωας στο τέλος επιλέγει να υποταχθεί στην επιθυμία της αδελφής του, να μην κόψει τους δεσμούς με την οικογένεια, να μην γίνει πατροκτόνος [...] ... η σύγκρουση του γιου με τον πατέρα-τύραννο δεν προσλαμβάνει το νόημα μιας εξέγερσης. [...] Και στα δύο έργα ο μύθος χρησιμεύει σαν αφετηρία για τις αισθητικές αναζητήσεις των συγγραφέων. Τόσο η πορεία του Immermann, όσο και αυτή του Βερναρδάκη χαρακτηρίζονται από μεταστροφές και αποκλίσεις. Φανερό στο έργο και των δύο είναι η εξάρτησή από λογοτεχνικά πρότυπα, η τάση συγχώνευσης διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών και η αμφιταλάντευση ανάμεσα σε διαφορετικά ρεύματα. Κοινός παρονομαστής παραμένει η αισθητική σύγχυση [...]. Ο Βερναρδάκης αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στον γερμανικό ρομαντισμό και την κλασική παράδοση, ανάμεσα στην στροφή προς την Ευρώπη και την στροφή προς την αρχαιότητα» (Καμηλάρη, *ό.π.*, σ. 194). Για τις ιδεολογικές παραμέτρους που περιβάλλουν το έργο βλ. και Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, τόμ. Α', Θεσσαλονίκη 2002, σ. 350 εξ.

Ασφαλώς είναι ο Κοσμάς Πολίτης που φέρνει τη μυθιστορία του Περίανδρου πίσω στις συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας, τουλάχιστον εν μέρει και σε βασικά δομικά στοιχεία, αλλά και σε μοτίβα όπως τη ρομαντική ανάληψη του Περίανδρου στον ουρανό που αντικατέστησε με το βέλος του Απόλλωνα. Δεν τον εμποδίζουν οι ηθικές δεσμεύσεις της αστικής αξιοκρατίας περί οικογένειας, οι οποίες δεν μπορούν να παραβιαστούν σε ένα «εθνικό δράμα» με αρχαία θεματολογία, αλλά αντίθετα ασπάζεται μια εικόνα του αρχαίου θεάτρου, που αντιστοιχεί στις μοντέρνες ανατελετουργοποιήσεις του μύθου στην πρωτοπορία μετά το 1900, όπως τις οραματίστηκε π.χ. ο Hauptmann. Και οι δύο τόσο διαφορετικοί συγγραφείς και δραματουργοί, απέτυχαν να κερδίσουν με τα έργα τους κάποια πανεπιστημιακή αναγνώριση: ο Βερναρδάκης στον Ράλλειο Ποιητικό Διαγωνισμό το 1859 και ξανά το 1860, και 70 χρόνια αργότερα ο Κοσμάς Πολίτης στον Σταθάτειο.⁹²

Μέλισσα (1937). Ο Καζαντζάκης φέρνει το μύθο του Περίανδρου στα μέτρα του· η σύγκρουση του τυράννου με τον γιο του παίρνει διαστάσεις προσωπικές, αυτοβιογραφικές: το 1932 πεθαίνει ο πατέρας του, το φοβερό πρότυπο για τον *Καπετάν Μιχάλη*, που σκίαζε τόσα χρόνια την προσωπικότητα και την πορεία του κρητικού συγγραφέα και δημιουργού.⁹³ Η τρίπρακτη τραγωδία σε ποιητική πρόζα⁹⁴ αντλεί το μυθολογικό υλικό κυρίως από τον Ηρόδοτο (Γ' 5-54, Ε' 92), γνωρίζει όμως οπωσδήποτε τους *Κυψελίδες* του Βερναρδάκη (εισάγει επίσης την Άλκα, αρραβωνιστικά του Λυκόφρονα, όπως την Ευάδνη, και χρησιμοποιεί το φάντασμα της Μέλισσας). Για συσχέτιση με την τραγωδία *Κορίνθιος* του Κοσμά Πολίτη δεν υπάρχει καμιά ένδειξη. Τοποθετεί τη δράση σε ένα πρωτόγονο, ανδροκρατούμενο κοινωνικό περιβάλλον με κέντρο την αρχετυπική σύγκρουση πατέρα-γιου, αλλά και με ψυχαναλυτικές πινελιές της εξάρτησης και των δύο φοβερών ηρώων από τη μητέρα/γυναίκα, πάντα παρούσα στο μυαλό τους. Το σχέδιο της εκδίκησης προβλέπει ο γιος να φέρει τον πατέρα στο σημείο, όπου ο Περίανδρος ο ίδιος να σκοτώσει μόνος του τον Λυκόφρονα και να σβήσει έτσι τη συνέχεια της τυραννίας του (τον Κύψελο, αδύναμο κι αλαφροϊσκίωτο αδελφό του Λυκόφρονα, λάτρη της διονυσιακής λατρείας, που

⁹² Panayotis Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851-1877*, Athènes 1989, σ. 150, 159.

⁹³ Λεπτομερειακά στοιχεία για τη συσχέτιση αυτή στο βιβλίο της Κ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το Θέατρο*, Αθήνα 2005, σ. 303-335, ιδίως σ. 303 εξ. (για τις κρίσεις θεατρικών παραστάσεων της *Μέλισσας* το 1960 στο? Παρίσι, 1962 Α. Σολομός, 1982 Μ. Βοσταντζή, σσ. 325-335). Για ερμηνεία βλ. επίσης Θ. Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα-Γιάννινα 1985, σ. 103-113· P. Bien, «Μέλισσα, μια ένδειξη του καζαντζακικού μέλλοντος», *Πεπραγμένα Επιστημονικού Δημέρου Νίκου Καζαντζάκης. Σαραντά χρόνια από τον θάνατό του, Χανιά 1-2 Νοεμβρίου 1997*, Χανιά 1998, σ. 155-162· B. Igl, *Die Tragödien des Nikos Kazantzakis. Gemeinsame Züge, philosophische Ausrichtung*, Amsterdam 1984, σ. 13 εξ., 34-36.

⁹⁴ Ν. Καζαντζάκης, «Μέλισσα», *Θέατρο Α', Τραγωδίες με αρχαία θέματα*, Αθήνα 1964, σ. 509-671.

επικοινωνεί και με το φάντασμα της Μέλισσας, τον έχει σκοτώσει ήδη νωρίτερα). Σε επίσκεψη στον ετοιμοθάνατο Προκλέα (Παππούς) μαθαίνει το οικογενειακό μυστικό και αποφασίζει να αντισταθεί και να συγκρουστεί με τον πατέρα του. Η Άλκα, που σήμερα έπρεπε να παντρευτεί, δεν καταλαβαίνει τη στάση του. Στο λαό και στους άρχοντες ο Περίανδρος αναγγέλλει νέους πολέμους. Παραδίδει το στέμμα στον ρακένδυτο (με ρούχα της μητέρας του) γιο του, εκείνος αρνείται ανοιχτά και μπροστά σε όλους. Ο Κύψελος παρουσιάζεται τη νύχτα στον Περίανδρο ως φάντασμα της Μέλισσας (ιδέα του Λυκόφρων), ο τύραννος τον σκοτώνει. Ο Λυκόφρων υπόσχεται εκδίκηση. Ο Περίανδρος συγκεντρώνει τις αρχόντισσες στον ναό, για να χορέψουν για τη νεκρή Μέλισσα. Ο Λυκόφρων του ανακοινώνει πως ποτέ δε θα έχει εγγόνια ούτε γιο. Ο τύραννος τον ικετεύει· έχει πει φαρμάκι και θα πεθάνει. Κι όταν ο γιος του φανερώνει πως η Μέλισσα σε όλη τη ζωή της τον μισούσε, του καρφώνει το *instrumentum fatale* (χρυσό μαχαίρι, με το οποίο είχε σκοτώσει ο Περίανδρος τη γυναίκα του) στην καρδιά. Μετά νεκροστολίζεται, του βάζουν το πρόσωπο σαν μάσκα και πεθαίνει. Οι φρουροί αναρωτιούνται τί να κάνουν τώρα τις αρχόντισσες. Η Άλκα προσφέρεται να πεθάνει εκείνη στη θέση τους. Οι στρατιώτες ρίχνουν κορώνα-γράμματα και η τύχη αποφασίζει το θάνατο των γυναικών.

Για το πολύ δυναμικό έργο σε αρχέγονο και πρωτόγονο πατριωτικό περιβάλλον έχουν προταθεί διάφορες ερμηνείες (κυρίως ψυχαναλυτικές-προσωπικές και πολιτικές-κοινωνικές-συσχέτιση με τα δικτατορικά καθεστώτα της εποχής κτλ.)· ο Καζαντζάκης εκτιμούσε ιδιαίτερα το έργο αυτό, της απελευθέρωσης του γιου από τον φοβερό πατέρα, και έκανε πολλές προσπάθειες να παρασταθεί στο θέατρο, πράγμα που έγινε όμως μόλις μετά το θάνατό του. Ως προς τη σύγκριση με τις *Κορίνθιες* πρέπει να παρατηρηθεί εν πρώτοις, πως ο Λυκόφρων λίγο μοιάζει με τον Άμλετ,⁹⁵

⁹⁵ Παραθέτω στο σημείο αυτό την ερμηνευτική σύνοψη της Κ. Πετράκου: «Οι χαρακτήρες του αδρού και μεγάλω-πρεπου αυτού έργου είναι ξεκάθαροι και υπερμεγέθεις. Ο Περίανδρος είναι ένας τύραννος δίχως έλεος, στον οποίο είναι εμφανής η ευφυΐα, δεν διακρίνονται όμως ιδιότητες από αυτές που στην αρχαιότητα του χάρισαν τον τίτλο του σοφού. Ο Περίανδρος του μύθου και του Ηρόδοτου είναι πιο ανθρώπινος, παρ' ότι και αυτός διέπραξε εγκλήματα. Ο καζαντζακικός Περίανδρος είναι παράφρων. Όχι αγνοχολόγητα: ο αναίτιος και απόλυτος άδικος φόνος της απατημένης γυναίκας τον έχει τρελάνει με τις τύψεις και με την έλλειψη της παρουσίας της. Η απέχθειά του για τον Κύψελο εξελίσσεται σε μίσος, σε πρώτο επίπεδο γιατί η ευαισθησία του έρχεται σε αντίθεση με την αρρενωπότητα που απαιτεί να έχουν οι γιοι του και σε δεύτερο γιατί η ομοιότητα με τη μητέρα του του θυμίζει την μοιραία πράξη. Ο φόνος του δεν φαίνεται να του προκαλεί ενοχές. Αγαπά και θαυμάζει μόνο τον πρωτότοκο γιο του, τον οποίο φυσικά βλέπει σαν συνέχεια του εαυτού του, την ελπίδα του να κερδίσει την αθανασία. Είναι ο μόνος άνθρωπος που υπολογίζει και αντιμετωπίζει ως ισότιμο. Ο Λυκόφρων, ανδροπρεπής και εγκρατής, αρχικά φαίνεται σαν βελτιωμένο προϊόν της δρακογενιάς, ο μέλλων φωτισμένος και δίκαιος μονάρχης, ρόλος για τον οποίο προορίζεται. Οι αποκαλύψεις της οικογενειακής του ιστορίας δεν του επιτρέπουν όμως να ωριμάσει και να τον εκπληρώσει. Στην πορεία παλινδρομεί στην παιδική ηλικία, στη λαχτάρα για τη μητέρα, τον ανταγωνισμό με τον πατέρα. [...] Ο ζωτικός σκοπός του Λυκόφωνα είναι η δημιουργία μιας ταυτότητας μέσω της ανεξαρτησίας από τον πατέρα, και η

ενώ στον Κοσμά Πολίτη διατηρεί την αναποφασιστικότητά του, την αδυναμία του να σκοτώσει τον πατέρα, και ουσιαστικά αυτοκτονεί (στην προσπάθειά του αυτή ο Περίανδρος τον σπρώχνει στο σπαθί). Στις *Κορίνθιες* έχει αφαιρεθεί ο αδύναμος αδελφός και η μέλλουσα νύφη του Λυκόφρωνα (μόνο το κορίτσι που υποβαστάζει τον γέρο τύραννο αναφέρεται· άλλο μοτίβο δεν αναπτύσσεται). Το έργο του Καζαντζάκη είναι εκτενέστατο (εμπλέκεται και η κοινωνική διάσταση – λαός, άρχοντες, τύραννος, οι σκηνές με τον Προκλέα στην Επίδαυρο, οι σκηνές στην ταβέρνα) και δεν έχει τίποτε από τη λογοτεχνική κομψότητα του στίχου του Κοσμά Πολίτη: είναι γλώσσα βίαιη, «ηρωική», απόλυτη, καζαντζακική. Ο ρόλος των γυναικών είναι μηδαμινός: στον πόνο της Άλκας δεν δίνεται καμιά σημασία (σε αντίθεση με την Προνόη), ο θάνατός τους στο τέλος παίζεται στα ζάρια. Δεν δίνεται φωνή στη γυναικεία σκέψη και αίσθηση, αν και τελικά οι φοβεροί ήρωες που συγκρούονται εξαρτώνται από τη μητρική μορφή της Μέλισσας. Η ίδια η αρχετυπική μητέρα ιδανικοποιείται υπερβολικά (μέσα στα μυαλά των ανδρών), ενώ το φάντασμα της Λυσίδας είναι πιο σκληρό: βάζει τον γιο της να κάνει όρκο ιερό, πως θα εκδικηθεί για το βίαιο θάνατό της και θα σκοτώσει τον πατέρα του. Στον Καζαντζάκη δεν υπάρχει γυναικείος χορός (οι αρχόντισσες δεν έχουν τη λειτουργικότητα αυτή), ούτε υπάρχουν Ερινύες. Η νέα θρησκεία στον Κοσμά Πολίτη είναι η διονυσιακή λατρεία που εκπροσωπεί ο ευφάνταστος αντι-ήρωας Κύψελος, κι αυτός θύμα των φονικών ενστίκτων του τυράννου

εκδίκηση για τον φόνο της μητέρας απλώς η πρόφαση. Υπό αυτή την έννοια, μπορεί να θεωρηθεί ότι επιτυγχάνει τον σκοπό του να ξεπεράσει τον πατέρα, ακόμα και αν πρέπει να το πληρώσει με τη ζωή του: ο Περίανδρος έχει αδυναμία στον Λυκόφρωνα, ο Λυκόφρων όμως δεν έχει καμιά. Απαρνείται συμβολικά το ρόλο του συνεχιστή της πατριαρχικής γραμμής όταν αρνείται να παντρευτεί, αποποιείται την εξουσία, την απεκδύεται κατά κάποιον τρόπο και μένει ντυμένος με τα γυναικεία ρούχα της μητέρας του. Ο Κύψελος επίσης μεταμφιέζεται σε Μέλισσα. Και τα δύο παιδιά δεν μπορούν να επιτύχουν την ανάδυση από την γονεϊκή οικογένεια και να δημιουργήσουν την προσωπική τους ιστορία. Περιέργως ο Κύψελος φαίνεται πιο ικανός για κάτι τέτοιο ως ιερέας του Διόνυσου, αλλά οι απαγορεύσεις και στο τέλος το φονικό χέρι του Περίανδρου τον εμποδίζουν. Η Άλκα είναι η ιδανική γυναίκα σύμφωνα με το πατριαρχικό πρότυπο: μετά την αμαζονική παρθενικότητα η απόλυτη απορρόφηση από τον άντρα, η πλέον ανιδιοτελής αγάπη και υποταγή στη θέληση και στα οράματά του. Ο Περίανδρος την προορίζει για αντικαταστάτρια της γλυκιάς Μέλισσας και πραγματικά φαίνεται κατάλληλη για το ρόλο αυτόν. Ο Λυκόφρων όμως την αποδιώχνει: η μητέρα δεν είναι δυνατόν να υποκατασταθεί, η οικογένεια δεν μπορεί να ενσωματώσει άλλα άτομα. Η μητέρα είναι η μητέρα. Το φάντασμά της στιγμή δεν φεύγει από το παλάτι και τη ζωή τους. Η μητέρα και όταν πεθάνει ή απομακρυνθεί παραμένει ως *imago* μέσα στον άνθρωπο, συνήθως εξιδανικευμένη. Όλοι άλλωστε εξιδανικεύουν τη Μέλισσα: είναι γλυκιά, ευαίσθητη, τρυφερή, συμπονετική, όμορφη, ελκυστική, μια οπτασία που μόνη μπορεί να κάνει τον βίο βιωτό. Το εύρημα αυτό του Καζαντζάκη είναι το εκπληκτικότερο, τόσο ψυχολογικά όσο και αισθητικά. Η Μέλισσα, τόσα χρόνια νεκρή, είναι πανταχού παρούσα. Η λατρεμένη παρουσία της στο υποσυνείδητο αλλά και στη σκέψη των αντρών της οικογένειας είναι στην πραγματικότητα ο μοχλός που θα τους οδηγήσει όλους στον βίαιο θάνατο. Το κρυπτικό μήνυμα του Καζαντζάκη ίσως είναι ότι ο άντρας μισεί τη γυναίκα γιατί δεν μπορεί να ζήσει χωρίς αυτήν· την εκμηδενίζει για να απαλλαγεί από την ανάγκη που νιώθει για την ύπαρξή και την αφοσίωσή της και καταστρέφεται και ο ίδιος, εφόσον καταστρέψει τον μισό του εαυτό» (Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης*, σ. 324 εξ.).

και του ηρωικού περιβάλλοντος. Ο Καζαντζάκης έκανε τον μύθο, όπως συνήθως, απόλυτα δικό του. Οι όποιες σαιξπηρικές απηχήσεις (*Άμλετ*) είναι εγγεγραμμένες ήδη στον Βερναρδάκη.⁹⁶

Κωνσταντίνος ο Μέγας

Η παρουσία του Σαίξπηρ μπορεί να τεκμηριωθεί σχεδόν στο σύνολο του πεζογραφικού έργου του Κοσμά Πολίτη: λεκτικές αντιστοιχίες τεκμηριώνονται για τα έργα *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, *Τρικυμία*, *Ιούλιος Καίσαρας*, *Ριχάρδος Γ'*, *Μάκβεθ*, *Οθέλλος*, *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, *Βασιλιά Αηρ*, και με ιδιαίτερη εμμονή για τον *Άμλετ*.⁹⁷ επισημασμένη έρευνα ίσως μπορεί να εντοπίσει και άλλες. Άλλωστε τα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου ήταν ιδιαίτερα πλούσια σε παραστάσεις του Σαίξπηρ στην Ελλάδα,⁹⁸ όπως άλλωστε και οι επόμενες δεκαετίες.⁹⁹ Προφορικές πηγές αναφέρουν πως ο Κοσμάς Πολίτης είχε μεταφράσει σχεδόν όλα τα έργα του Σαίξπηρ για τις εκδόσεις Καραβία,¹⁰⁰ που έμειναν ανέκδοτες και δεν βρήκαν το δρόμο προς τη σκηνή, εκτός από τον *Άμλετ*,¹⁰¹ που παίχθηκε από το «Πειραματικό Θέατρο της Μαριεττάς Ριάλδη» το 1971/72. Ο *Κωνσταντίνος ο Μέγας* ήταν και το πιο αγαπημένο του λογοτεχνικό έργο, που εκδόθηκε το 1957 στον Δίφρο και ξανά το 1999 στον Ερμή.¹⁰²

⁹⁶ Το θέμα θίγει ένα κριτικός για την παράσταση του 1962, ο Φάνης Καμπάνης: «Αλλά δυστυχώς οι δραματικές συγκρούσεις που προσφέρονται απ' το μύθο μένουν θεατρικά ανεκμετάλλευτες. Στο έργο συναντά κανείς απόηχους από τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ. Στη Σαιξπηρική, όμως, τραγωδία υπάρχει έντονο υπόβαθρο κοινωνικό και φιλοσοφικό, που δικαιώνει τη θέληση του *Άμλετ* για εκδίκηση. Οι σαιξπηρικοί ήρωες είναι άνθρωποι με σάρκα και οστά. Του Καζαντζάκη είναι ιδέες ντυμένες με γλαυκίδες. Κι οι ιδέες αυτές, αλληλοσυγκρούονται όχι στα διαφορετικά πρόσωπα, αλλά συνυπάρχουν αντίνομες στο ίδιο πρόσωπο» (*Αυγή*, 15 Σεπτ. 1962, Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης*, σ. 332 εξ.). Απέχω στο σημείο αυτό από την παράθεση άλλων απόψεων της θεατρικής κριτικής, γιατί αντιφάσκουν μεταξύ τους σε σημαντικό βαθμό.

⁹⁷ Βλ. το πολύ πλούσιο κεφάλαιο «Ο Σαίξπηρ στον Κοσμά Πολίτη» στο Τσούπρου (επιμ.), *William Shakespeare: Άμλετ. Το κείμενο της παράστασης του «Πειραματικού θεάτρου»*, σ. 123-154.

⁹⁸ Τίνα Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου 1940-1950*, Αθήνα 2007.

⁹⁹ Γρ. Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967)*, 2 τόμ., Αθήνα 2014, 2018.

¹⁰⁰ «Ο ίδιος ο Κοσμάς Πολίτης μου είχε πει ότι είχε μεταφράσει για τον Καραβία σχεδόν όλα τα έργα του Σαίξπηρ, μια δουλειά που χαϊρόταν να την κάνει, παρ' όλο που έλεγε ότι σου δίνουν την εντύπωση, ότι τα έχουν γράψει δύο, άσχετοι μεταξύ τους συγγραφείς» (Ι. Μαρμαρινού, *Κοσμάς Πολίτης. Ένα Πορτραίτο*, Αθήνα 1988, σ. 47). Για τις ικανότητές του στην ad hoc μετάφραση αρχαίας τραγωδίας βλ. σ. 65. Δυστυχώς αυτή η μαρτυρία δεν επιβεβαιώνεται από πουθενά. Η μόνη άλλη μετάφραση, εκτός από τον *Άμλετ*, είναι ο Βασιλιάς Αηρ, έκδοση στον Κέδρο 2001, χειρόγραφο ή δακτυλόγραφο που είχε χαρίσει ο συγγραφέας στον Θανάση Καραβία, που έχουν μόνο λίγες ανώνυμες «Υποσημειώσεις» στο τέλος του κειμένου. Το κείμενο είναι όμως πλήρες, σε αντίθεση με τη μετάφραση του *Άμλετ* (Τσούπρου (επιμ.), *William Shakespeare: Άμλετ. Το κείμενο της παράστασης του «Πειραματικού θεάτρου»*, σ. 154).

¹⁰¹ Βλ. την έκδοση της Σταυρούλας Τσούπρου, *ό.π.*, με το κείμενο (σ. 13-78) και τις σημειώσεις (σσ. 79-110), το πρόγραμμα της παράστασης (σσ. 161-170) και τις κριτικές στον Τύπο (σσ. 171-185).

¹⁰² Το μαρτυρεί η Ι. Μαρμαρινού: «Από τα δικά του βιβλία ο Κοσμάς Πολίτης έδειχνε να προτιμάει να θεατρικό *Κωνσταντίνος ο Μέγας*» (*ό.π.*, σ. 68). Και το βεβαιώνει και ο Παν. Μουλλάς, στον οποίο έγραψε ο συγγραφέας, ευχαριστώντας τον για την παρουσίαση της νουβέλας *Η Κορομηλιά* (*Κριτική* 7-8, 1960, σ. 69-73, επίσης στον τόμο *Για*

Το έργο είναι και αυτό ιστορικό, για έναν τυραννικό και βίαιο αυτοκράτορα που απομυθοποιείται ανελέητα, αναφέρεται και αυτό στην αντίθεση πατέρα-γιου (και ο Κλαύδιος έχει και αυτός σαφώς στοιχεία του Άμλετ – σκοτωμένη μητέρα που θα έπρεπε να εκδικηθεί), και εδώ πρόκειται για τη διαδοχή των θρησκευτών (αλλά σε προχωρημένη φάση), και εδώ το δραματουργικό πρότυπο-μοντέλο είναι πάλι ο Βερναρδάκης, αυτή τη φορά με το πιο γνωστό έργο του, τη *Φαύστα*. Αλλά αυτή η απομυθοποίηση του Μεγάλου Κωνσταντίνου δεν ακολουθεί το αισθητικό μοντέλο της αρχαίας τραγωδίας, αλλά του πεντάπρακτου ιστορικού δράματος του Σαίξπηρ, όπου ανάμεσα στον πολυάριθμο σκηνικό πληθυσμό των αξιωματούχων της αυλής εμφανίζεται και ένας σαιξπηρικός fool, ο Μωμ, ακριβώς στον ίδιο ρόλο του φιλοσοφούντος γελωτοποιού, που βρίσκεται εκτός της υπόθεσης και εκτός της ανθρώπινης κοινωνίας, την οποία σχολιάζει από απόσταση, ουσιαστικά φερέφωνο του δραματουργού.¹⁰³ Τώρα υπάρχουν και αλλαγές του σκηνικού τόπου και μεγάλα άλματα χρόνου μέσα στην πλοκή. Παρακολουθούμε τα διάφορα στάδια της μεταβολής του ελληνιστικού-ρωμαϊκού θρησκευτικού συγκρητισμού με την προσωπολατρία του αυτοκράτορα προς τον πρώτο Χριστιανισμό και τις πρώτες αιρετικές έριδες, τη μετάβαση της αυλής από τη Ρώμη στην Κωνσταντινούπολη και το σκληρό παιχνίδι της εξουσίας, που σκηνοθετεί ο Κωνσταντίνος με βία και δόλο, σκοτωμούς και δολοφονίες, για να κρατηθεί στην εξουσία. Και αυτό το έργο είναι εικονοκλαστικό ως προς την ένδοξη ιστορία του Έθνους, αλλά ίσως σήμερα θα μπορούσε να ανεβαστεί στη σκηνή, όμως μόνο με γενναίες και ουσιαστικές περικοπές και μια σύμπτυξη και συρρίκνωση της ανοικτότητας δράσης, περιορίζοντάς την στα κεντρικά πρόσωπα. Ιδίως προς το τέλος το δράμα χάνει και τον ρυθμό και μακρυγορεί υπερβολικά.

Η μορφολογική και δραματουργική διαφορετικότητα του *Κωνσταντίνου* (πεζός λόγος, πένταπρακτο σχήμα χωρίς υποδιαίρεση σε σκηνές, χρήση εκτενών σκηνικών οδηγιών, κατάργηση της μονοτοπικής σκηνής – απαιτούνται και πλούσια ρεαλιστικά σκηνικά, η μεγάλη χρονική έκταση της υπόθεσης και η κινητικότητα των σκηνικών χαρακτήρων με πολλές εισόδους και εξόδους, η αποστροφή από το κλασικιστικό μοντέλο της *Φαύστας* του Βερναρδάκη και η στροφή προς την ιστορική τραγωδία τύπου ελισαβετιανού θεάτρου) έχει άμεσες συνέπειες και για τη μεθοδολογία της

τη μεταπολεμική μας πεζογραφία, Αθήνα 1989, σ. 19-28), με κάποιο παράπονο πως δεν αναφέρθηκε στο θεατρικό του έργο. Είχε προτείνει και στον Fellini να το γυρίσει ταινία. Όλες αυτές οι πληροφορίες τώρα στην εισαγωγή του Γιώργου Καλλίνη στην έκδοση: Γιώργος Καλλίνης (εισ.-επιμ.), *Κοσμάς Πολίτης: Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος: Έργο σε πέντε πράξεις και επίλογο*, Ερμής, Αθήνα 1999, σ. 7-14.

¹⁰³ Πούχνερ, «Ο “σοφός τρελός” στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ», σ. 77-112.

ανάλυσης, εφόσον λείπουν οι φορμαλιστικές συμβάσεις της αρχαίας τραγωδίας και η δυνατότητα ποσοτικής ανάλυσης λόγω έλλειψης μιας ενιαίας μετρήσιμης μονάδας κειμενικής έκτασης όπως είναι ο στίχος.¹⁰⁴ Για τον λόγο αυτό η δραματουργική ανάλυση περιορίζεται στην παρακολούθηση της σύνθετης πλοκής, τα χαρακτηριστικά των σκηνικών προσώπων, το φιλοσοφικό-πολιτικό υπόστρωμα της απομυθοποιητικής στρατηγικής του κεντρικού προσώπου, και τα συγκριτολογικά, τα οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση εκτείνονται απλώς στη *Φάυστα* του Βερναρδάκη (και την ανατροπή της ως προτύπου) και τα σαιξπηρικά διακεείμενα μέσα στο έργο. Επίσης εκκρίπτουν κεφάλαια σαν «Μυθιστορία και δράμα», γιατί η εξιστόρηση του βίου του Μεγάλου Κωνσταντίνου στηρίζεται σε μια πληθώρα βυζαντινών κι άλλων πηγών της εθνικής ιστορίας, που χρησιμοποίησε ήδη ο Βερναρδάκης.

Το περιεχόμενο

Η ιστορική τραγωδία αποτελείται από πέντε πράξεις, δώδεκα σκηνές και έναν επίλογο,¹⁰⁵ απλώς δεν είναι ακριβώς τραγωδία αλλά ένα σχεδόν σατιρικό και υπονομευτικό ιστορικό ντοκουμέντο για τους μηχανισμούς της εξουσίας, που έκαναν έναν αδίστακτο αρριβίστα και στυγνό εγκληματία και «άγιο» και «μέγα». Από την άποψη αυτή πρόκειται ουσιαστικά για ένα είδος ανατροπής της τραγικότητας των ιστορικών δραμάτων του Σαίξπηρ: δεν παρακολουθούμε την άνοδο και πτώση μιας από τις πρόσκαιρες φιγούρες του μηχανισμού της εξουσίας, ένας μηχανισμός που δεν αλλάζει παρά μόνο τους ευνοημένους για λίγο από τις συγκυρίες και την τύχη (τροχός της τύχης) εκπροσώπους του, αλλά μια περίπτωση που ο αναρριχητής τυχοδιώκτης κατορθώνει να κρατηθεί στην κορυφή πάση θυσία και να δικαιώνεται μεταθανάτια από την ιστοριογραφία. Από αυτή ακριβώς την άποψη και αυτό το έργο είναι απομυθοποιητικό και εικονοκλαστικό για έναν εθνικό μύθο που υπάρχει

¹⁰⁴ Βέβαια με την επιφύλαξη πως ο ελεύθερος στίχος των *Κορινθίων* δεν ήταν μια σταθερή ποσοτική μονάδα (βλ. παραπάνω).

¹⁰⁵ Ο Γιώργος Καλλίνης συνοψίζει στην εισαγωγή της έκδοσης του 1999 το περιεχόμενο ως εξής: «Το έργο αρχίζει από την επομένη της νίκης του Κωνσταντίνου επί του Μαξεντίου στη Ρώμη. Η διψα του Κωνσταντίνου για εξουσία και η καχυποψία του τον οδηγούν όχι μόνο στην εξόντωση των πολιτικών του αντιπάλων αλλά και προσώπων του οικογενειακού του περιβάλλοντος, όπως τον ανιψιού του Λικινιανού, του γιου του Κρίσπου και της δεύτερης γυναίκας του Φάουστας. Συγχρόνως, η πολιτική του διαίσθηση αλλά και η τάση του προς το μυστικισμό τον ωθούν προς το χριστιανισμό, τον οποίο προσβλέπει ως συγκολλητική ουσία μεταξύ των λαών της τεράστιας αυτοκρατορίας του αλλά και ως θρησκεία που ευνοεί τις απολυταρχικές του τάσεις. Δε διστάζει μπροστά σε τίποτε, αρκεί να εξασφαλίσει την επίτευξη των πολιτικών του επιδιώξεων. Χρησιμοποιεί ανθρώπους και θρησκείες επιτυγχάνοντας τελικώς τη δική του δικαίωση και εξύψωση: γίνεται “μέγας” και “άγιος”» (Καλλίνης, *Κοσμάς Πολίτης: Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος*, σ. 9 εξ.).

ως τέτοιος έως σήμερα και γι' αυτόν τον λόγο δεν θα μπορούσε να ανέβει στη μεταπολεμική σκηνή.¹⁰⁶

Όπως στις βιογραφικές εικόνες ενός αγίου και μάρτυρα, παρουσιάζονται στιγμιότυπα από το βίο και την πολιτεία του Κωνσταντίνου: Α' πράξη μια μέρα του 312 στη Ρώμη, στο παλάτι του Μαξέντιου, Β' πράξη μια μέρα του 316 πάλι εκεί, Γ' πράξη κάποιες μέρες του 323 στη Νικομήδεια (αυτοκρατορική σκηνή και παλάτι), Δ' πράξη κάποιες μέρες του 326 στη Ρώμη (πλατεία, παλάτι), Ε' πράξη μια μέρα του 336 και η 21 Μαΐου 337 στην Πόλη (Ιερόν Παλάτιον) και στη Νικομήδεια (παλάτι), και ο επίλογος στο παρόν «κάπου» (21 Μαΐου 1957). Η δράση εκτυλίσσεται σχεδόν πάντα σε κλειστούς χώρους και μοιράζεται σε συνολικά 12 εικόνες με τρόπο ασύμμετρο (πράξη Α' 1, Β' καμία,¹⁰⁷ 3 η Γ', 5 η Δ' με τις αλληπάλληλες δολοφονίες, και 3 η Ε'). Οι αρρυθμίες αυτές στην αρίθμηση εικόνων και πράξεων παραμένουν ένας ερμηνευτικός γρίφος (κατά πόσον αποτελεί μια συνειδητή στρατηγική υπονόμησης αυτής της πρακτικής της κλασικίζουσας δραματουργίας). Βασικό κριτήριο της διαίρεσης του έργου σε πράξεις φαίνεται να είναι το χρονικό κριτήριο, ο «σταθμός» της βιογραφίας, ενώ στις εικόνες είναι μάλλον χωρικός. Είσοδος και έξοδος σκηνικών προσώπων δεν αποτελούν αφορμή για υποδιαίρεσεις σε σκηνές.

Ο κατάλογος των *dramatis personae* είναι μεγάλος: 33 ομιλούντα πρόσωπα¹⁰⁸ και βουβά πλήθη από κομπάρσους: Κυρίες της τιμής, Καμαριέρες, Αυλικοί, Συγκλητικοί, Πατρίκιοι, Πολίτες, Φοιτητές, Αξιωματικοί, Λεγεωνάριοι, Φρουροί, Λαός. Αποχρώσεις σύγχρονων γεγονότων φέρνει η πειθαρχημένη Γερμανική (γοτθική) στρατιωτική φρουρά και ο Σκωτσέζος μουσικός με την πίπιζα. Τα βασικά πρόσωπα των δια-

¹⁰⁶ Μια ακόμα πιο έντονη απομυθοποίηση ενός εθνικού ιστορικού «ήρωα», του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, του τελευταίου αυτοκράτορα του Βυζαντίου, στο έργο *Η αρχή της ζωής* του Δημήτρη Δημητριάδη, αντιμετώπισε το 1995 μια οργανωμένη αντίδραση με ακραίες εξάρσεις και επιθέσεις σχεδόν από το σύνολο της θεατρικής κριτικής (βλ. W. Puchner, «Apokalyptische Endzeitvisionen im Frühwerk von Dimitris Dimitriadis. Ein Versuch», *Parabasis* 16/1 (2018), σ. 87-185, ιδίως σ. 167-185).

¹⁰⁷ Η πράξη όμως δεν συμπίπτει με την εικόνα. Αυτό το περίεργο σύστημα αρχίζει από την Α' πράξη, όπου υπάρχει ένα πρώτο μέρος χωρίς τίτλο, και ένα δεύτερο που τιτλοφορείται Εικόνα Πρώτη. Η Γ' πράξη συνεχίζει κανονικά με Εικόνα Δεύτερη.

¹⁰⁸ Κωνσταντίνος, Ελένη (Μητέρα του Κωνσταντίνου), Μινερβίνα (Φάντασμα βουβό και αόρατο, 1η σύζυγος του Κων/νου), Φάουστα (2η σύζυγος του Κων/νου), Κωνσταντία (αδελφή του Κων/νου), Αναστασία (αδελφή του Κων/νου), Μιλένα (βάγια της Φάουστας), Μύρσα (καμαριέρα), Ταμάρα (καμαριέρα), Κρίσπος (γιος του Κων/νου από τη Μινερβίνα), Λικινιανός (γιος της Κωνσταντίας), Αβλάβιος (αυλικός, ύστερα Έπαρχος και Καγκελάριος), Σώπατρος (φιλόσοφος), Οπάτιος (πατρίκιος, 2ος σύζυγος της Αναστασίας), Αράδιος Ρουφίνος (έπαρχος της Ρώμης), Βολουσιανός (συγκλητικός), Μωμ (μίμος), Δωρόθεος (αυλικός, ευνούχος), Στρατήγιος (αυλικός), Μάριος (χιλίαρχος), Αρσάκης (χιλίαρχος), Φωκίων (πλοίαρχος), Φίλιππος Μανασής (γραμματέας), Όσιος (επίσκοπος Κόρδοβας), Ευσέβιος (επίσκοπος Νικομηδείας), Ευσέβιος (επίσκοπος Καισαρείας), Άρειος (αιρεσιάρχης), Κεντυρίων (αξιωματικός), Θεωνάς (δούλος), Επιστάτης, Δήμαρχος, Ο Γιος του Μαξέντιου, Ένας Σκωτσέζος.

φόρων υποθέσεων είναι ο Κωνσταντίνος και η Ελένη, η Φάουστα (δεύτερη γυναίκα του), η Κωνσταντία (αδελφή του Κωνσταντίνου) και ο Λικινιανός (γιος της), ο Κρίσπος (γιος του Κων/νου από τη Μινερβίνα), ο Αβλάβιος (αυλικός και διαχρονικά αξιωματικός της αυλής), ο φιλόσοφος Σώπατρος και ο γελωτοποιός/φιλόσοφος Μωμ. Σε αυτό το έργο οι σκηνικές οδηγίες είναι συχνές και εκτενείς, αναφέρονται στο σκηνικό αλλά και στη σκηνική δράση, σε ψυχολογικές αντιδράσεις, στην υποκριτική, και επίσης δηλώνουν εισόδους και εξόδους. Το περιεχόμενο, εξαιτίας της πολυπλοκότητας της υπόθεσης και του πολυπρόσωπου του σκηνικού πληθυσμού, δεν μπορεί να αποδοθεί με όλες τις λεπτομέρειες. Θα ακολουθηθεί κυρίως η μέθοδος της παρακολούθησης της ροής των βασικών πληροφοριών προς τους αναγνώστες, η οποία μοιράζεται σε πολλά και δευτερεύοντα πρόσωπα (κατά το πρότυπο του Σαίξπηρ), ενώ θα σταθεί περισσότερο στις κεντρικές σκηνές. Η ιστορία του Κωνσταντίνου είναι, όπως του Περίανδρου, μια σταδιακή απομόνωση από τον κόσμο δημιουργούμενη από το πρωταρχικό δυσεξήγητο έγκλημα, το οποίο σκεπάζεται μέσα στη λήθη από νέα φρέσκα εγκλήματα και ξεχνιέται τελικά με την αλλαγή του κέντρου της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και την αλλαγή της επίσημης θρησκείας. Ο ιστορικός φόρτος της αναγκαίας πληροφόρησης είναι μεγάλος, μια πίεση που παραμορφώνει συχνά τη δραματουργική οικονομία.

Α' πράξη (σ. 21-48). Το μέρος χωρίς τίτλο πριν από την πρώτη εικόνα λειτουργεί ως πρόλογος. Στην αρχή των πράξεων υπάρχουν συνήθως εκτενείς σκηνικές οδηγίες που περιγράφουν αρκετά λεπτομερειακά το αυτοκρατορικό σκηνικό. Ο δραματουργός προσβλέπει σε μια ρεαλιστική σκηνοθεσία και σκηνογραφία μεγάλης πολυτέλειας με πολλές λεπτομέρειες και σε ένα ρεαλιστικό υποκριτικό ύφος (σαφώς προσανατολίζεται στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου στη μεταπολεμική περίοδο).¹⁰⁹ Βρισκόμαστε σε μια ακατάστατη αίθουσα του παλατιού του Μαξέντιου ο οποίος έχει μόλις ανατραπεί από τον Κωνσταντίνο. Διορίζονται ο Αβλάβιος αυλικός και ο Σώπατρος φιλόσοφος στην αυλή του νέου αυτοκράτορα, ο οποίος γυρίζει θριαμβευτικά στους δρόμους της Ρώμης με το κεφάλι του προκατόχου του μπηγμένο σε κοντάρι. Ο νέος αυτοκράτωρ δεν έχει αποφασίσει ακόμα ποια θρησκεία θα ακολουθήσει. Έξω πανηγυρίζει ο λαός. Έρχονται εργάτες για τη νέα προτομή: του Κωνσταντίνου. Φέρνουν το γιο του Μαξέντιου να τον εκτελέσουν. Μπαίνουν και άλλοι και συζητούν για την αλλαγή της κατάστασης, τι θα γίνει με τη νέα προτομή (θα βάλουν μάλλον κάποια παλαιά που μοιάζει) κτλ. Τελικά μπαίνει και ο Κωνσταντίνος

¹⁰⁹ Για τη Φάουστα είχε σκεφτεί τη Μελίνα Μερκούρη.

με τη Φάουστα υπό τους ήχους της σκωτζέσικης πίπιζας. Βγάζει λόγο (*Donald, enough*) κι όλοι κατηγορούν τον προηγούμενο αυτοκράτορα· εκείνος προσποιητά ισχυρίζεται πως δήθεν θα ήθελε ειρήνη μαζί του, ήταν σπουδαίος άνθρωπος, ιερός κτλ.¹¹⁰ Διάσπαρτα λατινικά μας θυμίζουν πως βρισκόμαστε στη Ρώμη, ο Κωνσταντίνος μιλάει πού και πού αρβανίτικα. Η Φάουστα επιθυμεί να δει το κομμένο κεφάλι του Μαξέντιου, του αδελφού της. Ο Κωνσταντίνος πιάνει κουβέντα με τον φιλόσοφο, η Φάουστα απαγγέλλει ποίηση. Μόνο του το αυτοκρατορικό ζεύγος μιλάει για τον Κρίσπο, το γιο της Μινερβίνας και η Φάουστα, επίσης προσποιητά, προσκαλεί τον αύγουστο σε ερωτική συνεύρεση. Σε εκτενή σκηνική οδηγία αφηγείται ο δραματουργός, πως ο Κωνσταντίνος, μόνος του, χαιρετά ναζιστικά τη δική του προτομή.

Αυτή η εκτενής προλογική σκηνή, που τελειώνει με το κλείσιμο της αυλαίας, δίνει τον τόνο ολόκληρου του έργου: σαρκαστικός, φαρσικός, χλευαστικός, γεμάτος σύγχρονες νύξεις και υπαινιγμούς, διάλογος πνευματώδης και σπινθηροβόλος, αυλικοί, αξιωματούχοι και συγκλητικοί κοιτάζουν ο καθένας το δικό τους συμφέρον, η αλλαγή του προσώπου του αυτοκράτορα δεν αλλάζει τον μηχανισμό της εξουσίας: όλοι προσαρμόζονται πολύ γρήγορα. Τα μόνα σοβαρά πρόσωπα είναι ο εβραίος γραμματέας Μανασής και ο σύρος φιλόσοφος Σώπατρος (σοφιστής από την Απάμεια, ιστορικό πρόσωπο· ο πρώτος εθνικός που μαρτύρησε από τους Χριστιανούς). Το συνεχές πήγαινε-έλα με την απότομη αλλαγή θεμάτων συνομιλίας και την έκρυθμη κατάσταση δημιουργεί μια σχεδόν σουρρεαλιστική ατμόσφαιρα, και ο συγγραφέας δεν χάνει ευκαιρία να δοκιμάσει το σαρκαστικό του χιούμορ. Η εικόνα της γηραιάς Ρώμης είναι αυτή ενός παλαιού φθαρμένου μηχανισμού της εξουσίας, που στηρίζεται σε συμφέροντα και σκοπιμότητες, ρουσφετολογίες και διαπλοκές. Μέσα σ' αυτό το κλίμα ο Κωνσταντίνος αποφασίζει να υποστηρίξει τον Χριστιανισμό.

Εικόνα πρώτη: την ίδια μέρα στο καμαράκι της Μιλένας, της βάγιας της Φάουστας, η βασίλισσα τη ρωτάει για τη μοίρα της: ανησυχεί, πέντε χρόνια παντρεμένη δεν έκανε παιδί, με άνθρωπο 20 χρόνια πιο μεγάλο. Κι αν γίνει αυγούστα, τι θα γίνει με τον Κρίσπο (κρυφός έρωτας για τον γιο της πρώτης γυναίκας του Κωνσταντίνου); Μπαίνει ένας γεροδεμένος δούλος, ψάχνοντας τη νεαρή υπηρέτρια, και τον προσλαμβάνει αμέσως στην ιδιαίτερη υπηρεσία της.

Β' πράξη (σ. 49-71). Αίθουσα με προτομές του αυτοκρατορικού ζεύγους, τέσσερα χρόνια αργότερα. Ο Κωνσταντίνος στέλνει τον Κρίσπο ως καίσαρα στη Γαλα-

¹¹⁰ Βλ. την περίφημη ομιλία του Μάρκου Αντώνιου στο πτώμα του δολοφονημένου Καίσαρα από την τραγωδία *Ιούλιος Καίσαρ* του Σαίξπηρ.

τία.¹¹¹ Του εξηγεί την πολιτική κατάσταση της αυτοκρατορίας: μεταξύ άλλων θέλει να χρησιμοποιήσει τους Χριστιανούς, για να αντιμετωπίσει τον Λικίνιο στην Ανατολή. Τη συζήτηση διακόπτει ο Μωμ (στραβοκάνης με κουδουνάκια) σε μια σαιξπηρική σκηνή· ο Κωνσταντίνος του δίνει ένα χρυσό και φεύγει με τον Κρίσπο. Η σκηνή συνεχίζει με τον Μωμ, τον Σώπατρο και τον Αβλάβιο που απέκτησε αξίωμα στο παλάτι. Γυρνώντας ο Κωνσταντίνος πιάνει φιλοσοφική συζήτηση με τον Σώπατρο, ο οποίος είναι υλιστής και δεν πιστεύει σε αθάνατη ψυχή. Αντίθετα ο Κωνσταντίνος ενθουσιάζεται με τη νέα θρησκεία («Αυτή η αγόγγυστη εγκαρτέρηση του λαού με την ελπίδα μιας άλλης καλύτερης ζωής μάς αφήνει ήσυχους να κοιτάζουμε τη δουλειά μας. Κι ακόμα, το πνεύμα της μου επιτρέπει να συνταιριάζω τα επίγεια συμφέροντά μου με τα επουράνια», σ. 58). Μιλάει υπηρεσιακά με τον Αβλάβιο: μέτρα για τους φτωχούς, οι χριστιανοί να πάρουν επίδομα, απαγορεύεται η νυφάρπαγή. Μπαίνει η Φάουστα αδύναμη και του ομολογεί πως είναι έγκυος· τη φιλάει και η μητέρα του Ελένη. Αναγγέλλεται στην αυτοκρατορία το ευχάριστο νέο (50 μονομάχοι θα σκοτώσουν θηρία στον Ιππόδρομο). Κι όταν μιλούν για τον Κρίσπο, ο Κωνσταντίνος βλέπει οπτασία της Μινερβίνας φάντασμα στα άσπρα με όρθια μαλλιά. Ο δούλος Θεωνής (πραγματικός πατέρας) ακολούθησε κρυφά τη Φάουστα, αλλά τον είδε η βασιλομήτωρ Ελένη και απειλεί την προτομή της («Πατσαβούρα!)- εν καιρώ θα πάρει εκδίκηση. Σε συζήτηση του Κωνσταντίνου με τον Όσιο τον ρωτά αν ο Χριστιανισμός έχει Ερινύες· εκείνος το αρνείται και ο αυτοκράτωρ βγάζει το συμπέρασμα, ότι αν βαφτιστεί δε θα δει πια Ερινύες («Όχι πια φαντάσματα»...). Αλλά ακόμα δεν το αποφασίζει. Μόνος του, βλέπει πάλι τη Μινερβίνα.¹¹² Μέσα στον τρόπο του φωνάζει τον Μωμ, και του εξηγεί πως τον τρώει μια μελλοντική ενοχή. Η συζήτηση

¹¹¹ Εδώ υπάρχει μια νύξη για το έγκλημα. Ο Κρίσπος του παρατηρεί πως έχει να έρθει 3-4 χρόνια στη Ρώμη, και πάλι φεύγει. Και εκείνος απαντά: «Δεν ξέρω, υπάρχει κάτι σα μια βαθιά ενοχή σ' αυτή την πόλη...» (σ. 50).

¹¹² «Α! καλά σε γνώρισα! Γιατί μου παίζεις το κρυφτούλι, Μινερβίνα, και μια έρχεσαι, μια φεύγεις; Α, ήθελες να με ξεμοναχιάσεις; Μίλα, σ' ακούω! Δε σε φοβάμαι, φάντασμα, κι ας είναι τα μαλλιά σου μπερδεμένα και στριφτά, ίδιες οχιές πάνω στις Ερινύες το κεφάλι! Όσο ζούσες, το πρόσωπό σου ήτανε γλυκό και η ματιά γαληνεμένη. Πήρες αυτή την άγρια όψη για να με τρομάξεις; Μονάχα τα παιδιά σκιάζονται τον μπαμπούλα. Ήρθες να μου θυμίσεις όσα κουρνιάζανε μέσα στο βάλτο του μνημονικού μου, που τώρα κύκλο με κύκλο αναριγάει κι απλώνεται σα να 'ριξες μια πέτρα πάνω στα ματωμένα του νερά; Μα οι καημοί των σκοτωμένων είναι μέσα μου άδετοι, σαν παπαρούνες που ξεφυλλίζει ο άνεμος, σαν τους καρπούς που τους τινάζει ανώριμους από το δέντρο η μπόρα... Τι! Οι νικημένοι αιχμάλωτοι βασιλιάδες των Φράγκων και των Αλαμάνων, που έριξα στα θηρία του ιππόδρουμου; Τ' ανίψια μου, οι αδικοχαμένοι γιοι του Μαξέντιου... και τόσοι άλλοι; Τι πρώτο και τι δεύτερο; Σκότωσα; Ναι! Σκότωσα για το θρόνο μου! Σκότωσα! Σκότωσα!... Βάζεις το κοκκαλιάρικο σου δάχτυλο πάνω στα ωχρά σου χείλια... Γνέφεις όχι... Τι λοιπόν; Α, ζήλεψες το γκάστρωμα της Φάουστας, Μινερβίνα;... Ο γιος σου ο Κρίσπος; Είναι και δικός μου γιος – τι νόμισες, πως δεν τον αγαπώ; Τι τρεμουλιάξεις; Μίλα! Η κόψη του ματιού σου λες κοιτάζει πέρ' από το αγνάντεμα του νου. Τι βλέπεις; Ξέρασε το μυστικό σου!... Α, Φρίκη! Φρίκη! [Σκεπάζει το κεφάλι και τα μάτια του με την κόκκινη σάρπα]. Στρίγγα! Γύρισε στον τάφο σου... να φάνε τα σκουλήκια ως και την ψυχή σου!» (σ. 69-70).

του τρελού με τον «πατερούλη» είναι μεταφυσική και άκρως ρομαντική. Βάζει τον Σκωτσέζο να παίζει την πίπιζα και ο Μωμ τραγουδάει ένα ανόητο παιδικό τραγούδι. Τώρα εμφανίστηκαν όλα τα πρόσωπα του οικογενειακού δράματος και τέθηκε το κεντρικό πρόβλημα, που συνδέει το έργο με τις *Κορίνθιες*.

Γ' Πράξη (σσ. 72-103). Βρισκόμαστε στη Νικομήδεια, το 323 μ. Χ., επτά χρόνια αργότερα. Ο μηχανισμός της εξουσίας έχει πάρει το δρόμο του, έτσι και το οικογενειακό δράμα. Η *Εικόνα δεύτερη* δείχνει την αυτοκρατορική σκηνή στο στρατόπεδο. Δύο χιλίαρχοι αναλύουν την κατάσταση· η θέση του πολιορκημένου Λικίνιου είναι απελπιστική, αλλά αντιστέκεται ακόμα. Η συμβολή του Κρίσπου στη νίκη ήταν οριστική, τον λατρεύει ο στρατός ως ήρωα. Εμφανίζεται ο Κωνσταντίνος που προσευχόταν δίπλα, προβλέπει νίκη, γιατί επικοινωνήσε σχετικά με τη θεότητα. Καταστρώνουν το σχέδιο, όταν φέρνουν τον Κρίσπο σηκωτό θριαμβευτικά. Έχει νικήσει ήδη. Ο πατέρας του δεν είναι ευχαριστημένος, γιατί η νίκη δεν είναι δική του· τον αποπαίρνει άγρια, όταν ακούει ξαφνικά ένα κλάμα. Μαλακώνει και τον αγκαλιάζει. Έρχεται η αδελφή του Κωνσταντία, παντρεμένη με τον Λικίνιο, κρατώντας από το χέρι τον μικρό Λικινιανό (παιδί εννέα χρονών). Παρακαλάει για τη ζωή του άντρα της. Ο Κωνσταντίνος δέχεται· θα τον στείλει στη Θεσσαλονίκη φιλοξενούμενο. Ο μικρός να μείνει εδώ.¹¹³

Εικόνα τρίτη. Τρεις εβδομάδες αργότερα, στο παλάτι της Νικομήδειας, στα ιδιαίτερα δωμάτια της Φάουστας· ανατολίτικη ατμόσφαιρα, και η ενδυμασία του Κωνσταντίνου και των αυλικών. Ο Κωνσταντίνος σε υπηρεσιακή συζήτηση με τον Αβλάβιο· ανησυχεί γιατί δεν έφτασε ακόμα η είδηση της θανάτωσης του Λικίνιου. Η Φάουστα (με σχεδόν διάφανο χιτώνα) θαυμάζει το χαμάμ· να της φτιάξει και στη Ρώμη ένα τέτοιο («Αχ, τι όμορφα που θά 'ταν να πέθαινα μέσα σ' ένα τέτοιο λουτρό...· έτσι θα γίνει»). Έχει τώρα τρία παιδιά (από τον δούλο). Του κάνει και μια νύξη, πόσο αγαπητός είναι ο Κρίσπος στο στρατό. Τότε έρχεται ο ίδιος· θέλει να φύγει για τη Γαλατία, την επαρχία *του*, να πάει στις λεγεώνες *του*. Το παρεξηγεί ο Κωνσταντίνος. Δε θα φύγει, θα μείνει εδώ. Φεύγοντας ο Κωνσταντίνος, μένει ο Κρίσπος με τη Φάουστα. Τον φιλάει κι ομολογεί τον έρωτά της γι' αυτόν. Έντρομος ο νέος διαμαρτύρεται, αλλά η *Σαλώμη* επιμένει («Παλιογυναίκα!»). Όταν ο νέος δεν αλλάζει στάση («Μαινάδα! Οχιά! Μόλυσμα του θρόνου!»), εκείνη αποφασίζει να τον συκοφαντήσει. Ανοίγει η κρυφή πόρτα, πίσω από την οποία η γιαγιά Ελένη τα

¹¹³ Στο τέλος παρεμβάλλεται μια μικρή «σαιξπηρική» σκηνή: ο Κρίσπος παίρνει το μικρό στα γόνατα για μια «ιδιωτική» κουβέντα μεταξύ τους (σ. 78).

έχει ακούσει όλα. Θα προστατέψει τον εγγονό, αλλά προς το παρόν να μην πει τίποτα. Και από την κρυφή πόρτα φεύγουν. Κάθε εικόνα τελειώνει και με το κλείσιμο αυλαίας, γιατί υποτίθεται πως αλλάζει το σκηνικό.

Εικόνα τέταρτη. Δύο εβδομάδες αργότερα, στο γραφείο του Κωνσταντίνου στο ίδιο παλάτι, βαρύς ανατολίτικος ρυθμός. Ο Κωνσταντίνος σε συζήτηση με τη μητέρα του. Όταν ξεμπερδεύουν με την Αναστασία, αδελφή του Κωνσταντίνου, που θέλει ο καίσαρ να διορίσει τον δεύτερο άντρα της, τον Όπτατο, κάπου στην Αυλή, η συζήτηση στρέφεται γύρω από τη χριστιανική θρησκεία (ο Κωνσταντίνος είναι ακόμα αβάφτιστος), κι η Ελένη έχει την ιδέα να εφεύρουν το θρύλο της ανακάλυψης του Τιμίου Σταυρού («Ο κόσμος προόδεψε. Δεν τον κυβερνάει πια η λογική τον κυβερνούν τα θαύματα»). Για να τον «ανακαλύψει» η Ελένη θέλει να πάρει και τον Κρίσπο μαζί της, αλλά ο Κωνσταντίνος αρνείται. Δίνει διαταγή να βρεθεί το ξύλο στην Αίλια Καπιτωλίνα (Ιερουσαλήμ). Με το Σώπατρο έχει μια θεολογική συζήτηση, κι όταν φύγει ο καίσαρ, αυτός συγκρούεται με τον Αβλάβιο. Ακολουθεί συζήτηση του Κωνσταντίνου με δύο επισκόπους, που έχουν θεολογικές διαφορές μεταξύ τους, σε μια προσπάθεια να τους συμβιβάσει (Αριανή αίρεση, «σωστό θεολογικό χάος!»). Ο Μωμ προτείνει αστειευόμενος κάτω από το τραπέζι, να ξαναφέρουν καλύτερα την ειδωλολατρεία («Ο σατανάς!»). Επειδή ο συμβιβασμός δεν επιτυγχάνεται, ο Κωνσταντίνος προτείνει να γίνει μια οικουμενική σύνοδος (Νίκαια, το 325 μ.Χ.). Τελικά μένει μόνος του με τον βιογράφο του, ο οποίος χρειάζεται ένα θαύμα για τη βιογραφία του. Μαζί το βρίσκουν και αυτό. Αλλά πρέπει να βαφτιστεί («Κι εσύ, Βρούτε;»). Στη συνέχεια έρχεται η αδελφή του Κωνσταντία: ο Λικίνιος έχει σκοτωθεί στη Θεσσαλονίκη· ο Αβλάβιος δικαιολογεί την πράξη. Η αδελφή του αυτοκράτορα δεν το πιστεύει· θέλει να φύγει με τον μικρό Λικινιανό, αλλά ο Κωνσταντίνος θα τους φιλοξενήσει κοντά του. Κι ακολουθεί πάλι μικρή «σαιξπηρική» σκηνή με τον Μωμ.¹¹⁴ Και η δεύτερη και η τρίτη πράξη τελειώνουν με μια τέτοια «ατμοσφαιρική» σκηνή με τον γελωτοποιό.

Δ' πράξη (σ. 104-139). Είμαστε πάλι στη Ρώμη το 326 μ.Χ. *Εικόνα πέμπτη.* Σε μια δημόσια πλατεία, μπροστά στην Ακαδημία, με το κλασικό άγαλμα της Λύκαινας με τον Ρώμο και τον Ρωμύλο. Συζητούν δύο ηλικιωμένοι πολίτες για την πολιτική

¹¹⁴ –Μωμ (σα να μιλάει σε μικρό παιδί): «Τι έκανες πάλι; –Κ/νος (σα να μιλάει στον εαυτό του): Τίποτα. Σκότωσα. –Μωμ: Για τούτο σε κλετίζεσαι; –Κ/νος (όπως πιο πάνω): Για κείνη, εκεί... με τ' άσπρα... Με κυνηγάει όπου κι αν πάω... μου λείπει πράματα φριχτά για τα μελλούμενα... στη Ρώμη... που θα γιορτάσω τα εικοσάχρονα της μοναρχίας μου... Στη Ρώμη που μαζώνεται ό,τι σιχαμερό και αποτρόπαιο είναι στον κόσμο... –Μωμ: Για τούτο θα πάμε κι εμείς εκεί; [Ο Κ/νος κουνάει το κεφάλι του άδηλα, μηχανικά]» (σ. 103).

κατάσταση: ο Κωνσταντίνος υποστηρίζει φανερά πλέον τον Χριστιανισμό. Μια ομάδα φοιτητών κάνει διαδήλωση υπέρ της ελευθερίας του Ρωμαϊκού λαού· διαλύεται από τον Δέκαρχο με τους Λεγεωνάριους. Συζητούν τέσσερεις πατρίκιοι και παρακολουθούνται από δύο σπιούνους («Οι Χριστιανοί γίνανε κράτος εν κράτει»). Περνάει ο Κρίσπος με τον μικρό Λικινιανό· τον προτρέπουν να πάρει την κατάσταση στα χέρια του. Περνάει και μια χριστιανική λιτανεία που ψέλνει τα ονόματα του αυτοκρατορικού ζεύγος, όχι όμως του Κρίσπου.

Εικόνα έκτη. Μια μέρα αργότερα, στον προθάλαμο των διαμερισμάτων του Κωνσταντίνου. Όλοι είναι ντυμένοι πιο ανατολίτικα. Ο Κωνσταντίνος σκίζει την παραίτηση του Σώπατρου· δεν γίνεται δεκτή. Εκείνος διαμαρτύρεται για τη λογοκρισία: όλα όσα γίνονται πρέπει να είναι ωφέλιμα για τον θρόνο· το γενικό καλό είναι το καλό του θρόνου («...θα'πρεπε ίσως να ξαναγεννηθείς. Είναι πια πολύ αργά για να βγεις έστω για λίγο πιο έξω από τον εαυτό σου»). Οι καιροί είναι δύσκολοι· η Ρώμη είναι ανάστατη. Έρχεται ο Κρίσπος· του απαγόρευσαν να βγει από το παλάτι. Ο Κωνσταντίνος ανέθεσε τη Γαλατία στον οκτάχρονο γιο της Φάουστας. Επειδή τον επευφημούν στο δρόμο, ο πατέρας του τον κατηγορεί για προδοσία και εκείνος αγανακτισμένος φεύγει με τον Σώπατρο. Ο Αβλάβιος φέρνει έκθεση των κατάσκοπων: στις ταβέρνες τραγουδούν τραγούδια επαναστατικά και οι πατρίκιοι επευφημούν ανοιχτά τον Κρίσπο. Ο Κωνσταντίνος θέλει τα ονόματα· θα θανατωθούν απόψε όλοι. Για μια στιγμή έρχεται και η Φάουστα φοβισμένη. Ο καίσαρ δίνει διαταγή, να συσταθεί ειδικό δικαστήριο και να καταδικαστεί ο Κρίσπος για εσχάτη προδοσία με τιμωρία την εξορία. Με τιμές όμως, για να μην υποψιαστεί κανείς το παραμικρό· και συγκεκριμένη συνοδεία. Κι ο μικρός Λικινιανός να «λείπει από τη μέση»· τα παιδιά είναι επικίνδυνα, γιατί τα συμπαθεί ο κόσμος. Μπαίνει ο Κρίσπος και διαμαρτύρεται, γιατί του πήραν τα όπλα. Ο Κωνσταντίνος δίνει διαταγή να συλληφθεί. Επεμβαίνει η Φάουστα· θα μιλήσει με τον γιο του. Πάλι του μιλάει για τον έρωτά της· μπορεί να τον κάνει αύγουστο αν θέλει, αμέσως. Εκείνος εξαγριώνεται («Μοιχαλίδα! Αιμομίχτρα!»). Εκείνη φωνάζει για βοήθεια. Μπαίνει ο Κωνσταντίνος· ο Κρίσπος συλλαμβάνεται ως «μητροκτόνος». Θα εξοριστεί, αλλά δεν θα φτάσει στον προορισμό του. Τώρα στον Κωνσταντίνο έχει μείνει μόνο η Φάουστα πιστή. Λεγεωνάριοι αποσπούν τον μικρό Λικινιανό από την Κωνσταντία και τον σφάζουν εκτός σκηνής.¹¹⁵ Εντυπωσιακό φινάλε.

¹¹⁵ Off stage ακούγεται η φωνή του «Μανούλα!... α!» με παρόμοιο τρόπο όπως στις *Κορίνθιες* οι παρθένες.

Εικόνα έβδομη. Απόγευμα της ίδιας μέρας, η αίθουσα της πρώτης πράξης. Μερικοί τοξότες και ένας Δέκαρχος. Έξω ακούγονται φωνές που βρίζουν τον αυτοκράτορα και επευφημούν τον Κρίσπο. Το πλήθος θέλει να τον δει. Οι στρατιώτες παίρνουν τα πόστα τους με εντολή να μη βαρέσουν. Τελικά αποχωρεί το πλήθος, έχοντας καρφώσει στην πόρτα έναν λίβελλο που συγκρίνει τον Κωνσταντίνο με τον Νέρωνα. Μπαίνει ο Κωνσταντίνος με αμυντικές διαταγές, ύστερα η Ελένη, ψάχνοντας τον Κρίσπο που λείπει εδώ και δύο μέρες. Τελικά ο γιος της ομολογεί την εξορία του λαοπλάνου· το έκανε για να υπερασπιστεί το θρόνο του. Η Ελένη τού ανοίγει τα μάτια: το σκηνοθέτησε δήθεν η Φάουστα, για να λείπει ως διάδοχος από τη μέση και να ανεβάσει τους γιους της στην εξουσία. Τότε ο Κωνσταντίνος της αποκαλύπτει πως είδε τον Κρίσπο με τα μάτια του έτοιμο να πνίξει τη Φάουστα, και εκείνη του φανερώνει με τη σειρά της τις ανήθικες προτάσεις της, ενώ είχε πρωτύτερα ερωμένο της ένα δούλο («Τ' ορκίζομαι στον Τίμιο Σταυρό που έφερα μαζί μου από την Ιερουσαλήμ!» – τσουχτερή η ειρωνεία του δραματουργού). Τότε ο Κωνσταντίνος δίνει διαταγή να γυρίσει πίσω ο Κρίσπος, γιατί κινδυνεύει η ζωή του. Είναι αργά, γιατί φτάνει η είδηση πως εκτελέστηκε.

Σκηνή όδγοη. Την ίδια νύχτα στην κάμαρα της Φάουστας. Μιλάει με τη βάρια της. Εκείνη κοιτάζει το μέλλον της σε χαρτιά και λεκάνη, αλλά δήθεν δεν βλέπει τίποτε. Η αυγούστα έχει καταλάβει, πως πρόκειται για το τέλος της. Το φεγγάρι είναι κρύο, ακούγονται περπατησιές. Είναι ο Κωνσταντίνος. Βουβός ακούγει τον εξομολογητικό μονόλογο της γυναίκας του. Τα παραδέχεται όλα· η μοίρα της είναι γραμμένη. Ξέρει πως θα τελειώσει στο χαμάμ, στο καυτό νερό. Τόσο της αρέσει η Ανατολή. Αρχίζει να τραγουδά έναν μακρόσυρτο σκοπό. Σταματά απότομα. Σίγουρα θα έχει αυτοκρατορική κηδεία, για να μη γίνει σκάνδαλο. Ξανατραγουδά. Δεν την αγάπησε σαν άντρας γνωστικός, αλλά τρελά. Πάντα θα τη θυμάται. Η Φάουστα ετοιμάζεται να την οδηγήσουν στο μοιραίο λουτρό. Φεύγει με ένα απλό «γεια σου». Αρέσει στον δραματουργό να ανακατώνει τα ιστορικά με τα σύγχρονα.

Σκηνή ένατη. Δύο ώρες αργότερα. Ο Κωνσταντίνος και ο Μώμ με ένα μπουκάλι κρασί περιμένουν έξω από τα λουτρά, σε ρομαντική ατμόσφαιρα καθισμένοι σε ένα πεζούλι. Κοιτάζουν τα άστρα. Φιλοσοφούν. Όλα δικαιολογούνται. Ο Κωνσταντίνος δεν το χρειάζεται καν· θα το κάνουν άλλοι γι' αυτόν. Αν τον έβλεπαν σε αυτή την κατάσταση, ίσως να τον συμπαθούσαν. Ακούγονται κάτι κλαψιάρικες φωνές. Ο Κωνσταντίνος στέλνει τον Μώμ να δει τι είναι· η καμαριέρα μεταφέρει την είδηση πως βρέθηκε η αυγούστα νεκρή στο χαμάμ. Το μοιρολόγι σέρνει η Μιλένα, η βάρια της. Ο Κωνσταντίνος βεβαιώνεται με καθρεφτάκι, αν έχει πεθάνει πράγματι. Το μοιρο-

λόγι της βάγιας μετατρέπεται σε νανούρισμα. Τώρα θα ησυχάσει και το φάντασμα που ταλαιπωρεί τον αυτοκράτορα («Τώρα που τα μελλούμενα γίνανε περασμένα»). Και κάθεται ξανά με τον Μωμ και του εξηγεί τα μεγάλα σχέδια που έχει: θα ιδρύσει μια νέα Ρώμη με το όνομά του – κι αυτό το φινάλε πολύ «σαιξπηρικό». Από μια άποψη το έργο θα μπορούσε να τελειώσει εδώ.

Ε' πράξη (σ. 140-174). Είμαστε στην Κωνσταντινούπολη του 336 μ.Χ. και στη Νικομήδεια του 337 μ. Χ., δέκα χρόνια αργότερα. *Εικόνα δέκατη*. Ιερόν Παλάτιον, βαρύς βυζαντινός ρυθμός. Ο Αβλάβιος, τώρα καγκελάριος της αυλής, σε συζήτηση με τον Άρειο, τον Σώπατρο, τον Στρατήγιο και τον Ευσέβιο Νικομηδείας και συγκλητικούς. Γίνονται προσπάθειες συμφιλίωσης των τάσεων και εκπροσώπων της πρώιμης χριστιανικής εκκλησίας. Όλοι θαυμάζουν τη θέα και εξηγούν αρχιτεκτονήματα και αγάλματα. Τελικά μπαίνει ο Κωνσταντίνος, ζητά λογαριασμό από τον Αβλάβιο, γιατί καθυστέρησε το σιτάρι από την Αίγυπτο· η απάντηση είναι πως κάποιος μάγεψε τους νότιους ανέμους και γι' αυτό δεν έχουν ξεκινήσει τα καράβια από την Αλεξάνδρεια. Κατηγορείται γι' αυτό ο αυτοκρατορικός φιλόσοφος Σώπατρος (ιστορικό στοιχείο), ο οποίος πρέπει να συλληφθεί πάραυτα. Ο Κωνσταντίνος δοκιμάζει διάφορες περούκες, για να δεχτεί τους ξένους αποκρισάριους. Ο Μωμ ξεσπάει σε γέλια.

Εικόνα ενδεκάτη. Μια ώρα αργότερα. Ο Κωνσταντίνος στο θρόνο δέχεται τους αποκρισάριους. Δεν δέχεται την αντιπροσωπεία από την Ελλάδα («Βαριέμαι ν' ακούω τις παρελθοντολογίες και τ' αναμασήματά τους, πονηροί Γραικύλοι»). Καλείται ο Σώπατρος σε απολογία. Στο μεταξύ όμως φτάνει η είδηση για τον θάνατο του Αρείου από δηλητηρίαση. Κατηγορείται ο Σώπατρος για μαγεία. Αλλά πριν τον θανατώσουν πίνει το φαρμάκι («ήτανε λιγάκι πικρό»). Τώρα πρέπει να δεχτεί ο αυτοκράτωρ την παραίτησή του. Απαγγέλλει Οράτιο, και στηριγμένος σ' ένα σπαθί αρθρώνει διάφορες κατηγορίες και σοφίες («τους ουρανούς τους έχει ο καθένας μέσα του»), και στο τέλος καταγγέλλει ευθέως τον αυτοκράτορα («ο φόβος της σιχασιάς, μού 'δωσε το θάρρος να πεθάνω. Εσύ, χτίζε τη δόξα σου πάνω σε ανθρώπινα κουφάρια... τράβα το δρόμο σου τρικλίζοντας... σκοντάφτοντας... πάνω σε μυριάδες τάφους...»). Ο Κωνσταντίνος φωνάζει για βοήθεια. Ο φιλόσοφος συνεχίζει με κόπο και πεθαίνει τελικά όρθιος. Ο καίσαρ φωνάζει τον Μωμ για βοήθεια και πέφτει κάτω εξουθενωμένος. Αλλά αυτός φεύγει, αποχαιρετώντας και το κοινό. Θα μπορούσε να πει κανείς πως όλη Ε' πράξη είναι εκτός δραματικού ρυθμού, ένας ελεγειακός επίλογος προς τιμήν του αρχαίου κόσμου. Ο Σώπατρος ήταν ο πρώτος που μαρτύρησε ως ειδωλολάτρης στα χέρια των Χριστιανών.

Εικόνα δωδέκατη. Νικομήδεια, 21 Μαΐου 337 μ.Χ. Συζητούν ο Οπτάτος (δεύτερος άντρας της Αναστασίας) και ο ευνούχος Δωρόθεος, χρησιμοποιώντας και μεταξύ τους τους νέους τίτλους. Η υγεία του καίσαρα δεν είναι καλή· η εκστρατεία στην Περσία αναβάλλεται. Η Αναστασία, αδελφή του Κωνσταντίνου ανησυχεί πως αν πεθάνει δε θα μείνει τίποτε γι' αυτούς: είναι οι τρεις γιοι της Φάουστας και τα τόσα ανίψια του Κωνσταντίνου. Ο Οπτάτος φοβάται για το κεφάλι του.¹¹⁶ Φέρνουν την είδηση πως ο αυτοκράτωρ λιποθύμησε στη λιτανεία. Τελικά τον φέρνουν να ξαπλώσει, αλλά εκείνος θέλει να καθίσει στο θρόνο του. Παραληρεί: θέλει να συνεχίσει την εκστρατεία στην Περσία, μπερδεύει την Αναστασία με τη Μινερβίνα («Μινερβίνα, μην κλαις... ο Κρίσπος μας δεν είναι πια παιδί»), φωνάζει τον Μωμ αλλά αυτός έχει φύγει. Νοιώθει πως πλησιάζει το τέλος («ήρθε η στιγμή να βαφτιστώ»). Στον Ευσέβιο Νικομηδείας λέει να υπενθυμίσει στον βιογράφο του να αναφέρει τις καλές πράξεις του. Τον πιάνει καρδιακή κρίση και τον φέρνουν στο γιατρό. Ο Οπτάτος και η Αναστασία μάταια προσπαθούν να μάθουν για τη διαθήκη. Ο γιατρός παραιτήθηκε από τις προσπάθειές του και καλούν για πνευματικό. Τελικά παρουσιάζονται οι λεγεωνάριοι με τη λόγχη «επ' ώμου» και ο Ευσέβιος αναγγέλλει πως ο αυτοκράτωρ εβαπτίσθη πριν πεθάνει. Με στρατιωτικές διαταγές τελειώνει η πράξη, η οποία είχε απλώς τη λειτουργικότητα να ολοκληρώσει τη βιογραφία του Μεγάλου Κωνσταντίνου, και να συμβολίσει την ολοκληρωτική επικράτηση του Χριστιανισμού με το θάνατο του Σώπατρου.

Το έργο τελειώνει με μια ειρωνική αποθέωση: *Επίλογος* («κάπου, 21 Μαΐου 1957 μ. Χ.»). Ένα πλήθος από σημερινούς ανθρώπους με αναμμένες λαμπάδες, που έχουν γυρισμένη την πλάτη στο θεατρικό κοινό, παρακολουθεί πώς ανυψώνεται στο βάθος, με μια κατανυκτική μελωδία, πάνω από έναν τοίχο, ο Κωνσταντίνος, με πορφύρα και φωτοστέφανο, περιστοιχισμένος από αγγέλους.

Σημειώσεις για δομή και τεχνοτροπίες

Σε αντίθεση με τις *Κορίνθιες* οι δυνατότητες μιας ποσοτικής ανάλυσης είναι πολύ περιορισμένες. Ο πεζός λόγος, με την έλλειψη μιας σταθερής μονάδας μετρήσης (στίχος) δεν επιτρέπει καν μια τέτοια προσέγγιση. Θα μπορούσε να γίνει απλώς μια καταμέτρηση της συχνότητας των ρήσεων, ανεξάρτητα από την έκτασή τους, αλλά η σπονδυλωτή δομή του έργου, που όλες οι υποθέσεις επικεντρώνονται και καταλή-

¹¹⁶ Σε υποσημείωση στη σ. 166 αναφέρεται ότι ο διάδοχος Κωνσταντίνος όντως σκότωσε όλους τους αρσενικούς συγγενείς του, καθώς και το Οπτάτο και τον Αβλαβό.

γουν με τον ένα ή άλλον τρόπο σε ένα και μόνο πρόσωπο, τον Κωνσταντίνο, θα προσκομίσει μόνο αναξιοποίησιμα αποτελέσματα με σχεδόν μηδαμινή αντιπροσωπευτικότητα, μιας που οι διάφορες πλοκές δεν συνδέονται πάντα αμέσως μεταξύ τους. Οι κρατικές και θρησκευτικές υποθέσεις και το οικογενειακό δράμα συναντώνται συχνά αποκλειστικά και μόνο στο πρόσωπο του ίδιου του αυτοκράτορα. Και η διάσπαρση των επιμέρους επεισοδίων σε μια πολύ μεγάλη χρονική περίοδο και σε διάφορους τόπους δράσεως με την εμπλοκή ενός πολύ μεγάλου αριθμού προσώπων δεν ευνοεί μια τέτοια προσέγγιση, αλλά αποκλείει και τη δυνατότητα εφαρμογής γραφικών και στατιστικών γραφημάτων των διαπροσωπικών σχέσεων (configuration matrix, βλ. και στις *Κορίνθιες*). Υπάρχουν πρόσωπα που εμφανίζονται κατά περιόδους στην υπόθεση, όπως η Φάουστα, ο Κρίσπος, οι αδελφές του αυτοκράτορα, η νεκρή Μινερβίνα, ο Σώπατρος κτλ., ενώ ο Αβλάβιος είναι πιο σταθερός, αλλά ως αυλικός λειτουργός παραμένει κάπως ασχημάτιστος ως προς τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Είναι ένα κύριο γρανάζι στη μηχανή της εξουσίας.

Ένα άλλο αποτρεπτικό στοιχείο για μια τέτοια προσέγγιση είναι η πληθώρα και έκταση των σκηνικών οδηγιών που αναφέρονται σε ένα πλήθος από θέματα, πράγματα, δεδομένα, δράσεις και εκφράσεις, φτάνοντας σε μερικές περιπτώσεις και στο σημείο της υπερβολής, όπου τα σχετικά κείμενα μετατρέπονται σε κομμάτια πεζογραφίας. Η αγάπη του συγγραφέα για τη λεπτομέρεια είναι φανερή σε αυτά τα σημεία. Για τον λόγο αυτό η ανάγνωση του έργου και η σκηνική παράσταση κινούνται σε δύο σαφώς διαφορετικά επίπεδα· η ταχύτητα ή βραδύτητα του ομιλούμενου διαλόγου στη σκηνή και η ανάγνωση της σελίδας στο βιβλίο δίνουν διαφορετικές εικόνες και εντυπώσεις. Άλλωστε καμιά σκηνική ερμηνεία δεν θα ανεβάσει αυτό το έργο ολόκληρο.

Επίσης, τυχαίνει να είναι ένα χαρακτηριστικό των σατιρικών δραματικών έργων, πως συχνά παρασύρεται ο συγγραφέας, εκτοξεύοντας τα βέλη της σάτιρας και εφαρμόζοντας το σχήμα της παρωδίας, που προκαλούν το γέλιο και την απόλαυση της υπονόμευσης δεδομένων αξιών και μεγεθών, προσώπων και γεγονότων της ιστορίας και του πολιτισμού, και παραμελεί τη συνοχή της υπόθεσης και την αρμονία του ρυθμού της δράσης.¹¹⁷ Μερικές σκηνές στερούνται, χωρίς αυτή τη σατιρική έξτρα-λειτουργικότητα, τη βασική δραματουργική αναγκαιότητα για την ανάπτυξη της πλοκής· δηλαδή ζουν, εκτιμούνται και λειτουργούν μόνο λόγω της σατιρικής τους

¹¹⁷ Βλ. Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, *pass.*

υφής και της ιδιότητάς τους να προκαλούν το γέλιο. Ο Κοσμάς Πολίτης άλλωστε αρέσκεται και στη χρήση σύγχρονων στοιχείων, που στην κυριολεξία κάνουν το έργο του υβριδικό, κινείται άλλωστε και ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη· περισσότερο το απολαμβάνει ο ίδιος ως ανάγνωσμα παρά ως σκηνική ερμηνεία. Για το σκηνικό ανέβασμα αποτρεπτικά λειτουργεί η απαιτητικότητα της σκηνογραφίας με τόσο διαφορετικά πολυτελή σκηνικά και κοστούμια, με τόσα σκηνικά αντικείμενα και τόσους ηθοποιούς, αλλά και η εικονοκλαστική διάθεση του συγγραφέα, που παρουσιάζει, σε αυτό το έργο, σε αντίθεση με τις *Κορίνθιες*, την ειδωλολατρία της αρχαιότητας ως την καλή χρυσή εποχή (βλ. τον Σώπατρο) και τον Χριστιανισμό με σχεδόν μόνο τις αρνητικές πλευρές ενός σκοταδιστικού μυστικισμού· και η γελοιοποίηση και δαιμονοποίηση του εθνικού συμβόλου του ιδρυτή του ένδοξου Βυζάντιου, στέκοντας μόνο στις μηχανορραφίες και δολοφονίες, τους υπολογισμούς και τις ίντριγκες της εξουσίας, παρουσιάζοντάς τον περίπου σαν τον Περίανδρο της Κορίνθου, ως εγωκεντρικό και εξουσιομανή σφαγέα, που δεν τον κάνει και ιδιαίτερα ελκυστικό θέμα σε ένα θεατρικό ρεπερτόριο. Αλλά στη σημερινή εποχή, που πλέον ανεβάζονται τα πάντα, ακόμα και τα πιο εικονοκλαστικά έργα για τους εθνικούς μύθους, λειτουργεί αποτρεπτικά κυρίως το πρακτικό μέρος των δυσκολιών, αν και σε μια πολυλειτουργική σκηνή με υπαινικτική σκηνογραφία θα μπορούσε, ενδεχομένως να ξεπεραστεί και αυτό το ζήτημα, αφαιρώντας και τα πλήθη, τους πολλούς δευτερεύοντες ρόλους και, έτσι κι αλλιώς, με την περικοπή πολλών σκηνών και με τη στοχευμένη εστίαση στα βασικά στοιχεία της υπόθεσης. Π.χ. η Ε' πράξη σε μια τέτοια προσέγγιση περισσεύει, αν δεν θέλουμε να παραδεχτούμε, –και αυτό είναι μια νόμιμη, νομίζω, και συζητήσιμη ερμηνεία– πως το έργο πλησιάζει το θέατρο- ντοκουμέντο ή και το επικό θέατρο του Μπρεχτ. Ο διδακτικός δραματουργός είναι παρών σχεδόν σε όλες τις σκηνές, με τις παρωδίες και τις σατιρικές νύξεις για σύγχρονες καταστάσεις σε ένα μεταθεατρικό επίπεδο, που επικοινωνεί άμεσα με το κοινό και έξω από τη θεατρική σύμβαση της ψευδαίσθησης.

Υπό αυτήν την άποψη η σύγκριση με τη *Φαύστα* του Βερναρδάκη είναι διδακτική, γιατί εκείνη είναι ένα συνετό κλασικορομαντικό δράμα, που δεν αρνείται τις επιδράσεις του Σαίξπηρ· μπροστά στο εμβληματικό αυτό έργο, που κλείνει μιαν ολόκληρη εποχή και ένα ολόκληρο θεατρικό είδος¹¹⁸ ο *Κωνσταντίνος ο Μέγας* του Κοσμά Πολίτη είναι ένα υβριδικό σατιρικό συνονθύλευμα, το οποίο διαθέτει πέρα

¹¹⁸ Βλ. Β. Πούγερ, «Η *Φαύστα* του Βερναρδάκη, το κύκνειο άσμα του ελληνικού Ρομαντισμού», *Συμπόσεις και αναγκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2008, σ. 239-254.

από τον αισθητικό σκοπό του γλωσσικού καλλιτεχνήματος και μια σατιρική στοχοθεσία, εξωλογοτεχνική: την απομυθοποίηση του συμβόλου της εθνικής ιστορίας. Περισσότερο «χρησιμοποiei» παραθέματα, διακειμενικές και σκηνικές νύξεις από έργα του Σαίξπηρ, σκηνικές τεχνικές αλλά και σκηνές ολάκερες του άγγλου μάγου της σκηνης, και πατά στη *Φάουστα* του Βερναρδάκη. Και, φυσικά, λειτουργούν και πάλι κάποια μοτίβα και θέματα από το πρώτο του θεατρικό έργο: οι Ερινύες, το φάντασμα της νεκρής γυναίκας (εδώ δεν αναφέρεται ότι την έχει σκοτώσει, αλλά οι λόγοι της εκδικητικής της συμπεριφοράς παραμένουν βασικά αδιευκρίνιστοι), ο αμλετικός Κρίσπος (που εδώ δεν έχει την εντολή της εκδίκησης) που δολοφονείται από τον πατέρα του κτλ.

Συγκριτολογικά

Υπάρχουν τουλάχιστον τρία πεδία διακειμενικών σχέσεων, σε ένα λεκτικό επίπεδο αλλά κυρίως σε παράλληλες καταστάσεις, σκηνικούς χαρακτήρες, μοτίβα και θέματα: η *Φάουστα* του Βερναρδάκη, διάφορα έργα του Σαίξπηρ –μεταξύ αυτών και πάλι ο *Άμλετ*–, και το ίδιο το θεατρικό έργο του οι *Κορίνθιες*.

Το πιο γνωστό πεδίο αναφοράς είναι η *Φάουστα*, που πραγματεύεται τα γεγονότα του 326 μ.Χ., όταν στον *Κωνσταντίνο τον Μέγα* διαδραματίζεται το οικογενειακό δράμα ανάμεσα στη Φάουστα και τον Κρίσπο: εκείνος δεν υποκύπτει στις ερωτικές της ορέξεις, καταδικάζεται σε εξορία χωρίς επιστροφή, η πλεκτάνη αποκαλύπτεται και η Φάουστα τιμωρείται με θάνατο στα λουτρά. Οι σχέσεις του Κοσμά Πολίτη με τον Βερναρδάκη αυτή τη φορά είναι επίσης στενές αλλά όχι ακριβώς μιμητικές. Η *Φάουστα* του Βερναρδάκη, διπλή θεατρική επιτυχία το 1893 στην Αθήνα, ανήκει με τον *Οδοιπόρο* (1831, 1842, 1851, 1864)¹¹⁹ και τη *Γαλάτεια* (1873)¹²⁰ στις μεγάλες επιτυχίες της καθαρόγλωσσης τραγωδίας του 19ου αιώνα, με ισχυρές αντανakλάσεις ακόμα και στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα.¹²¹ Η επιτυχία της *Φάουστας* έχει βέβαια

¹¹⁹ Για τις αλληπάλληλες γραφές και την πρόσληψή του βλ. Β. Πούχνερ, *Τα Σούτσεια, Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικούς και θεατρικούς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην ελληνική ρομαντική δραματολογία 1830-1850*, Αθήνα 2007, σ. 79-321. Βλ. και του ίδιου, «Το οδοιπορικό του *Οδοιπόρου* μέσα στο γλωσσικό ζήτημα. Οι τέσσερις γραφές του πρώτου ρομαντικού δράματος του Παναγιώτη Σούτσου 1831, 1842, 1851, 1864», *Παράβασις* 8 (2007), σ. 313-371.

¹²⁰ Βλ. Μ. Δημάκη, Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 2002, σ. 645-714· Β. Πούχνερ, «Γαλάτεια και Τρισεύγην. Η εξαιρετική γυναίκα στα όρια της ανθρώπινης κοινωνίας. Μια αναδρομή και μια σύγκριση», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 403-437.

¹²¹ Για την επιτυχία των παραστάσεων του 1893 ο Παλαμιάς («καλλιτέχνημα αρρενωπόν, γενναίων, πλούσιον και έζοχον») σημειώνει τότε: «Η συγκίνησις δε την οποίαν γενικώς εξήγειρεν η *Φάουστα*, καλόν θα ήτο να παρατηρήση τις ός δεν προήλθε τόσον εκ του ότι η γλώσσα της είναι εύκολος και εξ ολοκλήρου προσιτή εις το κοινόν, ουδ' εκ

και ένα ιδεολογικό υπόβαθρο· συνδέεται με τη Μεγάλη Ιδέα και την ιστορική αντιπαράθεση Ρώμης και Βυζαντίου· στο έργο συγκρούεται η ρωμαϊκή βαρβαρότητα με τη χριστιανική πνευματικότητα (η βασιλομήτωρ Ελένη). Οι χαρακτήρες του οικογενειακού δράματος είναι ευθύγραμμοι: η σύγκρουση πατέρα-γιου βασίζεται στην πολιτική αντιπαλότητα του Κρίσπου με τον Κωνσταντίνο. Ο Βερναρδάκης βέβαια συνδυάζει την κρατική υπόθεση με το μοτίβο του Ιππόλυτου και της Φαίδρας από τον Ευριπίδη:¹²² τον άνομο έρωτα της δεύτερης γυναίκας του αυτοκράτορα για τον γιο του από τον πρώτο του γάμο.¹²³ Αυτό το ανεξήγητο και υπέρμετρο πάθος της βασίλισσας, ανάμεσα στον ψυχρό άνδρα της και τον όμορφο νέο, παίρνει τις διαστάσεις ενός ολέθριου και μυστήριου πεπρωμένου, για το οποίο δεν υπάρχει καμία κοινωνική ή άλλη δικαιολογία (μόνο ψυχαναλυτική)· το δέχεται η Φαύστα ως μοιραίο και δεν το αντιπαλεύει ούτε στιγμή.

Η σκηνή της παρεξήγησης στον Κοσμά Πολίτη είναι σχεδόν παρωδία: η αντιπαλότητα των δύο ανδρών βέβαια έχει ήδη προχωρήσει, ο Κρίσπος θα εξοριστεί, του απαγόρευσαν την έξοδο από το παλάτι, και τώρα μπαίνει έξαλλος στα δωμάτια της βασίλισσας, γιατί του πήραν και το σπαθί, και άοπλος απειλεί την αυγούστα («Μοιχαλίδα! Αιμομίχτρα!») και αυτή φωνάζει για βοήθεια· κι όταν μπαίνει ο αυτοκράτορας και τη βλέπει χλωμή να τρέμει, εκείνη λέει ως εξήγηση μόνο ένα διφορούμενο «μη με ρωτάς» (δύο φορές), οπότε εκείνος συμπεραίνει πως ο γιος του πήγε να τη σκοτώσει («Συλλάβετε τον μητροκτόνο!»).¹²⁴ Στον Κοσμά Πολίτη η Φάουστα είναι μια πονηρή γυναίκα, που προσποιείται την ερωτευμένη με τον άνδρα της, αλλά την τρώει η αγωνία

του ότι αυτό κατ' ευθείαν απευθύνεται εις την καρδίαν, ως πάσα ποιητική γλώσσα, όσον εκ της λαμπρότητος της παραστάσεως, της ζωής και της τέχνης της υποκρίσεως, και προ παντός της μαντικής δυνάμεως της εδρευούσης εντός της καρδίας του λαού, όστις ενίοτε, και όταν δεν το αντιλαμβάνεται σαφώς, το μυρίζεται το ωραϊόν...» (Κ. Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. 2, Αθήνα 1962, σ. 431-445, ιδίως σ. 444 εξ.· βλ. και Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σ. 75 εξ., 659-665).

¹²² M. Peri, «Demetrio Vernardakis. Considerazione sulla *Fausta*», *Rivista di studi bizantini e neoellenici* n. s. 6-7 (1969-70), σ. 199-216.

¹²³ «Ωστόσο ο Βερναρδάκης φορτώνει το ολέθριο τέλος σ' ένα θεατρικό τέχνασμα, γνωστό από το βουλεβάρτο και τις φάρσες με σκηνές μοιχείας, τη λανθασμένη εντύπωση μιας στιγμής ή "τα φαινόμενα απατούν": αιτία είναι μια παρεξήγησιμη σκηνή, όταν αποκαλύπτεται ο άνομος έρωτας της μητριάς προς τον γιο, όπου εκείνος φαίνεται να την απειλεί με μαχαίρι ενώ αυτόπτης μάρτυρας γίνεται ο αυτοκράτορας. Η ίδια η Φαύστα, δεύτερη γυναίκα του Μέγα Κωνσταντίνου, προσπαθεί να σώσει τον Κρίσκο ως την τελευταία στιγμή. Ο έρωτάς της είναι απόλυτος, χωρίς συμβιβασμούς και τυχαίες συναντήσεις, νομικά και ανθρώπινα "αδικαιολόγητος", μοιραίος στην κυριολεξία, οδηγώντας με φοβερή συνέπεια στην αυτοχειρία. Εξόχως ρομαντικό θέμα. Η Φαύστα δεν αμφιταλαντεύεται ούτε στιγμή· το τραγικό μέγεθος του πάθους τη θέτει εκτός ανθρώπινης κοινωνίας» (Πούχγερ, «Η *Φαύστα* του Δημητρίου Βερναρδάκη», *ό.π.*, σ. 245).

¹²⁴ Σε αντίστιξη μπορεί να διαβάσει κανείς τη σκηνή του Βερναρδάκη στο Β. Πούχγερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, τ. 2, *Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2012, σ. 121-145 (Γ' πράξη, σκηνές γ' και δ').

ότι τόσα χρόνια δεν του έκανε παιδί, οπότε ο Κρίσπος από τον πρώτο γάμο θα γίνει κληρονόμος· τελικά τα φτιάχνει με έναν δούλο, ο οποίος της κάνει τρία αρσενικά παιδιά. Ο Κωνσταντίνος δεν έχει καταλάβει τίποτε, αλλά η βασιλομήτωρ Ελένη, που θέλει (μάταια) να προστατέψει τον νόμιμο κληρονόμο του θρόνου, τα φανερώνει όλα στον γιο της. Δεν υπάρχει τίποτε από το σχεδόν μεταφυσικό ρομαντικό πάθος της Φαύστας του Βερναρδάκη. Ο Κοσμάς Πολίτης αφαιρεί και την Ευτροπία, μητέρα της Φαύστας, κρατάει όμως τον Αβλάβιο ως το απαραίτητο γρανάξι της εξουσίας που στηρίζει πάντα τον θρόνο. Η κλασικίζουσα τραγωδία του Βερναρδάκη διαδραματίζεται σε διάφορα μέρη του παλατιού στη Ρώμη το έτος 326 μ.Χ. (απόφαση της ίδρυσης του Βυζαντίου), ενώ ο Κοσμάς Πολίτης φιλοτεχνεί μια αφηγηματική σειρά σκηνών από τον βίο και την πολιτεία του Μεγάλου Κωνσταντίνου, με σαφή σκοπό την απομυθοποίησή του, παρουσιάζοντάς τον ως σφαγέα αντιπάλων και μελών της οικογένειάς του, μόλις υποψιαστεί πως κινδυνεύει κατά κάποιον τρόπο ο θρόνος του,¹²⁵ αλλά αναμειγνύοντας τα εφέ φρίκης και τρόμου με φαρσικά στοιχεία και σατιρικές νύξεις.

¹²⁵ Η διαφορετικότητα της δραματουργικής δομής φανερώνεται και με μια απλή περιγραφή του περιεχομένου της τραγωδίας του Βερναρδάκη: «Η Α' πράξη φέρνει στη σκηνή την Ευτροπία να συζητά με την κόρη της Φαύστα. Ακολουθούν διάφορες μικρές σκηνές που προάγουν την "έκθεση", ώσπου σε μια συζήτηση ανάμεσα στον Κωνσταντίνο και τον Αβλάβιο (σκηνή ε') μαθαίνουν για την αντιπαλότητα ανάμεσα στον αυτοκράτορα και τον γιο του Κρίσπο, που χαιρεί γενικής εκτίμησως. Στην τελική σκηνή της Α' πράξης (η') ο Κρίσπος προσβάλλει τη Φαύστα μπροστά σε όλη την αυλή, λέγοντας πως εκείνη τον συκοφαντεί στον πατέρα του. Η Β' πράξη αρχίζει με σκηνές ανάμεσα στους αξιωματούχους της αυλής, που ρίχνουν ένα χαρακτηριστικό φως στον διεφθαρμένο βίο της Ρώμης, και συζητείται και η ανάκληση του Κρίσπου από τη Γαλλία. Εξαιτίας μιας μυστικής επιστολής από φίλο του ο Κρίσπος φυλακίζεται. Η Φαύστα παρακαλεί την Ελένη, μητέρα του Κωνσταντίνου, να επέμβει για την απελευθέρωσή της (σκηνή στ'). Στην Γ' πράξη (σκηνή α') η Φαύστα δεν μπορεί να κρύψει άλλο τον έρωτά της για τον Κρίσπο, και σε εκτενή απολογητική σκηνή το ομολογεί στη μητέρα της Ευτροπία. Ο Κρίσπος έχει απελευθερωθεί και πρέπει να παρουσιαστεί μέσα στη νύχτα στην αυγούστα. Σε μεγάλη σκηνή η Φαύστα του εξομολογείται τελικά τον παράφορο έρωτά της· ο λόγος για την ανάκλησή του από τη Γαλλία στη Ρώμη δεν είναι το μίσος της αλλά η αγάπη της, θέλει να τον έχει κοντά της· ο Κρίσπος φρίττει· η Φαύστα του δίνει μαχαίρι να τη σκοτώσει, και σε αυτή τη στάση τους αφιχνιάζει ο αυτοκράτορας· ο Κρίσπος συλλαμβάνεται ως μητροκτόνος. Στην Δ' πράξη μαθαίνουμε σε μια σειρά από μικρές σκηνές πως ο Κρίσπος έχει σταλεί κρυφά εξορία με σκοπό να θανατωθεί καθ' οδόν. Η Φαύστα προσπαθεί να τον σώσει, και σε μεγάλη απολογητική σκηνή ανάμεσα σε αυτήν και τον Κωνσταντίνο (σκηνή ια') φανερώνει στον αυτοκράτορα τον έρωτά της για τον γιο του: δεν είναι μητροκτόνος ούτε μοιχός, αλλά εκείνη φταίει για όλα. Ο Κωνσταντίνος μεταμελείται, αφού έχει δώσει εντολή να σκοτωθεί ο αθώος γιος του, μάταια όμως στέλνει μαντατοφόρους να προλάβουν το κακό, η πράξη τελειώνει με την είδηση της δολοφονίας του. Η Ε' πράξη ξετυλίγεται, εντυπωσιακά ρομαντικά, στα λουτρά του παλατιού μες στη νύχτα· κανένας δεν κοιμάται. Η μητέρα του βασιλιά Ελένη προτρέπει τον γιο της να φύγει από τη διεφθαρμένη Ρώμη και να ιδρύσει νέα χριστιανική Ρώμη στον Βόσπορο. Εκείνος έχει δώσει κρυφά εντολή να περιλούσουν την αυτοκράτειρα με καυτό νερό όταν θα κάνει το μπάνιο της. Σε ένα εντυπωσιακό φινάλε εμφανίζεται "λυσικόμος και περιβεβλημένη την λουρίδα μόνον" με το μαχαίρι στο χέρι· στην τελική της ρήση ομολογεί ξανά τον έρωτά της· παντρεύτηκε κατά σύμβαση τον Κωνσταντίνο, που ήταν πάντα ψυχρός άντρας και δεν μπόρεσε ποτέ να τη γεμίσει, ενώ στον αθώο Κρίσπο βρήκε διέξοδο η ερωτική της ορμή. Τελικά δεν πεθαίνει από το μαχαίρι αλλά από δηλητήριο που ήδη έχει πει πρωτότερα» (Πούχνερ, *Ανθολογία*, σ. 125 εξ.). Το μαχαίρι προέρχεται από τον αρχιευνούχο, που θα την πήγαινε στην παγίδα, τον οποίο τραυματίζει, ξεφεύγοντας έτσι από το καυτό λουτρό. Πάλι ένα θεατρικό τέχνασμα που θυμίζει τα γαλλικά μελοδραματικά έργα της εποχής. Για τη σκηνή της αυτοκτονίας βλ. Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 146-155.

Ο Κοσμάς Πολίτης μετατρέπει το ρομαντικό υπερθέαμα σε αρχαίζοντα δωδεκασύλλαβο και με κλασικιστική δομή σε ένα πανόραμα της εγκληματικής δράσης του Κωνσταντίνου, ένα διαχρονικό καλειδοσκόπιο της λειτουργίας των μηχανισμών της εξουσίας και έναν πίνακα της εποχής, πώς φτάνουμε από τη δυτική Ρώμη σε ένα ανατολίτικο Βυζάντιο και από την ειδωλολατρία των ελληνορωμαϊκών χρόνων και τον πολυθεϊκό συγκρητισμό της στον μονοθεϊστικό Χριστιανισμό με τον μεταφυσικό μυστικισμό του Βυζαντίου (οι έριδες των εκκλησιαστικών αρχών για θεολογικά και δογματικά θέματα). Αυτή η πορεία της γήρανσης του συστήματος και του προσώπου του ίδιου του αυτοκράτορα σε ιστορικά μεταβατικές εποχές ρίχνει και ένα χαρακτηριστικό φως στην ερμηνεία του Κοσμά Πολίτη: στα κίνητρα και τα αίτια της επικράτησης του Χριστιανισμού, καθώς και στις πολιτικές σκοπιμότητες που συνδέονται με αυτή την εξέλιξη· αλλά όχι με την τεκμηρίωση και τη σοβαρότητα μιας ιστοριογραφικής ανάλυσης, αλλά με χιούμορ και σατιρικές αιχμές για το διαχρονικό φαινόμενο της διαπλοκής και των μηχανορραφιών γύρω από την εξουσία. Ο Κωνσταντίνος του Κοσμά Πολίτη δεν είναι τραγικός, όπως στον Βερναρδάκη η Φαύστα· δεν «ξαναγράφει» τη *Φαύστα* του 1893,¹²⁶ αλλά έχει άλλη αισθητική και εξωλογοτεχνική στοχοθεσία: την απομυθοποιητική σάτιρα και παρωδία, μεταφέροντας την υψηλή ατμόσφαιρα της μεγάλης ρομαντικής τραγωδίας σε μια μικρόψυχη πεζότητα και ένα κλίμα καθημερινότητας (και γλωσσικά)¹²⁷ των πρακτικών της εξουσίας για να κρατηθεί στην κορυφή.

Η παράσταση της *Φαύστας* του Βερναρδάκη είχε τεράστια επιτυχία κι έγινε αντικείμενο ειδικών μελετών,¹²⁸ ενώ το σπονδυλωτό έργο του Κοσμά Πολίτη δεν παίχθηκε

¹²⁶ Γ. Σαββίδης, «Δنو στοιχεία για ένα φιλολογικό μνημόσυνο. Συμβολή στην υφολογική μελέτη του Κοσμά Πολίτη», *Διαβάζω* 116 (1985), σ. 27· του ίδιου, *Τράπεζα Πνευματική*, Αθήνα 1994, σ. 176. Σχολιάζει και ο Καλλίνης: «Ο Κωνσταντίνος υψώνεται πάνω και μένει έξω από το ανθρώπινο μέτρο· δεν πρόκειται για έναν ήρωα “αντιπροσωπευτικό του ανθρώπινου γένους”· πρόκειται για μια εξαίρεση· για έναν “άγιο”, για ένα “μεγάλο”. Ίσως και γι’ αυτό δε μας συγκινεί η προσωπική του πορεία. Είναι κάτοχος αλλά και όργανο της εξουσίας, που έχει ανάγκη όχι από ανθρώπους αλλά από μύθους. Έχω την εντύπωση ότι ο Κ. Πολίτης επιχειρεί να ανατρέψει το σαιξπηρικό τραγικό μοντέλο εκ των έσω, ακολουθώντας μια τακτική που θυμίζει Μπέρτολτ Μπρεχτ, δηλαδή γράφοντας ένα “απαντητικό” έργο, ή αντι-έργο» (*Κοσμάς Πολίτης: Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος*, «Εισαγωγή», σ. 11 εξ.). Για αποστασιοποιητικές τεχνικές στον *Κωνσταντίνο τον Μεγάλο* βλ. και την εισαγωγή του Peter Mackridge στο *Κοσμάς Πολίτης, Στον Χατζηφράγκου*, Αθήνα 1990, σ. 31* και 111.

¹²⁷ Στην όγδοη σκηνή (σ. 128-131) η Φαύστα θα οδηγηθεί στο λουτρό, όπου απολογείται μπροστά στον Κωνσταντίνο, και οι σκηνικές οδηγίες ξεπερνούν πλέον τον ομιλούμενο λόγο, ο υπερβολικός ρομαντισμός φτάνει ως παρωδία στο επίπεδο του kitsch, η βασιλίτσα με το γλυκόπικρο παραλήρημά της και τα τραγουδάκια –θυμίζει κάπως Βουγιουκλάκη– αποχαρτά τον σύζυγό της, στο αποκορύφωμα του τραγικού σασπένς, με ένα καθημερινό «για σου!» (σ. 131). Ο Κοσμάς Πολίτης παίζει σαφώς με τις προσδοκίες του κοινού.

¹²⁸ Τον ξέφρενο ενθουσιασμό του κοινού της παράστασης του 1903 περιγράφει και ο Ξενόπουλος: «Αδύνατον να σας περιγράψω τον ενθουσιασμό του ακροατηρίου ... φαντασθήτε χίλιους ανθρώπους που επήγαν εις το θέατρον προκατειλημμένοι, προδιατεθειμένοι να θαυμάσουν και που έβλεπαν κάτι ανώτερο από εκείνο που περίμεναν. Διότι

ούτε μια φορά¹²⁹ και τα κριτικά σχόλια έμειναν πολύ λίγα.¹³⁰ Η εξάρτηση του *Κωνσταντίνου του Μεγάλου* από τη *Φαύστα* είναι δεδομένη, αλλά είναι και κάπως περιορισμένη· ο Κοσμάς Πολίτης ακολουθεί ως έναν βαθμό τον γενικό καμβά –στα κεφάλαια που αφορούν το 326 μ.Χ., όχι τα άλλα–, αλλά εμπλέκεται και σε ένα παιχνίδι με τις προσδοκίες και μνήμες του κοινού, καθώς και σε ένα παιχνίδι με την αναγνωρισιμότητα των διακειμενικών νύξεων και παραλλήλων καταστάσεων και χαρακτήρων. Προσγειώνει την υπερπετή αύρα του ρομαντικού δράματος σε μια σχεδόν νατουραλιστική πεζότητα, όπου το αστείο και η φρίκη, το κοινότοπο και το αποτρόπαιο αναμειγνύονται μέσα σε μια φαρσική διάθεση, που δίνει στα στυγνά εγκλήματα την ελαφρότητα του φαντασιακού, του απομακρυσμένου, μιας άλλης εποχής, την αίσθηση του πολύ παλαιού, την οποία στηρίζουν και οι νύξεις σε καταστάσεις σύγχρονες ή του πρόσφατου παρελθόντος (ο ναζιστικός χαιρετισμός του Κωνσταντίνου μπροστά στην προτομή του, οι γόθοι μισθοφόροι που λέγονται Γερμανοί και περπατούν σαν χήνες, η πίπιζα του Σκωτσέζου, τα αρβανίτικα ή ρουμελιώτικα που ακούγονται σε διάφορα σημεία), αλλά ταυτόχρονα και τη διαχρονία των ίδιων καταστάσεων, ένα μάθημα πατριδογνωσίας απομυθοποιητικό, ένα δίδαγμα για το πώς φτιάχνονται οι μύθοι και οι ήρωες, οι άγιοι και οι μεγάλοι.

ομολογουμένως η “Φαύστα” ήταν καμωμένη διά να ενθουσιάξη κόσμον και κοσμάκην ... αλλ’ ό,τι ενθουσίαζε την εποχήν εκείνην ήτο η γλώσσα προ πάντων ... Οι άνθρωποι έκλαιον και εχειροκρότουσαν φανατισμένοι, έξω φρενών ... δωδεκάκις εκλήθη επί σκηνής ...» (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. 1, Αθήνα 1990, σ. 90). Το έργο παίζεται ξανά το 1894, το 1898 και το 1900 από την Αικατερίνη Βερόνη στην Πόλη (Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αιώνα*, τ. 2, *Οι παραστάσεις*, Αθήνα 1996, σ. 488 και *pass.* Ανεβαίνει επίσης το 1904 στο Βασιλικό Θέατρο, το 1909 από τον θίασο Κυβέλης-Φυρστ στην Πόλη, το 1922 από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, και ακόμα το 1932 στο θέατρο «Ολύμπια». Το 1948 ο Θ. Δουλαβατέλλης μεταφράζει το έργο στη δημοτική. Τη χρονιά της πρώτης παράστασης ακόμα, το 1893, διασκευάζεται σε πεζογράφημα και κυκλοφορεί σε εικονογραφημένα φυλλάδια, ενώ το 1894 εκδίδεται σε μορφή μυθιστορήματος: Στ. Νεοκλέους, *Φαύστα, ιστορικόν μυθιστόρημα* (Γ. Σιδέρης, «Το θέατρο του Βερναρδάκη: τα εβδομήντα χρόνια της Φαύστας», *Θέατρο* 9, 1963, σ. 26-46). Επίσης το 1894, μαζί με την έντυπη έκδοση του έργου, κυκλοφορεί και μελέτη Χ. Α. Ηλιόπουλου, που αναλύει το έργο (Δημ. Βερναρδάκη, «*Φαύστα*», *τραγωδία εις πράξεις πέντε ήτοι ανάλυσις του έργου μετά κριτικής μελέτης, σημειώσεων κτλ. μετά προεισαγωγής και του ελληνικού δράματος και ελληνικού θεάτρου υπό Χ. Α. Ηλιόπουλου*, Κέρκυρα 1894, ανάτυπο από την εφημ. *Εφημερίδα των Συντήσεων*, Κέρκυρα 1894, φ. 309)· βλ. επίσης Οδ. Ανδρεάδης, εφημ. *Νεολόγος Κωνσταντινούπολης*, α' μέρος: αρ. φ. 7657-7658, 18 Φεβρουαρίου 1895, σ. 4, β' μέρος: αρ. φ. 7681-7682, 11 Μαρτίου 1895, σ. 3, δ' μέρος: αρ. φ. 7705-7706, 5 Απριλίου 1895, σ. 3. Για τις μελέτες βλ. σε επιλογή: Γ. Σιδέρης, «Το θέατρο του Βερναρδάκη. Τα εβδομήντα χρόνια της Φαύστας», *Θέατρο* 9, ετ. Β', 5-6 (1963), σ. 26-47· Πούχνερ, «Η *Φαύστα* του Δημητρίου Βερναρδάκη. Το κύκνειο άσμα του ελληνικού ρομαντισμού»· για το ερμηνευτικό άρθρο του Ανδρεάδη βλ. Ε. Γεωργακάκη, *Η πρόσληψη του Ευριπίδη στον ελληνικό χώρο τον 19ο αιώνα: Εκδοτική, μεταφραστική και θεατρική δραστηριότητα*, ανέκδ. διδ. διατρ. Αθήνα 2018, *pass.*

¹²⁹ Για το σχέδιο μιας επιστολής προς τον Fellini για κινηματογραφικό ανέβασμα, επιστολή που δεν στάλθηκε ποτέ, βλ. Στ. Τσουπρού, «Κοσμάς Πολίτης: Οι ιστορίες του και οι σχέσεις του με την Ιστορία», *Ιστορία (Εικονογραφημένη)* 483 (Σεπτέμβριος 2008), σ. 90-97, ιδίως σ. 90.

¹³⁰ Άλκης Θρύλος, «Έργα που δεν παραστάθηκαν», *Νέα Εστία* 75 (1958), σ. 1102-1103 (μάλλον αρνητικό)· Σ. Αμαλιαδίτης, «Κοσμάς Πολίτης: Κωνσταντίνος ο Μέγας» (Δίφρος – 1957 – Αθήναι), *Επιθεώρηση Τέχνης* 45 (1958), σ. 120· Τ. Μαλάνος, «Ένα θεατρικό έργο του Κοσμά Πολίτη», *Λεγματολόγος*, Αθήνα 1962, σ. 185.

Το δεύτερο πεδίο συγκρισιμότητας, το δραματικό έργο του Σαίξπηρ, υπόσχεται να είναι ιδιαίτερα πλούσιο, αν παίρνουμε ως σημείο αναφοράς την ανάλυση των σαιξπηρικών διακειμένων που εξέτασε η Σταυρούλα Τσούπρου λεπτομερειακά για τις *Κορίνθιες*.¹³¹ Οι παραστάσεις της Βερόνη και της Παρασκευοπούλου παίζουν μεγάλο ρόλο π.χ. στο διήγημα *Στου Χατζηφράγκου* (η δεύτερη εμφανίζεται ως Οφελία στον *Άμλετ* το 1884 και το 1894-1895).¹³² Το θέμα χρειάζεται οπωσδήποτε και ακόμα ενδελεχέστερες αναζητήσεις, γιατί υπάρχει η υποψία μιας συνειδητής και υποσυνειδητής συρραφής άμεσων και έμμεσων παραθεμάτων από σαιξπηρικά έργα.¹³³ Τις πρώτες ανιχνευτικές παρατηρήσεις έκανε ο Γιώργος Καλλίνης στη δεύτερη έκδοση του *Κωνσταντίνου του Μεγάλου*: «Η σαιξπηρική επίδραση στον *Κωνσταντίνο* είναι εμφανής. Όχι μόνο το «κυρίαρχο θέμα» του έργου, το πρόβλημα της εξουσίας, μα και διάφορα άλλα στοιχεία θυμίζουν έντονα έργα του Σαίξπηρ, όπως τον *Οθέλλο*, τον *Ριχάρδο τον Γ΄*, τον *Μάκβεθ* και κυρίως στον *Βασιλιά Ληρ*». ¹³⁴ Αφιερών-

¹³¹ Βλ. την εισαγωγή της έκδοσης. Για σαιξπηρικά διακείμενα σε άλλα έργα του βλ. της ίδιας, «Ο Σαίξπηρ στον Κοσμά Πολίτη», στο (σε επιμ. της ίδιας), *William Shakespeare: Άμλετ. Το κείμενο της παράστασης του «Πειραματικού θεάτρου»*, σ. 123-154.

¹³² Για εκδηλώσεις λατρείας εκ μέρους του κοινού βλ. Αλ. Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντεντισμού τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα*, Αθήνα 2012, σ. 420 εξ., 473-476, 478 εξ. Βλ. επίσης Τσούπρου, «Ο Σαίξπηρ στον Κοσμά Πολίτη», σ. 143 εξ.

¹³³ Για τη μεθοδολογική διαφοροποίηση βλ. Β. Πούχνερ, «Για μια τυπολογία απηχίσεων και χρήσεων του Κρητικού Θεάτρου σε δραματικά κείμενα του 17ου και 18ου αιώνα. Μεθοδολογικοί προβληματισμοί γύρω από τις έννοιες “επίδραση” και “διακείμενο” στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο», *Ράμπα και Παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 30-58.

¹³⁴ Σε υποσημείωση αναφέρει συγκεκριμένες διακειμενικές σχέσεις στην Δ΄ πράξη (σκηνές έκτη, όγδοη και ένατη): *Οθέλλος* 5.2.3-5 (σκηνή όγδοη), *King Lear* 1.1.142, 4.6.131, 5.3.260-262 (σκηνή έκτη και ένατη). Συνεχίζει τις παρατηρήσεις του σ’ ένα γενικότερο επίπεδο αναλογιών: «Μόνο που ο Κ. Πολίτης, κατά την προσφύλη του συνήθεια, υποσκάπτει και ανατρέπει τα πρότυπά του. Ενώ ο Οθέλλος πνίγει την αθώα Δυσδαίμονα, γιατί τυφλωμένος από το ερωτικό του πάθος, τη θεωρεί ένοχη, ο Κωνσταντίνος εκδικείται “πνίγοντας” στο λουτρό την άπιστη Φάουστα, γιατί τυφλωμένος από το ερωτικό του πάθος, τη θεωρούσε ως τότε απολύτως αθώα. Ενώ ο Ριχάρδος ο Γ΄ είναι αρχικώς, όπως γράφει ο Γιαν Κοττ [*Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*, Αθήνα 1970, σ. 63], “ο εγκέφαλος του Μεγάλου Μηχανισμού”, δηλαδή ο δημιουργός της ιστορίας, και σταδιακά “γίνεται ένα από τα γρανάζια του”, γίνεται τελικώς το θύμα, ο Κωνσταντίνος παραμένει μέχρι το τέλος ο ρυθμιστής του Μεγάλου Μηχανισμού. Το πάθος του για την εξουσία δεν τον οδηγεί στην αυτοκαταστροφή, όπως τον Ριχάρδο. Αντιθέτως. Ενώ ο Μάκβεθ ζώντας μέσα στον εφιάλτη των διαδοχικών δολοφονιών, από τον οποίο τελικώς δεν μπορεί να ξεφύγει, “ονειρεύεται έναν κόσμο, όπου δεν θα υπάρχουν πιο φόνοι, και όπου όλοι οι φόνοι θα ξεχαστούν, όπου οι νεκροί θα ταφούν μια για πάντα, και τα πάντα θ’ αρχίσουν από την αρχή” [σ. 101], ο Κωνσταντίνος καταφέρει να απαλλαγεί από το αιματοβαμμένο παρελθόν δημιουργώντας μια νέα πόλη, καθιερώνοντας μια νέα θρησκεία, κατασκευάζοντας ένα νέο εαυτό. Ενώ ο Ληρ οδηγείται από τον εγωκεντρισμό και την αυταρχικότητα προς την τύφλωση και τελικώς την πτώση, την τρέλα αλλά συγχρόνως προς την αυτοσυνειδησία και την ανακάλυψη της ανθρωπιάς και της αγάπης, ο Κωνσταντίνος, πιο προσιτός στην αρχή, γίνεται όλο και πιο τυφλός, καθώς αρπάζεται απελπισμένα από την εξουσία. Όσο τον περικυκλώνουν η αβεβαιότητα και οι υποψίες, αφήνεται στα δολοφονικά του ενστικτα και οι κρίσεις αυτοσυνειδησίας δεν καταφέρνουν να εμποδίσουν. Τελικώς απομονώνεται πλήρως από τους ανθρώπους (Καλλίνης, *Κοσμάς Πολίτης: Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος*, σ. 11, βλ. και Τσούπρου (επιμ.), *William Shakespeare: Άμλετ. Το κείμενο της παράστασης του «Πειραματικού θεάτρου»*, σ. 149).

νει και μια παράγραφο στον γελωτοποιό Μωμ (μίμο):¹³⁵ «Μόνο ο γελωτοποιός Μωμ διασώζεται, καθώς, όπως και στον *Βασιλιά Ληρ*, εξαφανίζεται κάποια στιγμή από το έργο. Παλιάτσος και φιλόσοφος, όπως και ο σαιξπηρικός πρόγονός του, αποτελεί την άλλη πλευρά του Κωνσταντίνου ή καλύτερα τον αντίποδα της εξουσίας». ¹³⁶ Αυτόν τον ρόλο ίσως περισσότερο τον έχει ο Σώπατρος παρά ο Μωμ, με τον οποίο όμως ο συγγραφέας ταυτίζεται περισσότερο.¹³⁷ Θα επανέλθω στο θέμα αυτό.

Στα διακειμενικά ευρήματα του Καλλίνη προσθέτει η Σταυρούλα Τσούπρου μερικά ακόμα, κυρίως από τον *Μάκβεθ*: όταν γυρίζει ο Κεντυρίων από τον φόνο του μικρού γιου του Μαξέντιου και εμφανίζεται στον γραμματέα Μανασή αιμόφυρτος, κι εκείνος αναφωνεί «αίματα!», ο Κεντυρίων τον καθησυχάζει («μπα! με λίγο νερό...») και ο Σώπατρος φωνάζει υστερικά να πάει να πλυθεί¹³⁸ (Γ' πράξη, σκηνή 4 του *Μάκβεθ*): όταν παίρνει ο Κωνσταντίνος την εξουσία μετά το λουτρό αίματος, μεθυσμένος από τη δόξα του αξιώματος θριαμβολογεί: «η δόξα θρέφεται μ' άλικες παπαρούνες, ποτισμένες... – ποιος μίλησε πάλι για αίμα; Φάουστα, εσύ πρόφερεις αυτή τη λέξη... μήπως τη σκέφτηκες μονάχα;»¹³⁹ (Ε' πράξη, σκηνή 1): αντίστοιχα, και όταν ο Αβλάβιος διαβεβαιώνει τον Κωνσταντίνο πως μπορεί να κοιμηθεί ήσυχος¹⁴⁰ (Β' πράξη, σκηνή 2). Το φάντασμα της Μινερβίνας παραπέμπει στο φάντασμα του Μπάνκο στον *Μάκβεθ* και στο φάντασμα του πατέρα στον *Άμλετ*.

Στον *Άμλετ* παραπέμπουν όμως και άλλα χωρία, όπως η αρχή της θριαμβολογίας του κατακτητή της εξουσίας: «Η Ρώμη απλώνεται στα πόδια μου [...]. Μέσα στο φλομωμένο της αέρα σέρπει ολούθε μια μυρωδιά σαπίλας από το ξεσπόριασμά της [...]».¹⁴¹ Και το χωρίο όπου η βασιλομήτωρ Ελένη προειδοποιεί την Ακόλουθο να

¹³⁵ Να θυμίσω στο σημείο αυτό μόνο τους *Μωμόγερους* ή τα *Μωμογέρια* του Πόντου, όπου υπάρχει η ίδια ετυμολογία (Β. Πούχνερ, *Θεατρολογική Λαογραφία Α'· Τα δρώμενα της Ελλάδας και της Βαλκανικής. Από το μαγικοθρησκευτικό έθιμο στη λαϊκή διασκέδαση*, [Λαογραφία 13], Αθήνα 2016, σ. 361-371, με όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

¹³⁶ Καλλίνης, *Κοσμάς Πολίτης: Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος*, σ. 12. Το τονίζει ο ίδιος ο Κοσμάς Πολίτης σε επιστολή του προς τον Α. Δεκαβάλλε: Έρη Σταυροπούλου, «Κοσμάς Πολίτης – Αντώνης Δεκαβάλλες: Αλληλογραφία 1863-1970», *Θέματα Λογοτεχνίας* 10 (1998-1999), σ. 54 εξ.

¹³⁷ Σε συνέντευξη με τον Κ. Θρακιώτη τόνισε ο ίδιος: «Επειτα ο συγγραφέας δεν είναι παρά ένας γελωτοποιός, ένα παλιάτσος της χαράς ή και του πόνου, αν θέλετε, μα που το ίδιο κάνει». Βλ. Κ. Θρακιώτης, «Κοσμάς Πολίτης», *Νεοελληνικά Γράμματα* 78 (1978), σ. 12.

¹³⁸ Α' πράξη, σ. 30. «Μαν. (πάλι σκεπάζοντας τα μάτια του, νευρικά): –Αίματα! αίματα! Κεντ.: –Μπα! με λίγο νερό... Σώπ.: –Πήγαινε να νιφτείς λοιπόν! (Σχεδόν υστερικά) Πήγαινε να νιφτείς, πήγαινε να νιφτείς!». Πρόκειται για μια σκηνή νατουραλιστικής σκληρότητας.

¹³⁹ Α' πράξη, σ. 40.

¹⁴⁰ Γ' πράξη, εικόνα 3, σ. 79. «Αβλ.: –Η θειότητά σου, Αύγουστε, μπορεί να κοιμάται ήσυχη. Κωνστ.: –Μη μου μιλάς για ύπνο... Λοιπόν;»

¹⁴¹ Α' πράξη, σ. 39-40. Παραπέμπει στην Α' πράξη, σκηνή 2, στ. 135-137 του *Άμλετ*, σε μετάφραση του ίδιου: «Έν' αβοτάνιστο περιβόλι που ξεσπόριασε. / Βρωμερά και πρόστυχα φυτρώματα / το πνίγουνε ολόκληρο». Αναφέρεται ο *Άμλετ* στον κόσμο γενικά.

κρατήσει μυστικά αυτά που είδε και άκουσε αντιστοιχεί στα λόγια του Άμλετ προς τον Οράτιο και τον Μάρκελλο μετά την εμφάνιση του φαντάσματος του πατέρα του και τη μετέπειτα ασυνήθιστη συμπεριφορά του.¹⁴² Άλλο παράδειγμα είναι τα λόγια της Φάουστας προς τον Κωνσταντίνο περί ποιήσεως, που αντηχούν τους επαίνους του Πολώνιου για τους ηθοποιούς.¹⁴³ Στο έργο βρίσκουμε κι ένα παράθεμα από τον *Βασιλιά Ληρ*: μιλά ο Κωνσταντίνος στον Σώπατρο, που προσπαθεί να υπερασπιστεί τον Κρίσπο: «Ε, μη μπαίνεις ανάμεσα στην οργή μου και σε αυτόν!»,¹⁴⁴ που αντιστοιχεί σχεδόν κατά λέξη σε αυτό που λέει ο Ληρ στον Κόμη του Κεντ, όταν υπερασπίζεται την Κορδηλία, στη μετάφραση του ίδιου του Κοσμά Πολίτη: «Σιωπή, Κεντ! / Μην μπαίνεις ανάμεσα στο δράκο και στο θυμό του».¹⁴⁵

Αυτή η σύντομη επιθεώρηση παράλληλων χωρίων μας πείθει, 1) πως με επισταμένη έρευνα (close reading) θα βρεθούν και άλλες αναλογίες και απηχήσεις, ώστε το κείμενο να πλησιάσει έναν κέντρωνα της σαιξπηρολογίας, αλλά αυτή η αναζήτηση πρέπει να επεκταθεί αναγκαστικά και στο σύνολο του έργου του Κοσμά Πολίτη, και το πεζογραφικό, και 2) ότι μας μυεί και στους θεωρητικούς και μεθοδολογικούς προβληματισμούς της φύσης και της λειτουργίας του διακειμένου, των διαβαθμίσεων της μορφολογικής ή νοηματικής ομοιότητας, των μετασχηματισμών της λειτουργικότητας στα νέα συμφραζόμενα και, τέλος, του βαθμού ενσυνείδητης ή υποσυνείδητης χρήσης, δηλαδή του τρόπου της ανάκλησης από τη μνήμη ή από τη βιβλιοθήκη. Σε αυτό βέβαια μπορούν να προστεθούν και παράλληλα μοτίβα και θέματα, όπως είναι π.χ. η εξορία δίχως επιστροφή, που εμφανίζεται δύο φορές στο έργο, για τον Λίκινο και τον Κρίσπο, και παραπέμπει στο επεισόδιο του Rosencrantz και Guildenstern στον *Άμλετ*, αλλά και

¹⁴² «Ελ.: [...] Πρόσεχε, όμως κακομοίρα, μη βγει λέξη από το στόμα σου! Ούτε από κείνα τα κουνήματα του κεφαλιού με σημασία ή τα μισόλογα, το “αν άνοιγα το στόμα μου” ή “ας μη μιλήσω η καημένη” ή “α, εγώ δεν είμαι κουτσομπόλα, και να ξέρω κάτι δεν το λέω” –σου κόβω τη γλώσσα, κακομοίρα!» (Β' πράξη, σ. 65). Το σχετικό χωρίο του *Άμλετ* λείπει από το δακτυλόγραφο του Κοσμά Πολίτη λόγω περικοπών του κειμένου για την παράσταση. Στη μετάφραση του Βασίλη Ρώτα: «Άμλετ: – [...] σεις ποτέ, / όταν με ιδείτε τέτοιες ώρες, δε θα δείξετε / με μπλέξιμο των μπράτσων έτσι, ή έτσι το κεφάλι / κουνώντας ή πετώντας λόγια διφορούμενα / ωσάν “καλά καλά, εμείς ξέρουμε”, ή “αν θέλαμε” / ή “αν ανοίγαμε το στόμα”, ή “αν κανείς / είχε το λεύτερο”, ή κουβέντες μασημένες, / πως ξέρετε για μένα το παραμικρό» (Α' πράξη, σκηνή 5, στ. 181-187. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Άμλετ*, μετ. Βασίλης Ρώτας, Αθήνα 2009, σ. 56).

¹⁴³ Γ' πράξη, εικόνα 3, σ. 81. «Φάουστα (τον αγκαλιάζει): –Είσαι ποιητής με το δικό σου τρόπο. Κων. (χαμογελώντας): –Επικός; Τραγικός; Φάουστα: –Υπάρχουν κι άλλα είδη ποιήσης – μη νοιάζεσαι, θα το βρουν αργότερα οι κριτικοί». Λόγω περικοπών λείπει πάλι το χωρίο από τον *Άμλετ*. Σε απόδοση του Θ. Μ. Πανταζή: «Πολ.: –Είναι οι καλύτεροι ηθοποιοί του κόσμου, τόσο στις τραγωδίες, όσο και στις κωμωδίες, στα ιστορικά, στα ποιμενικά, στα θρησκευτικο-κωμικά, στα ιστορικο-ποιμενικά, στα τραγικο-ιστορικά και στα τραγικο-κωμικο-ιστορικο-ποιμενικά έργα, στο συμπαγές σκηνικό έργο, ή στο ποίημα απεριόριστου μεγέθους» (Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Άμλετ*, μετ. Θ. Μ. Πανταζή, Λευκωσία 1990, σ. 49).

¹⁴⁴ Γ' πράξη, εικόνα 6, σ. 112.

¹⁴⁵ Α' πράξη, εικόνα 1, στ. 121-122.

χωρίς αυτή τη λογοτεχνική αναφορά σε μια προσφιλή ιστορική πρακτική να ξεφορτωθεί ο ηγεμόνας ανεπιθύμητους ανθρώπους με αθόρυβο τρόπο.

Θέλω όμως να σταθώ σε κάποιο παράδειγμα ενδελεχέστερα, γιατί η απαρίθμηση των παράλληλων χωρίων που χαρακτηρίζονται από κάποια συγγένεια, λεκτική ή νοητική, μορφολογική ή συντακτική, δεν φανερώνει ακόμα κάτι από τη βαθύτερη δραματουργική λειτουργικότητα μιας μετάγγισης από το ένα δραματικό κείμενο στο άλλο και για τον μετασχηματισμό της που επιφέρει η χρήση του χωρίου σε διαφορετικά δραματικά συμφραζόμενα. Παίρνω ως παράδειγμα τη μορφή του Μωμ, του σαιξπηρικού fool, για τον οποίο υπάρχει μεγάλη βιβλιογραφία και πολλές απόψεις.¹⁴⁶ Δεν θα σταθώ στο ζήτημα της καταγωγής αυτού του σκηνικού χαρακτήρα, αν και το θέμα είναι πολύ ενδιαφέρον (διάβολος, καρναβάλι, γιορτή των τρελών, γελωτοποιός της αυλής, Arlecchino κτλ.), αλλά στην αντιστικτική κωμική και φιλοσοφική χρήση του γελωτοποιού και σοφού τρελού στον Σαίξπηρ και το θέατρο του Μπαρόκ. Βέβαια ο σαιξπηρικός fool εμφανίζεται σε διάφορες εκδοχές,¹⁴⁷ και ο σοφός τρελός είναι και αγαπητός χαρακτήρας στην μπαρόκ όπερα και το δράμα.¹⁴⁸ Στην Ελλάδα θα αντι-

¹⁴⁶ Βλ. το μελέτημά μου «Ο “σοφός τρελός” στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ». Εκεί και περισσότερη βιβλιογραφία.

¹⁴⁷ «... ο σαιξπηρικός fool δεν ταυτίζεται ούτε με τον clown, ούτε με τον vice. Σχετίζεται άμεσα με το γελωτοποιό του βασιλιά· στα νιάτα του ο Σαίξπηρ θυμόταν ακόμα το William Summer, το γελωτοποιό του Ερρίκου Η'. Ο Σαίξπηρ αγαπά ιδιαίτερα το fool και τον εισάγει σε πολλές υποθέσεις σε σημεία που αποτελούν δραματουργικά κλειδιά. Στο *Όπως σας αρέσει* είναι ο Touchstone, που απλώς παριστάνει το χαζό, για να εκτοξεύσει ανενόχλητα τα ειρωνικά του σχόλια· είναι ο ηθικός σχολιαστής του έργου, αυτός που αποκαλύπτει χωρίς περιστροφές την αλήθεια. Η κοσμοθεωρία του είναι χιουμοριστική, αλλά και φιλοσοφημένη: στην πρώτη σκηνή της πέμπτης πράξης λέει: “ο Τρελός δε νομίζει πως είναι σοφός, αλλά ο σοφός γνωρίζει πως είναι απλώς ένας τρελός”. Ο Touchstone συγγενεύει βαθύτερα με τον Τρελό στο *Βασιλιά Ληρ*, ενώ ο Feste στη *Δωδεκάτη νύχτα* είναι ένας εύθυμος ορμητικός υπηρέτης στο σπίτι της δούκισσας Ολίβια, που του αρέσει να πίνει και να κυνηγά φιλοδομήματα, ενώ και ο Lavache, ως Γάλλος στο *Τέλος καλό, όλα καλά* διαθέτει ένα χοντροκομμένο αστείο. Ο Πομπήιος στο *Μέτρο για Μέτρο*, όπως και ο μεθύστακας Trinculo στην *Τρικυμία*, ανήκουν περισσότερο στον clown παρά στο fool. Το αποκορύφωμα του σοφού τρελού, που γίνεται και πομπός της τραγικής ειρωνείας, είναι ο fool που δεν εγκαταλείπει τον τρελό Βασιλιά Ληρ· στη σκηνή της θύελλας, στον κάμπο, αυτή η τραγική ειρωνεία φτάνει σε ένα αποκορύφωμα: βλέπουμε τον τρελό Ληρ, το δήτην τρελό Έντγκαρ και τον Τρελό ως μόνο εκπρόσωπο της λογικής μέσα στην κοινωνία. Ο Τρελός είναι η πιο σοφή μορφή σε όλο το έργο» (Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 92 εξ.).

¹⁴⁸ Π.χ. il momo στην όπερα *Il momo d'oro*, που παραστάθηκε το 1668 στην αυλή της Βιέννης (για ανάλυση βλ. Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 93 εξ.), ως σχολιαστής: «Εγώ είμαι ο καλός Μώμος. Καλά πράγματα δε λέω, αλλά αληθινά» (σ. 94). Υπάρχει π.χ. και στο δράμα με μουσική για τη δεύτερη πολιορκία της Βιέννης από τους Τούρκους (Lucas von Bostel, *Der glückliche Gross-Vezier Cara Mustapha*, Hamburg 1686). Εκεί λέγεται Barac (για ανάλυση του έργου βλ. σ. 93-102). Σε τέτοια έργα διαφαίνεται και η αντιθετική, όχι απλώς αντιστικτική του λειτουργικότητα. «Μέσα στο πολυπρόσωπο, με παντομίμες, αλληγορικές παραστάσεις, μάχες, άριες και μπαλέτα διαπλουτισμένο έργο, ο Μπαράκ είναι το μόνο κωμικό πρόσωπο που συμμετέχει στην υπόθεση (πολιτική, ιστορική, πολεμική και ερωτική) με τρόπο συμβατικό, ως υπηρέτης του πρωταγωνιστή, αλλά ουσιαστικά υπηρετεί μόνο τους δικούς του σκοπούς, δίνοντας στο έργο μια δραματουργική αντίστιξη με τις κωμικές του σκηνές και την έλλειψη οποιασδήποτε σχέσης με την υψηλή υπόθεση. Αυτή η κωμική αντίστιξη, ο σχολιασμός της λαϊκής θυμοσοφίας, το φιλοσοφικό φίλτράρισμα των διδαγμάτων με το χιούμορ ενός ασήμαντου outsider της υπόθεσης, είναι ένα στοιχείο της δραματουργίας του Μπαρόκ, που θα μείνει και κατά το 18ο αιώνα ακόμα χαρακτηριστικό γνώρισμα κυρίως του λαϊκού θεάτρου, για να εξαφανιστεί με τον ορθολογικό διδακτισμό και την ηθική σκοπιμότητα της

στοιχούσε στον Καραγκιόζη στις ηρωικές παραστάσεις.¹⁴⁹ Ο Μωμ εμφανίζεται επτά φορές στο έργο, με μεγαλύτερη συχνότητα προς το τέλος, και συχνά τελειώνει με αυτόν, σε διάλογο με τον Κωνσταντίνο, μια εικόνα ή μια πράξη. Είναι δηλαδή 1) *concomitant*, οι δυο εμφανίζονται σχεδόν πάντα μαζί, τουλάχιστον ο Μωμ δεν παρουσιάζεται ποτέ χωρίς τον Κωνσταντίνο, και 2) αποτελεί ένα αγαπητό κι εντυπωσιακό στοιχείο του φινάλε, όταν οι αιματηρές κρατικές υποθέσεις διακόπτονται και δίνεται ο λόγος σε μια εσωτερική και πολύ οικεία φωνή, που βρίσκεται έξω από την ιστορική δράση. Ο Μωμ δεν ανήκει στην ανθρώπινη κοινωνία ούτε στην ιστορία· η ψυχосύνθεσή του κυμαίνεται από τη σοφία ενός Σώπατρου έως το μικρό παιδάκι που χαίρεται ή κλαίει.

Ο Μωμ κάνει την πρώτη εμφάνισή του στο έργο στη Β' πράξη, σε εμπιστευτική συζήτηση του Κωνσταντίνου με τον Κρίσπο (σ. 52 εξ.). Κλαίει γιατί πέθανε ο παπαγάλος του· αυτός ήταν σοφός γιατί επαναλάμβανε τις δικές του κουβέντες. Συμπεριφέρεται χωρίς σεβασμό («Σώπα εσύ μικρέ!») στον καίσαρα Κρίσπο, ενώ ονομάζει τον αυτοκράτορα «πατερούλη» και ασκεί κριτική: ρωτάει τον Σώπατρο (που είναι «άνθρωπος μυαλωμένος») γιατί το χρυσό νόμισμα που του χάρισε ο βασιλιάς για να τον παρηγορήσει δείχνει το κεφάλι του Απόλλωνα και το μονόγραμμα του Χριστού («Για όλα τα γούστα... μια στο καρφί και μια στο πέταλο»). Ως αθώα παιδική ψυχή βρίσκεται έξω από τον κόσμο των μεγάλων, αλλά με την παρατηρητικότητά του ξεσκεπάζει τις αδυναμίες, τις παραδοξολογίες, τις κρυφές σκοπιμότητες και την υποκρισία της πολιτικής.

Η δεύτερη σκηνική παρουσίαση του Μωμ είναι στο τέλος της Β' πράξης, μετά την εμφάνιση του φαντάσματος της Μινερβίνας, όταν τον φωνάζει ο Κωνσταντίνος για ψυχική στήριξη (σ. 70 εξ.): «Μωμ, μέσα μου ανεβάνει μια φουσκοθαλασσιά... πάει να με πνίξει». Ο Μωμ απαντά με σοβαρότητα, αλλά διφορούμενα: «Ξέρεις, πατερούλη, αυτό που σε παιδεύει μην το μετράς σε όλη του την έχταση... γιατί, ποιος ξέρει, μπορεί να μη βρεις την άκρη του». Εδώ μιλάει ένα παιδί προς τον πατέρα, αλλά και ένας πατέρας προς το παιδί, με τη σοφία ενός Σώπατρου και με τον αστείο

δραματουργίας του Διαφωτισμού: το γέλιο πρέπει να διδάσκει (και αυτό). Ο αστικός ορθολογισμός δεν αναγνώρισε το σχεδόν μεταφυσικό χιούμορ του κωμικού προσώπου της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, την αποστασιοποιημένη του οπτική, τη δημοκρατική κριτική των πάντων, ενώ στάθηκε μόνο στη συχνά αθυρόστομη ελευθεροστομία του, στην πάντα λανθάνουσα υπέρβαση των κοινωνικών ταμπού, στο αστάθμητο κι «επικίνδυνο» της μορφής του [...]. Τα όρια μεταξύ του έξυπνου υπηρέτη και του σοφού τρελού έχουν αμβλυνθεί οριστικά» (σ. 93-94).

¹⁴⁹ Βλ. π.χ. την ανάλυση της παράστασης *Ο Κατσαντώνης* στο Β. Πούχγερ, «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. *Ο Κατσαντώνης* του Αντώνη Μόλλα», *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σ. 365-393.

τρόπο ενός κατεργάρη. Ο διάλογος στη συνέχεια είναι μεταφυσικός,¹⁵⁰ αλλά τελειώνει με ένα ανόητο παιδικό τραγούδι. Οι απαντήσεις του Μωμ είναι σχετικιστικές, και ως προς την αιωνιότητα και ως προς την αλήθεια.

Η τρίτη εμφάνιση του Μωμ είναι σατιρική και φαρσική (Γ' πράξη, δ' εικόνα, σ. 95 εξ.): κρυμμένος κάτω από το τραπέζι παρακολουθεί τη συζήτηση του Κωνσταντίνου με τους επισκόπους («σωστό θεολογικό χάος!»)· ο βασιλιάς έχει εκνευριστεί με τις έριδες γύρω από την Αρειανή αίρεση και ζητά να βρεθεί λύση. Τότε ο Μωμ ξεπροβάλλει και απευθύνει τον λόγο του στον «πατερούλη»: «Πατερούλη, δεν ξαναφέρνεις την ειδωλολατρεία, λέω 'γω, να 'χεις το κεφαλάκι σου ήσυχο!» Οι επίσκοποι «(τινάζονται όρθιοι, δείχνοντας το Μωμ με τρεμάμενο χέρι και γουρλωμένα μάτια): —Ο σατανάς! Ο σατανάς! Ο σατανάς! Κων.: —Παλιόπαιδο: πώς βρέθηκες εδώ;» Είχε αποκοιμηθεί και τον ξύπνησαν οι «αγριοφωνάρες». Ο Μωμ στον ρόλο του γελοιοποιού.

Με τον Μωμ τελειώνει και η εικόνα αυτή (σ. 102 εξ.). Η Κωνσταντία, αδελφή του αυτοκράτορα και γυναίκα του Λικίνιου, εχθρού που νικήθηκε, μαθαίνει για τον θάνατο του άνδρα της (που εξορίστηκε αλλά σκοτώθηκε κρυφά) και διαμαρτύρεται απελπισμένα και μοιρολογά (θα παραμείνει στο παλάτι, και ο Λικινιανός, το παιδί της, θα είναι υπό την προστασία του αυτοκράτορα – θα σκοτωθεί κι αυτός), ενώ ο Κωνσταντίνος κάθεται αποσβολωμένος και εξαντλημένος από τη σκηνή αυτή, και τότε μπαίνει ο Μωμ, «βάζει το μπράτσο του γύρω από τον ώμο του» και λέει, «(σαν να μιλάει σε μικρό παιδί): —Τι έκανες πάλι;» Ο μικρός διάλογος που ακολουθεί δίνει στο φινάλε μια απρόσμενη νότα και μεταφέρει τη φρικτή δράση στον σουρεαλιστικό κόσμο των μικρών παιδιών. «Κων. (σα να μιλάει στον εαυτό του): —Τίποτα. Σκότωσα». Ο Μωμ εδώ είναι η εσωτερική φωνή, που έρχεται από άλλον κόσμο, παραμυθένιο, εξωπραγματικό. «Μωμ: —Για τούτο σε κλετίζεσαι;» Η απότομη αλλαγή οπτικής, αξιών και πράξεων δίνει μια χτυπητή αντίθεση στην εγκληματική δράση του αυτοκράτορα, που δεν σταματά μπροστά σε τίποτε.¹⁵¹

¹⁵⁰ «Κων. (κουνάει το κεφάλι του αρνητικά): —Με τρώει μια μελλοντική ενοχή... Μωμ: —Α, τότε είναι πιο σοβαρό. Κων.: —Μωμ, τι ξέρεις για την αιωνιότητα; Μωμ: —Για ποια από τις δυο; Είν' εκείνη απ' όπου ερχόμαστε κι αυτή που πρόκειται να πάμε. Η πρώτη έσβησε απ' το νου μου μόλις γεννήθηκα. Όσο για τη δεύτερη, δεν έχω πάει να κρυφοκοιτάξω. Κων.: —Θα ανακαλύψω πού κρύβεται η αλήθεια. Μωμ: —Ποια απ' όλες; Η δική σου αλήθεια; Του Όσιου; Του Σώπατρου; Κων.: —Κάπου θα υπάρχει μιαν ασάλευτη αλήθεια... (σ. 70). Στη συνέχεια του ζητάει να του πει ένα τραγούδι να ξαλαφρώσει.

¹⁵¹ Και ο διάλογος τελειώνει έτσι: «Κων. (όπως πιο πάνω): —Για κείνη εκεί... με τ' άσπρα... Με κυνηγάει όπου κι αν πάω... μου λείει πράματα φριχτά για τα μελλούμενα... στη Ρώμη... που θα γιορτάσω τα εικοσάχρονα της μοναρχίας μου... Τη Ρώμη που μαζώνεται ό,τι σιχαμερό και αποτρόπαιο είναι στον κόσμο... Μωμ: —Για τούτο θα πάμε κι εμείς εκεί; (Ο Κωνσταντίνος κουνάει το κεφάλι του άδηλα, μηχανικά)». Εδώ η ερώτηση του Μωμ είναι διφορούμενη.

Στην πέμπτη παρουσίαση του Μωμ στη σκηνή τού αφιερώνεται ολόκληρη εικόνα (Δ' πράξη, εικόνα 9, σ. 132-139), η οποία είναι σαν επίλογος της σειράς δολοφονιών σε αυτή την πράξη και το τέλος του οικογενειακού δράματος· το φάντασμα της Μινερβίνας δεν θα εμφανιστεί πια. Οι δυο τους περιμένουν έξω από τα λουτρά μέσα στη νύχτα, για να εκτελεστεί η διαταγή του αυτοκράτορα, η Φάουστα να ζεματιστεί θανάσιμα με καυτό νερό. Ο Μωμ πίνει συνέχεια από μια μπουκάλα κρασί. Είναι προχωρημένη νύχτα («Έγειρε το φεγγάρι. Μωμ, έλα να δεις. Τ' αστέρια λες κι αρχίσανε να νυστάζουν...»), κι ο Κωνσταντίνος θαυμάζει τον ουρανό, σήμερα διαφορετικό. Και παντού ησυχία, όλοι κοιμούνται σαν να μην υπάρχουν εγκλήματα στη Ρώμη.¹⁵² Τον πιάνουν τα κλάματα, θέλει να γονατίσει· ίσως σε αυτή την κατάσταση να τον συμπαθούσαν κιόλας. Ο Μωμ τον καθησυχάζει.¹⁵³ Ακούγονται θόρυβοι· τελικά δεν είναι το φάντασμα, όπως φοβόταν ο Κωνσταντίνος, αλλά μια καμαριέρα, που πληροφορεί πως βρέθηκε νεκρή η βασίλισσα. Περνάει η νεκρική πομπή με τα μοιρολόγια της Μιλένας, της βάγιας της Φάουστας. Ο καίσαρας εξετάζει αν είναι πραγματικά νεκρή η Φάουστα. Τώρα ίσως να σταματήσουν και οι εμφανίσεις της άλλης. Ο διάλογος έχει πάρει τώρα μια τροπή σχεδόν μακάβρια.¹⁵⁴ Και για να κλείσει αυτό το τραγικό κεφάλαιο, ο Κωνσταντίνος φανερώνει στον Μωμ τα σχέδια του: να ιδρύσει μια νέα Ρώμη στον Βόσπο-

¹⁵² Πώς το εξηγεί; Ο Μωμ έχει την απάντηση: τους μηχανισμούς της δικαιολογίας. «Έλα δα! Εσύ ξέρεις από τέτοια. (Με μπρίο, μια πηδώντας πάνω στο πεζούλι, μια κατεβαίνοντας). Το παν είναι να σκαρφιστείς μια δικαιολογία για τον εαυτό σου –στην ανάγκη, και για τους άλλους. Βρίσκεις, που λες, μια δικαιολογία και κοιμάσαι ήσυχος. Ας πούμε ήταν επικίνδυνος για την ασφάλεια του κράτους –ή, αν πρόκειται για καμιά γυναικοδουλειά: αν ζούσε, θα 'δινε το παράδειγμα της ανηθικότητας στην κοινωνία, η πόρνη! Ή ζαλίστηκε, δεν ήξερα τι έκανα –είναι κι αυτό μια έξυπνη δικαιολογία. Και τις περισσότερες φορές θα σε πιστέψουν: άλλοι από συμφέρον, άλλοι από κουταμάρα. Εσύ, μάλλον δεν έχεις ανάγκη από τέτοιες δικαιολογίες για τον εαυτό σου –αλλά θα τα πουν οι άλλοι για δικό σου λογαριασμό... και για δικό τους. [...] Ίσως να πουν ακόμα: ήταν ένα μικροεπεισόδιο, που δεν αμαυρώνει την κοσμοϊστορική του αποστολή (Πίνει)» (σ. 133). Εδώ ο Μωμ είναι στυγνός ρεαλιστής, που αναλύει ψύχραιμα τον μηχανισμό της εξουσίας και πως καταπραΰνει κανείς τη συνείδησή του. Μια άλλη φωνή, από το εσωτερικό του αυτοκράτορα.

¹⁵³ «Ε, κάποιος θα βρεθεί να το πει κι αυτό. Παράτησε τις έγνοιες σου, άσε τις να πεθάνουνε μαζί μ' αυτούς, που νεκροί τώρα, εξακολουθούν να σ' ενοχλούνε. (Πίνει)» (σ. 134).

¹⁵⁴ «Μωμ: –Χάρισέ της κι εσύ τρεις-τέσσερεις πήχες χώμα... (Πίνει). Κων. (προς το μέρος που έφυγε η πομπή, μελοδραματικά): –Σ' αυτή... σ' αυτή θυσία έναν ήρωα που μπροστά του ωχριούν ο Έκτορας κι ο Αχιλλέας! (Βγάζει την κουκούλα). Μωμ: –Άσε τον ήσυχο –και παράτησε τα φουσκωμένα λόγια, μη σου παρουσιαστεί εκείνη, ξέρεις, η λευκοφορεμένη, με τα ολόρθα της μαλλιά. Κων.: –Τώρα που τα μελλούμενα γίνανε περασμένα, έχω μια ιδέα πως δε θα με πιλατέψει πια. Μαζί του πέθανε και το φάντασμά της. Μωμ: –Θα 'τανε μια καλή στιγμή να πεθαίναμε κι εμείς. Τι θα 'λεγες για μιαν αυτοκτονία –έτσι λιγάκι θεατρική; Θα γράφανε: “Ο δυστυχής πατήρ του, εν τη απελπισία του...”. Κων.: –Τι λογής Μώμος είς' εσύ; Αντί να ξεριζώσεις από μέσα μου τη θλίψη και να με κάνεις να ξεχάσω μ' ένα καλαμπύρι, την εκμεταλλεύεσαι για ν' αποκορυφώσεις το τραγικό στοιχείο! Λες και το κάνεις επίτηδες! Με προδίνεις» (σ. 137 εξ.). Ψύχραιμα ο Μωμ του αποκρίνεται πως το έχει κάνει και μόνος του, κάμποσες φορές. Κάνει και μια πρόποση: «Μαζί σου στη ζωή και στον θάνατο (Πίνει)». Ο Κωνσταντίνος ενδίδει· κάτι πρέπει να γίνει όμως να πάει κάτω αυτός ο κόμπος, που πάει να τον πνίξει. Ειρωνεία: είναι ο Μωμ που πίνει, για να θεραπευτεί η κατάσταση αυτή, και είναι αυτός που τον προτρέπει να ξεχάσει.

ρο με το δικό του όνομα.¹⁵⁵ Εκεί θα γιορτάσει τα 30 χρόνια της μοναρχίας του. Στο τέλος τον πιάνουν πάλι τα κλάματα για τον χαμένο γιο.¹⁵⁶ Ο Μωμ «(τον αγκαλιάζει παρηγορητικά): –Έλα, ξέχασέ το από τώρα... Βραχνιάς ήταν και πέρασε». Τα εγκλήματα της πραγματικότητας γίνονται πάλι τα κακά όνειρα των παιδιών. Στη σκηνή αυτή οι όψεις του Μωμ ποικίλλουν: από την ηθική καταγγελία του κατήγορου ως τη στοργική μητέρα, που παρηγορεί το παιδί της, να μην πάρει κατάκαρδα τις κακές πράξεις του. Γίνεται κάτι αντίστοιχο με τη βάγια της Φάουστας· το παλιόπαιδο σε ρόλο πατέρα, και ο πατερούλης ως μικρό και άτακτο παιδί.

Άλλη μια φορά εμφανίζεται ο Μωμ όταν ο αυτοκράτωρ δοκιμάζει τις περούκες για να δεχτεί τους αποκρισάριους (Ε' πράξη, εικόνα 10, σ. 151), και δίνει με τα γέλια του το φινάλε της δέκατης εικόνας, και την τελευταία φορά είναι παρών στη δίκη, την καταδίκη και τον θάνατο του Σώπατρου (Ε' πράξη, εικόνα 11), πρώτα με ένα αστείο εις βάρος των Ελλήνων,¹⁵⁷ ύστερα με λίγα σχόλια για τη δίκη του Σώπατρου, τον οποίο εμφανώς συμπαθεί («Αλήθεια, δε φαίνεται να σκιάζεται το θάνατο»), και στο τέλος, μετά την αυτοκτονία του φιλοσόφου και με τον Κωνσταντίνο πεσμένο από τον θρόνο να ζητά βοήθεια, ο Μωμ τον εγκαταλείπει, απεκδύεται των αντικειμένων της αποστολής του ως γελωτοποιού και φεύγει.¹⁵⁸ Σε έναν χρόνο ο αυτοκράτωρ θα είναι νεκρός. Αλλά η άδικη και παράλογη κατηγορία και ο θάνατος του Σώπατρου ως μάγου, σύμβολο για την αλλαγή των καιρών, είναι και για εκείνον το σημάδι πως πέρασε η εποχή του· ο μαχόμενος Χριστιανισμός δεν χρειάζεται ούτε φιλοσόφους ούτε γελωτοποιούς.

¹⁵⁵ Ο Μωμ σχολιάζει με χιούμορ: «Τ' όνομα είναι κάπως μακρύ, μη μπορεί να το συντομεψουνε μια μέρα» (σ. 139).

¹⁵⁶ «Κων. (σκεπάζει το πρόσωπό του με τα δύο χέρια και κουνάει το κεφάλι του απελπισμένα): –Θα τα γιορτάσω θάβοντας στα τρίσβαθα της λησμονιάς τη θύμηση ενός γιου... και οι ουράνιες χορωδίες θα ψέλνουνε τη δόξα μου... (Ξεσπάει σ' αναφιλητά)».

¹⁵⁷ Ο Κωνσταντίνος πρέπει να υποδεχτεί και την αντιπροσωπεία από την Ελλάδα, τους Έλληνες, αλλά βαριέται «τις παρελθοντολογίες και τ' αναμασήματά τους», όταν θα απариθμήσουν τους ήρωες και τους σοφούς τους, και τότε πετάγεται ο Μωμ, να του πει μια υποψία που πέρασε από το μυαλό του: «Πως εδώ που μας έφερες στην Ανατολή, αυτοί οι Γραικύλοι με την πονηριά τους θα καταλύσουν μια μέρα τη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία και θα την κάνουν... Κων.: –Τι θα την κάνουν Μωμ; Μωμ: –Ελληνική!» (σ. 155 εξ.). Οι αξιωματούχοι γελούν, αλλά ο Κωνσταντίνος είναι σκεπτικός: «Οι μίμοι, κάποιες φορές, είναι προφήτες...»

¹⁵⁸ Πάλι ο Μωμ καλύπτει ένα φινάλε, και αυτό πολύ «θεατρικό». «Κων. (μισοσηκώνεται, κοντανασαίνει, με το χέρι στο λαιμό του, σα να πνίγεται. Βραχνά): –Βοήθεια... Μωμ... Μωμ! (Κάνει να κατέβει και σωριάζεται στα σκαλιά του θρόνου, μπρούμυτα. Η πλάτη του αναδύεται σπασμωδικά. Ο Μωμ ξεπροβάλλει πίσω από το θρόνο, πηγαίνει κοντά στον πεσμένο Κωνσταντίνο. Του κουδουνίζει με την κουδουνίστρα του. Ο Κωνσταντίνος μένει στην ίδια στάση. Τότε ο Μωμ παρατάει πάνω στα σκαλιά του θρόνου την κουδουνίστρα, την τιάρα του, καθώς και την καμιζόλα του με τα κουδούνια και, πατώντας στ' ακροδάχτυλα, κινάει να βγει από την πόρτα του βάθους, δίχως να γυρίσει να κοιτάξει το Σώπατρο. Μονάχα, πριν βγει, γυρίζει το κεφάλι του και μ' ένα στραβό χαμόγελο κοιτάζει πάνω από τον ώμο του τους θεατές, κουνώντας το χέρι του σα να τους αποχαρτεάει)» (σ. 162). Μερικές σκηνικές οδηγίες είναι έξοχα μικρά πεζογραφήματα.

Η ψυχοσύνθεση του Μωμ είναι ρευστή και άπιστη, ο «χαρακτήρας» του έχει πολλές όψεις, τα λόγια του είναι υδράργυρος, συχνά διφορούμενος ή και προφητικός. Όπως και ο fool στον Σαίξπηρ και ο momo στην μπαρόκ όπερα είναι μερικές φορές η εσωτερική φωνή των πρωταγωνιστή από ένα άλλο ηλικιακό στάδιο (παιδική ηλικία), άλλες φορές κάτι σαν μεταφυσική οντότητα, που βρίσκεται έξω απ' την κοινωνία και την ιστορία, παρατηρεί και σχολιάζει, συχνά με τρόπο σατιρικό και καυστικό, άλλες φορές όμως συμβουλευτικά ή και παρηγορητικά. Στο έργο έχει κεντρική θέση, όχι μόνο ως αντίστιξη στα τραγικά γεγονότα (αν και ο Κοσμάς Πολίτης τα παρουσιάζει με γεγονотоλογική γυμνότητα) αλλά και ως μεταθεατρικός παράγοντας του αναστοχασμού, και επωμίζεται σε αρκετές περιπτώσεις τα φινάλε πράξεων και εικόνων, προσθέτοντας πάντα μια ιδιαίτερη νότα αποστασιοποιητικού σκεπτικισμού, που κάνει τον θεατή/αναγνώστη να δει τα πράγματα που μόλις είδε και διάβασε με ένα άλλο μάτι και από μια υπερβατική οπτική. Οι φρικαλεότητες της υπόθεσης δεν εξουδετερώνονται μόνο με τη facticity των δρωμένων και με την υπέρβασή τους σε ένα άλλο γνωσιολογικό επίπεδο, το οποίο εκπροσωπούν τα σχόλια του Μωμ, μεταξύ παιδικής αφέλειας, εμπειρικής γνώσης και ώριμης σοφίας. Χωρίς τις μικρές αυτές σκηνές το έργο θα έχανε πολύ από θεατρικότητα, ατμόσφαιρα, αισθητική ποικιλία και φιλοσοφικό βάθος.

Η σχέση του Μωμ με τον Σώπατρο δεν είναι τυχαία: τον συναντά στην πρώτη εμφάνισή του στη σκηνή και στην τελευταία. Σχηματίζει ένα είδος τριγώνου με τον αυτοκράτορα, ο οποίος επίσης τον συμπαθεί, αν και κριτικάρει ελεύθερα τις πράξεις και τον μηχανισμό της εξουσίας, είναι υλιστής και εκτιμά τις θετικές επιστήμες, όχι την πνευματικότητα του Χριστιανισμού, που και στην κοσμοθεωρία του Κοσμά Πολίτη, έτσι όπως παρουσιάζεται στο έργο, περισσότερο με δεισιδαιμονία και σκοταδισμό μοιάζει. Με τις σταθερές του θέσεις ενός συγκρατημένου ορθολογισμού είναι φερέφωνο του συγγραφέα, όπως και ο Μώμος, με τα ρευστά του χαρακτηριστικά μεταξύ μικρού παιδιού και σοφού γέροντα, στοργικής μητέρας και αστείου παλιάτσου. Μεγάλοι διάλογοι ανάμεσα στον αυτοκράτορα και τον σύρο σοφιστή αφιερώνονται στις απόψεις, και στην αντίστιξη της σκέψης με την πράξη, που εκπροσωπεί ο Κωνσταντίνος. Η αντίθεσή του με τον Αβλάβιο, που κινεί τα νήματα της αυλής και εκτελεί τις διαταγές του αυτοκράτορα, διατρέχει όλο το έργο από την αρχή ως το τέλος και γίνεται εν τέλει και η αιτία του θανάτου του. Ο Κωνσταντίνος δεν μπορεί άλλο να τον προστατέψει, και είναι ο τελευταίος που θυσιάζει προς όφελος του θρόνου. Ο Χριστιανισμός δεν έχει θέση στον υλικό του σκεπτικισμό, την επιστημονική του κοσμοθεωρία χωρίς μεταφυσικές φαντασιώσεις, και η πραγματι-

στική εξουσία δεν χρειάζεται άλλον «αυτοκρατορικό φιλόσοφο» ειδωλολάτρη σε μια εποχή όπου ο πόλεμος των πρώτων μεγάλων αιρέσεων συγκλόνισε τις οικουμενικές συνόδους, και μάχες εξουσίας κρύβονται πίσω από δογματικές διαφορές. Ο Σώπατρος ήταν ο πρώτος ειδωλολάτρης μάρτυρας στα χέρια των Χριστιανών.

Μένει το τρίτο επίπεδο, μια συγκριτική αναφορά.¹⁵⁹ το ίδιο το θεατρικό έργο *Κορίνθιες* του Κοσμά Πολίτη, με το χαρακτηρολογικό πορτραίτο ενός αυτοκράτορα/ τυράννου που τιμωρείται από συνειδησιακές Ερινύες (τύψεις και ενοχές) για πράξεις που αφορούν το παρελθόν, ή εδώ μάλιστα και το μέλλον. Από μια σύγκριση των δύο θεατρικών έργων του Κοσμά Πολίτη αυτή η διάσταση δεν μπορεί να λείπει, και ας εντάσσεται η εμφάνιση του φάσματος και στα δύο έργα σε εκείνα τα στοιχεία που αποδεικνύουν τις πολλαπλές εξαρτήσεις από τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ. Και μπορεί αυτή η σύνδεση να μην έχει άμεση σχέση με το γεγονός ότι και τα δύο έργα έχουν άμεσο πρότυπο έργα του ίδιου θεατρικού συγγραφέα, του Δημητρίου Βερναρδάκη, τους *Κυψελίδες* και τη *Φαύστα*.

Αλλά τι συνδέει τη Μινερβίνα με τη Λυσίδα; Ο Περίανδρος σκότωσε τη γυναίκα του, τη βίασε νεκρή και την έθαψε γυμνή χωρίς ταφικές τελετές και τιμές. Το φάντασμα ζητεί εκδίκηση και την αναθέτει στον Λύσανδρο. Ο τύραννος παιδεύεται υποσυνείδητα από τύψεις και ενοχές, που μορφοποιούνται σε φαντασιώσεις, πως του επιτίθενται Ερινύες. Σκοτώνει τον γιο του και πνίγει τα παλιά εγκλήματα σε νέο αίμα. Για τη Μινερβίνα δεν αναφέρεται τίποτα τέτοιο, ούτε είναι το έργο ακριβώς τραγωδία εκδίκησης. Παρά ταύτα υπάρχουν οι Ερινύες στις άυπνες νύχτες του αυτοκράτορα, και η τέως γυναίκα του τού εμφανίζεται με μαλλιά σηκωμένα σαν Ερινύα. Η εμφάνιση του φαντάσματος της πρώτης γυναίκας του με τη σημειολογία μιας Ερινύας σαφώς παραπέμπει στο πρώτο θεατρικό έργο του Κοσμά Πολίτη, έχει παρόμοια λειτουργικότητα ως προς τις τύψεις του αυτοκράτορα (για ποιο πράγμα δεν γίνεται ξεκάθαρο στις αρχές του έργου) που του προκαλεί και καλλιεργεί, αλλά εν τέλει προειδοποιεί για φρικτά γεγονότα στο μέλλον, που αφορούν τον γιο τους, τον Κρίσπο. Ο Κωνσταντίνος στην αρχή δεν είναι βέβαιος τι ακριβώς σημαίνουν οι εμφανίσεις της και ποιο είναι το αίτημα ή η κατηγορία, γιατί δεν μιλάει, και το αποδίδει στους φόνους και τα εγκλήματα που διέπραξε για να φτάσει στην εξουσία· και αργότερα για να διατηρηθεί στην εξουσία.

Αυτή την πορεία μιας αποσαφηνιστικής διαδικασίας μπορεί να τεκμηριώσει κανείς αναλύοντας εκείνα τα χωρία όπου γίνεται λόγος γι' αυτήν. Η πρώτη νύξη

¹⁵⁹ Βλ. και τη σχετική σημείωση της Τσούπρου στο *William Shakespeare: Άμλετ. Το κείμενο της παράστασης του «Πειραματικού θεάτρου»*, σ. 152.

για τη Μινερβίνα γίνεται από τη Φάουστα σε συζήτηση του ζεύγους μετά την κατάκτηση της εξουσίας (Α' πράξη, σ. 41). «Μίλησες επίτηδες για τον Κρίσπο, για να μου θυμίσεις την πρώτη σου γυναίκα, σαν ένα ψεγάδι πως δε σου έδωσα παιδιά... Κων. (θλιμμένα): –Άφησε ήσυχη τη Μινερβίνα... Φάουστα: –... μα δεν είναι δικό μου φταίξιμο, το ξέρεις.» Ο αυτοκράτορας ήταν 15 ή περισσότερα χρόνια πιο μεγάλος, όταν παντρεύτηκε το 307 μ.Χ. τη Φάουστα για πολιτικούς λόγους. Στην επόμενη πράξη (Β' πράξη, σ. 50), σε εμπιστευτική συζήτηση με τον Κρίσπο, γίνεται από τον ίδιο νύξη για μια ενοχή, αλλά μελλοντική, η οποία ακόμα δεν διευκρινίζεται: «Την τίμησα τη Ρώμη: εδώ γιόρτασα τα δεκάχρονα της εξουσίας μου –για τούτο ήρθα. Δεν ξέρω, υπάρχει κάτι σα μια βαθιά ενοχή σ' αυτή την πόλη... τόσο, που νιώθω κι ο ίδιος κάτι σαν αίσθημα ενοχής... αόριστο... απίθανο... ίσως ακόμα και μελλοντικό...» Γίνεται να έχει κανείς τύψεις για κάτι μελλοντικό; Στην ίδια πράξη, σ. 67) υπάρχει και μια άλλη νύξη, για Ερινύες: ο Κωνσταντίνος βρίσκεται σε συζήτηση με τον Όσιο: «Πες μου, επίσκοπε, η χριστιανική θρησκεία έχει Ερινύες; Όσιος: –Οι Ερινύες, Αύγουστε, είναι όντα ειδωλολατρικά, που καταδιώκουν τους ειδωλολάτρες.» Αν βαφτιστεί, δε θα έχει («Ωστε, αν βαφτιστώ, δε θα βλέπω Ερινύες...»). Ως το τέλος της ζωής του όμως δεν θα βαφτιστεί. Ακόμα ο υπαινιγμός αυτός μένει αόριστος και ξεκρέμαστος, κάτι σαν προοικονομία. Αλλά στο τέλος της πράξης, λίγο αργότερα (σ. 69), η Μινερβίνα τού εμφανίζεται η ίδια, και οι νύξεις κάπως συνδέονται μεταξύ τους σε μια πληροφορία: το φάντασμα έχει μαλλιά σαν την κεφαλή Ερινύας, του αναμοχλεύει τις τύψεις και τις ενοχές για τους σκοτωμένους. Τη ρωτάει τι θέλει επιτέλους, αλλά απάντηση δεν παίρνει. Στη ρύμη του λόγου αναφέρει και τον Κρίσπο, και τότε το φάντασμα «τρεμουλιάζει».¹⁶⁰ Αυτή είναι η μόνη κάπως μεγαλύτερη ρήση του Κωνσταντίνου που αναφέρεται

¹⁶⁰ «Α! καλά σε γνώρισα! γιατί μου παίζεις το κρυφτούλι, Μινερβίνα, και μια έρχεσαι, μια φεύγεις; Α, ήθελες να με ξεμοναχιάσεις; Μίλα, σ' ακούω! Δε σε φοβάμαι, φάντασμα, κι ας είναι τα μαλλιά σου μπερδεμένα και στριφτά, ίδιες οχιές πάνω στις Ερινύας του κεφάλι! Όσο ζούσες, το πρόσωπό σου ήτανε γλυκό και η ματιά γαληνεμένη. Πήρες αυτή την άγρια όψη για να με τρομάξεις; Μονάχα τα παιδιά σκιάζονται το μπαμπούλα. Ήρθες να μου θυμίσεις όσα κουρνιαάζανε μέσα στο βάλτο του μνημονικού μου, που τώρα κύκλο με κύκλο αναριγάει και απλώνεται σα να 'ριξεις μια πέτρα πάνω στα ματωμένα του νερά; Μα οι καημοί των σκοτωμένων είναι μέσα μου άδετοι, σαν παπαρούνες που ξεφυλλίζει ο άνεμος, σαν τους καρπούς που τους τινάζει ανώριμους από το δέντρο η μπόρα... Τι! Οι νικημένοι αιχμάλωτοι βασιλιάδες των Φράγκων και των Αλαμανών, που έριξα στα θηρία του ιππόδρομου; Τ' ανίψια μου, οι αδικοχαμένοι γιοι του Μαξέντιου... και τόσο άλλοι; Τι πρώτο και τι δεύτερο; Σκότωσα! Ναι! Σκότωσα για το θρόνο μου! Σκότωσα! Σκότωσα!... Βάζεις τα κοκκαλιάρικά σου δάχτυλο πάνω στα ωχρά σου χείλια... Γνέφεις όχι... Τι λοιπόν; Α, ζήλενες το γκάστρωμα της Φάουστας, Μινερβίνα;... Ο γιος σου ο Κρίσπος; Είναι και δικός μου γιος – τι νόμισες, πως δεν τον αγαπώ; Τι τρεμουλιάζεις; Μίλα! Η κόψη του ματιού σου λες και κοιτάζει πέρ' από τ' αγνάντεμα του νου. Τι βλέπεις; Ξέρασε το μυστικό σου!» (σ. 69-70). Ο προσεκτικός αναγνώστης σημειώνει πως οι αντιδράσεις του φαντάσματος για τους τόσους σκοτωμούς ήταν αρνητικές, ενώ στην αναφορά του Κρίσπου τρέμει.

στο θέμα αυτό. Και λίγο μετά, στη συζήτηση με τον Μωμ, διευκρινίζει: «Με τρώει μια μελλοντική ενοχή...» (σ. 70). Είναι μια προειδοποιητική προοικονομία για τις μελλοντικές εξελίξεις, που ο αναγνώστης, ο οποίος δεν γνωρίζει την ιστορία του οικογενειακού δράματος, δεν μπορεί ακόμα να αποκρυπτογραφήσει.

Ένδειξη για τις φαντασιώσεις που τον κυνηγούν είναι και ένα χωρίο λίγο μετά (Γ' πράξη, εικόνα 2) σε συζήτηση με τον Κρίσπο, που μόλις βγήκε νικητής στη μάχη: «Κρίσπο... παιδί μου Κρίσπο... άκουσες κανένα κλάμα;» (σ. 76). Η νύξη είναι καλά κρυμμένη (κλάμα της Μινερβίνας, όταν μιλάει με τον Κρίσπο και τον μαλώνει για την αυθάδειά του, πως εκείνος μόνος του έχει κερδίσει τη μάχη), γιατί το κλάμα αποδεικνύεται πως είναι της Κωνσταντίας, που έχει μάθει πως ο νικημένος Λικίνιος, ο άντρας της, εξορίζεται στη Θεσσαλονίκη. Και στην αρχή της τρίτης εικόνας αμέσως μετά (σ. 79) μαθαίνουμε πως ο αυτοκράτορας δεν κοιμάται πλέον: «Αβλ.: –Ηθειότητά σου, Αύγουστε, μπορεί να κοιμάται ήσυχη. Κων.: –Μη μου μιλάς για ύπνο...» (σ. 79). Ευκρινέστερη είναι η πληροφορία που δίνει ο Κωνσταντίνος στο τέλος άλλης εικόνας (Γ' πράξη, εικόνα 4), σε μια μικρή ατμοσφαιρική σκηνή με τον Μωμ. Μόλις μαθαίνει η Κωνσταντία πως ο άντρας της, ο Λικίνιος, δολοφονήθηκε στην εξορία (παρά τους όρκους του αυτοκράτορα πως θα τον φιλοξενήσει), ο Κωνσταντίνος παραδέχεται στον Μωμ ότι τον σκότωσε: «Μωμ: Για τούτο σεκλητίζεσαι; Κων. [...]: –Για κείνη εκεί... με τ' άσπρα... Με κυνηγάει όπου κι αν πάω... μου λέει πράματα φριχτά για το μέλλον... στη Ρώμη...» (σ. 103). Το 326 μ.Χ., στα εικοσάχρονα της μοναρχίας του, η Μινερβίνα εκδικείται ήδη τον μελλοντικό θάνατο του Κρίσπου. Η προοικονομία λειτουργεί μόνο αν ο αναγνώστης έχει υπόψη του τη γνωστή από την ιστορία πλοκή.

Στη Δ' πράξη με τις αλλεπάλληλες δολοφονίες, όταν η προηγούμενη προοικονομία έχει γίνει από προφητεία πραγματικότητα, περιμένοντας με τον Μωμ έξω από τα λουτρά, για να διαπιστώσει αν η Φάουστα όντως πνίγηκε από τους καυτούς ατμούς του νερού (εικόνα 9, σ. 145), ακούει κλαψιάρικες φωνές και ταραίζεται, αλλά είναι η καμαριέρα που βρήκε το άψυχο σώμα της βασίλισσας. Και λίγο αργότερα ο δολοφόνος της Φάουστας συλλογίζεται: «Τώρα που τα μελλούμενα γίνανε περασμένα, έχω μια ιδέα πως δε θα με πιλατέψει πια. Μαζί του πέθανε και το φάντασμά της».¹⁶¹ Και λίγο παρακάτω: «Μα ωστόσο, κάτι πρέπει να γίνει για να πάει κάτω αυτός ο κόμπος

¹⁶¹ Είχε προηγηθεί ο μελοδραματικός θρήνος του Κωνσταντίνου: «[...] Σ' αυτή... σ' αυτή θυσίασα έναν ήρωα που μπροστά του ωχριούν ο Έκτορας κι ο Αχιλλέας! [...] Μωμ: –Άσε τον ήσυχο – και παράτησε τα φουσκωμένα λόγια, μη σου παρουσιαστεί εκείνη, ξέρεις, η λευκοφορεμένη, με τα ολόρθα της μαλλιά» (σ. 137). Στη συνέχεια του προτείνει ειρωνικά να αυτοκτονήσει θεατρικά.

που μου κάθεται' εδώ, κι ώρες-ώρες πάει να με πνίξει» – όπως ο καυτός ατμός τη Φάουστα. Για να κατεβεί ο κόμπος, ο Μωμ πίνει κρασί και ο βασιλιάς αποφασίζει την ίδρυση της Κωνσταντινούπολης. Και στη σκηνή του θανάτου του (Ε' πράξη, εικόνα 12, σ. 168 εξ.) ο Κωνσταντίνος έχει ένα όραμα συμφιλίωσης με τη Μινερβίνα: μιλάει στον Οπτάτο και την Αναστασία, και τους μπερδεύει με τον Κρίσπο και τη Μινερβίνα: «Λέγε με πατέρα, γιε μου. (Στην Αναστασία.) Μινερβίνα, μην κλαις... ο Κρίσπος μας δεν είναι πια παιδί... στάσου να λογαριάσω... Κοντολογάει τα σαράντα... Πω! πω!... γέρασα...» Ο Κωνσταντίνος πέθανε το 337, ο Κρίσπος γεννήθηκε το 299 ή το 302 (κατά ορισμένους ιστορικούς το 305) και δολοφονήθηκε το 326, μόλις 24-27 ετών. Παρά το αίσθημα πως ίσως η Μινερβίνα δεν τον εκδικείται πια και ο Κρίσπος ζει, ακόμα τον πειράζουν οι τύψεις για την αιματοβαμμένη του ζωή· αποφασίζει ετοιμοθάνατος να βαπτισθεί (ο Χριστιανισμός δεν γνωρίζει Ερινύες, βλ. παραπάνω), αλλά φοβάται να συναντήσει τους νεκρούς (του): «Ναι ναι, ήρθε η στιγμή να βαπτιστώ... Αρκετά δούλεψα... Το φως του ήλιου μου αρχίζει πια να με κουράζει... Είναι καιρός να πάω να ησυχάσω... μαζί με αυτούς που έστειλα να ησυχάσουν πριν από μένα... Ωστόσο σκιάζομαι να τους ανταμώσω εκεί πάνω» (σ. 170). Τον καθησυχάζει ο επίσκοπος: οι εχθροί του θα είναι όλοι ειδωλολάτρες και πήγαν στην Κόλαση, ενώ εκείνος έχει θέση στον ουρανό.

Το φάντασμα της εκδικητικής συζύγου, που προέρχεται σαφώς από το πρώτο θεατρικό του έργο, εδώ έχει μια πιο σύνθετη, διπλή λειτουργικότητα: ενώ προειδοποιεί για τη μελλοντική δολοφονία του γιου της, του Κρίσπου, εκπροσωπεί και τους τόσους άλλους δολοφονημένους που έγιναν θύματα των μηχανισμών της στήριξης του θρόνου και βαραίνουν τη συνείδηση του Κωνσταντίνου. Δεν υπάρχει όμως κανένα αποτρόπαιο έγκλημα εις βάρος της.

Για την ιστορική Μινερβίνα δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα, ούτε καν αν ήταν παλλακίδα ή νόμιμη γυναίκα του Κωνσταντίνου, τότε ομήρου του Διοκλητιανού στη Νικομήδεια, και εάν ο Κρίσπος ήταν όντως νόμιμος διάδοχος ή εξώγαμο παιδί. Όταν ο Κωνσταντίνος, καίσαρας της Γαλατίας, παντρεύτηκε το 307 στο Trier της σημερινής Γερμανίας τη Fausta Maximiana Flavia (289-326), κόρη του αυτοκράτορα Μαξιμιανού, για πολιτικούς λόγους (ως επισφράγιση της συμφωνίας ανακωχής ανάμεσα στους δύο αρχηγούς), δεν ξέρουμε αν η Μινερβίνα ζούσε ακόμα, ή αν την έδιωξε ως παλλακίδα ή νόμιμη γυναίκα του· αν ήταν νόμιμη γυναίκα του έπρεπε να είχε βγει διαζύγιο. Οι ιστορικές πηγές συμφωνούν πως η συμβίωσή τους πρέπει να ήταν αρμονική και ο Κωνσταντίνος αγαπούσε ιδιαίτερα τον γιο του, ο οποίος έκανε λαμπρή στρατιωτική καριέρα. Για τα κίνητρα της Φάουστας να συκοφαντήσει τον Κρίσπο πως

ήθελε να τη βιάσει συμφωνούν οι πηγές μάλλον στο ότι φοβόταν μήπως παραμεριστούν οι δικοί της γιοι από τη διαδοχή του θρόνου, και γι' αυτό έπρεπε να φύγει ο Κρίσπος από τη μέση. Το αν υπήρχε πράγματι ερωτική σχέση ανάμεσα στους δύο παραμένει αβέβαιο, ενώ διάφορες άλλες εκδοχές είναι ακόμα πιο αμφίβολες. Ο θάνατος της Φαύστας στα λουτρά από καυτό ατμό φαίνεται όμως μάλλον επιβεβαιωμένος. Τόσο ο Ζώσιμος (6ος αι.) όσο και ο Ιωάννης Ζωναράς (12ος αι.) περιγράφουν τα γεγονότα από μεγάλη χρονική απόσταση, όταν οι θρύλοι γύρω από το οικογενειακό δράμα του Κωνσταντίνου είχαν πλέον επικαλύψει τα αποδειξίμα δεδομένα. Το ότι οι τρεις γιοι της Φαύστας ήταν εξώγαμα παιδιά από σχέση με δούλο είναι μάλλον προσθήκη του Κοσμά Πολίτη.

Στο έργο δεν γίνεται καμμία άμεση νύξη για το ότι η Μινερβίνα εκδικείται για την εκδίωξή της από τον Κωνσταντίνο, όταν το επέβαλε η πολιτική του σταδιοδρομία. Όταν το έργο ξεκινά το 213 είναι ήδη παντρεμένος πέντε χρόνια με τη Φάουστα. Οι τύψεις του αυτοκράτορα αφορούν κυρίως τις πολιτικές δολοφονίες ακόμα και στο οικογενειακό του περιβάλλον, και ο ίδιος επισημαίνει πως η Μινερβίνα όταν ζούσε, ήταν γλυκειά (σαν τη Λυσίδα στις *Κορίνθιες*), αλλά ανάμεσα στις ενοχές του είναι οπωσδήποτε και το αίσθημα της κατάφωρης αδικίας κατά της πρώτης συντρόφου του. Η Μινερβίνα όμως τον εκδικείται για ένα έγκλημα που θα κάνει στο μέλλον, να σκοτώσει τον γιο του που έκανε μαζί της, όπως και ο Περίανδρος τον Λύσανδρο· και στις *Κορίνθιες* υπάρχουν οι αντιθέσεις μεταξύ των δύο ανδρών, αν και όχι για πολιτικούς λόγους. Και στις δύο περιπτώσεις οι Ερινύες εκπροσωπούν τις ενοχές των πρωταγωνιστών. Οι παραλληλίες καταστάσεων και προσώπων και στα δύο έργα είναι φανερές.

Τι όμως προέτρεπε τον Κοσμά Πολίτη να επαναλάβει, με κάποιες παραλλαγές, το ίδια μοτίβα, θέματα, πρόσωπα, σύμβολα και καταστάσεις και στα δύο τόσο διαφορετικά δραματικά έργα, γι' αυτό μόνο εικασίες μπορούμε να κάνουμε. Ειδικά επειδή το θεατρικό του πρωτόλειο μετά το 1931 δεν το προέβαλε καθόλου, ούτε στο υπόλοιπο συγγραφικό του έργο. Να υπάρχει κάποιο συμβολικό βιογραφικό βάθος για το γεγονός να ανασύρει από τη μνήμη το γυναικείο φάντασμα της συζύγου, τις τύψεις και ενοχές του πρωταγωνιστή και την παιδοκτονία; Όταν το 1934 παράτησε την γυναίκα του Clara Crespi (παντρεύτηκαν το 1918) και την κόρη του Φοίβη (1919), και από την Αθήνα που ζούσαν από το 1924 πήγε στην Πάτρα για να γίνει διευθυντής τράπεζας, το 1942 όμως πέθανε η κόρη του (23 ετών) μαζί με το νεογέννητο παιδί της στη γερμανοκρατούμενη Αθήνα, και μετανιωμένος γύρισε πίσω στη γυναίκα του; Μπορεί να υπάρχουν κάποιες ομοιότητες και παραλ-

ληλίες – οι τύψεις για τον θάνατο της κόρης του (και του νεογέννητου – η απουσία του διέλυσε την οικογένεια, πράγμα που ασφαλώς δεν θα του το συγχωρούσε η γυναίκα του), η εγκατάλειψη της γυναίκας του για την επαγγελματική του σταδιοδρομία, η προειδοποίησή της για τα μελλοντικά τραγικά γεγονότα κτλ., και γι' αυτό αναβιώνει σε άλλη παραλλαγή την constellation των προσώπων του πρώτου δράματος, αλλά μια τέτοια εικασία απαιτεί ακόμα περισσότερη στήριξη από τη βιογραφία και την εξέταση του υπόλοιπου πεζογραφικού έργου, για να διαπιστωθεί εάν και κατά πόσον ανιχνεύονται αντανάκλασεις βιογραφικών δεδομένων σε σχέση με τα γεγονότα αυτά.

Πάντως η αλληλεξάρτηση των δύο θεατρικών έργων σε διάφορα επίπεδα είναι δεδομένη, όπως και η κοινή επίδραση από τον Σαίξπηρ και τον Βερναρδάκη, επίσης σε πολλά επίπεδα, αν και από το 1930 ως το 1957 έχει αλλάξει σημαντικά η φόρμα και το μήνυμα: η φόρμα έχει περάσει από την αρχαία τραγωδία σε ένα σαιξπηρικό ιστορικό δράμα, και ως προς το μήνυμα έχει διαψευστεί η ελπίδα στον Χριστιανισμό, κατά τη μετάβαση της ύστατης αρχαιότητας από τον συγκρητισμό στη μονοθεϊστική θρησκεία, που το 1930 αντιμετωπίζεται ως μια ελπίδα για το μέλλον, το 1957 όμως αντιστρέφεται η οπτική, και η ειδωλολατρία παρουσιάζεται ως η παλαιά καλή εποχή.

ΔΙΑΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Ο δραματουργός δεν είναι ένας απλός ποιητής αλλά ο αρχιτέκτων του θεατρικού έργου καθώς ενώνει τη μουσική, τον Χορό, την όρχηση. Σκέφτεται συγκροτημένα και επιδιώκει να συνδέσει με τον καλύτερο τρόπο όλες τις τέχνες που συντελούν στην ολοκλήρωση της θεατρικής παράστασης. Χρησιμοποιεί όλα τα μέσα, λεκτικά, ακουστικά, οπτικά, για να δώσει την πλήρη εικόνα της σημασίας του έργου.

Όταν λέμε ότι ο έλληνας δραματουργός ήταν καλλιτέχνης, εννοούμε ότι ένιωθε, σκεφτόταν και προσπαθούσε να αποδώσει την παράσταση του έργου του σαν ζωγράφος ή σαν μουσουργός και όχι σαν φιλόσοφος. Ο δραματικός ποιητής δεν διαφέρει από τον μαέστρο της ορχήστρας που προσπαθεί να βάλει όλα τα όργανα για να δώσει έναν ευχάριστο ήχο που μπορεί να αντανakλάται και να αναπαράγεται. Κάθε θεατρικό έργο της αρχαιότητας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν έργο τέχνης, έργο μοναδικό, ζωντανό έργο. Για παράδειγμα ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* επινοεί δύο Χορούς. Ο ένας βρίσκεται πάνω στη σκηνή και ο άλλος είναι αόρατος και παράγει ήχους. Έτσι δικαιολογείται η λέξη θέατρο που σημαίνει κυριολεκτικά ο χώρος που κοιτάζουμε και ακούμε επίσης.

Η σημασία του θεατρικού έργου που θέλει να δώσει ο δραματικός ποιητής είναι δυνατό να δοθεί με τον ίδιο τρόπο και από έναν ζωγράφο. Η διαφορά είναι η μέθοδος. Ο ποιητής ζωγραφίζει με την πένα του και ο ζωγράφος με το πινέλο του, και από τη δραματική ποίηση περνάμε στη δραματική ζωγραφική. Όλοι οι ηθοποιοί που ζωντανεύουν μπροστά στα μάτια του θεατή αλλάζοντας την ενδυμασία τους, τραγουδώντας και χορεύοντας, όλες αυτές οι κινήσεις μπορούν να απεικονιστούν σε έναν πίνακα ζωγραφικής.

Ο Οράτιος επιδιώκει να αποδείξει την αρμονική σχέση μεταξύ των δύο τεχνών (ut pictura poesis), καθώς ισχυρίζεται ότι ορισμένοι πίνακες αρέσουν μόνο από απόσταση και στο ημίφως, ενώ άλλοι αντέχουν σε λεπτομερειακή εξέταση με δυνατό φως, έτσι ορισμένα ποιήματα μας ευχαριστούν μόνο κατά την πρώτη ανάγνωση, ενώ άλλα αντέχουν σε περισσότερες αναγνώσεις και κριτική εξέταση.¹

¹ <http://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/1171/1110> [20/10/2018].

Το 1492 ο da Vinci² αντιπαράκειται στη θεωρία του Οράτιου μιλώντας για την υπεροχή της ζωγραφικής έναντι της ποίησης, υποστηρίζοντας ότι ο ζωγράφος μπορεί να αποδώσει το όλον των κινούμενων σωμάτων σ' ένα χρόνο (*in un tempo*), σε αντιδιαστολή με τον ποιητή, που τα αποδίδει κατά διαδοχική τάξη. Επίσης υποστηρίζει την υπεροχή της ζωγραφικής θεωρώντας την ως ανώτερη αίσθηση, ενώ η ποίηση προορίζεται για τυφλούς, αφού απευθύνεται στην ακοή. Η δύναμη της ζωγραφικής, κατά τον da Vinci,³ είναι ασυναγώνιστη γιατί μπορεί να περικλείσει τη συναρπαστική ομορφιά της φύσης, ενώ η ποίηση μπορεί να την υποβάλει. Η ζωτικότητα της εικόνας δίνει πειθώ και συγκινησιακή δύναμη, που μπορούν να διεγείρουν ακόμα και πάθη.

Η σχέση μεταξύ των δύο τεχνών θα μπορούσε να χαρακτηριστεί δούναι και λαβείν. Υπάρχει μια κρυφή επικοινωνία μεταξύ τους, μια συνεργασία που καταλήγει σε μια αμφίδρομη σχέση καθώς η μια τέχνη επηρεάζει την άλλη ή και το αντίθετο. Δεν είναι τυχαίο που ο πρωτοστάτης του θεάτρου χωρίς λόγια, ο Beckett, εμπνεύστηκε από τον πίνακα του Friedrich *Δύο άντρες ατενίζουν το φεγγάρι* και έγραψε το θεατρικό έργο *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Διάσημοι μουσικοσυνθέτες, όπως ο Debussy, διαβάζοντας το ποίημα του Mallarmé *Το απόγευμα ενός φαύνου*, συνθέτει ένα από τα μεγαλύτερα ορχηστρικά έργα της καριέρας του, μια σύνθεση που οδηγεί τον ακροατή να αφεθεί ελεύθερος και να ονειρευτεί μαγευτικές εικόνες της αιώνιας φύσης, οδηγώντας τον στην απίστευτη ευχαρίστηση. Ο ίδιος συνθέτης επηρεάστηκε από τον πίνακα του Watteau *Επιβίβαση για τα Κύθηρα* και αυτή την ονειρική εικόνα προσπάθησε να την ενσαρκώσει μέσω της μουσικής του δημιουργώντας μια από τις πιο ευχάριστες μουσικές συνθέσεις, *Το χαρούμενο νησί*.

Στη συνέχεια ο Liszt συνθέτει τον *Άμλετ* του δημιουργώντας ένα μουσικό ψυχογράφημα των χαρακτήρων και της πλοκής.⁴ Ο Proust στο έργο του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* αποτυπώνει τη στενή σχέση ανάμεσα στη ζωγραφική και τη λογοτεχνία καθώς η γραφή του είναι πλήρης αναφορών για ζωγράφους και έργα ζωγραφικής.⁵

Ο αναγνώστης όταν διαβάζει ένα κείμενο πιστεύει πως θα διαβάσει μόνο αυτό. Απατάται γιατί δεν υπάρχει μόνο ένα κείμενο αλλά περισσότερα. «Η λέξη κείμενο

²Βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική*, Gutenberg, Αθήνα 2017, σ. 282-283.

³http://www.panoreon.gr/files/items/1/163/ut_pictura_poesis_%E0%A4%A0_%E5%A9%A0_.pdf?rnd=1290776258 [20/10/2018].

⁴<http://www.classicalradio.gr/gr/topstory/id/171> [20/10/2018]

⁵Βλ. Eric Karpeles, *Η ζωγραφική στο έργο του Προυστ*, μετ. Μαίρη Κιτροέφ, Παύλος Ζάννας, Παναγιώτης Πούλος, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2008.

σημαίνει κάτι που κείται, που βρίσκεται στη σελίδα, και κάτω από αυτό το κείμενο βρίσκεται ένα άλλο, το διακείμενο».⁶

Ανάλογα με την παιδεία που έχει ο καθένας από εμάς, μελετώντας ένα λογοτεχνικό έργο, μπορεί να σκεφτεί ταυτόχρονα ένα μουσικό κομμάτι ή έναν πίνακα ζωγραφικής ή ένα γλυπτό ή ακόμα και ένα άλλο κείμενο ή ποίημα.⁷

Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το κείμενο σαν ένα πάζλ σημείων, που ο αναγνώστης προσπαθεί να τα τοποθετήσει στη σειρά, αναζητώντας τη σημασία κάθε λέξης η οποία κρύβει από πίσω της ένα μυστικό. Κάθε λέξη έχει τη δική της αξία και μπορεί να αποτελέσει από μόνη της ένα διακείμενο, π.χ. οι ψυχολογικές μεταπτώσεις του Χαμ στο *Τέλος του παιχνιδιού* του Beckett μας φέρνει στο μυαλό τη *Σονάτα του σεληνόφωτος* του Beethoven όπου το μουσικό έργο χαρακτηρίζεται από τις ψυχικές εναλλαγές του συνθέτη. Άρα, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στη θεωρία της διατεχνικότητας, αφού το κείμενο περιέχει ένα συνονθύλευμα τεχνών, αρκεί ο αναγνώστης να έχει την ικανότητα να τις ανακαλύψει, φτάνοντας στην κατάκτηση της σημασίας του κειμένου χρησιμοποιώντας τον οφθαλμό σαν τον ήλιο (le sens comme rayon de l'œil-soleil). Το ρήμα «βλέπω» σημαίνει εκπέμπω το φως και δημιουργώ την εικόνα για την οποία μιλάω. Ο Jacques Bril υποστηρίζει ότι σε πολλές γλώσσες η ετυμολογία των δύο λέξεων «μάτι» και «ήλιος» είναι συμβολικά ισοδύναμες. Το κείμενο αντανακλάται στα μάτια του αναγνώστη και δημιουργεί την δική του ερμηνεία.⁸

Ο συνδυασμός των ύποπτων κειμένων δηλαδή των διακειμένων που κείτονται κάτω από το έργο που μελετάμε και το «μάτι-ήλιος» αναζωπυρώνουν τη φαντασία του αναγνώστη, και αναπηδούν σπίθες φωτός στη σκέψη του φέρνοντας μπροστά του εικόνες, οδηγώντας τον σε μια απόλυτη ευχαρίστηση της αντίληψης της σημασίας του έργου που διαβάσει.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η *Ελένη* του Ευριπίδη, η οποία σε δύο σημεία του έργου αναφέρεται στην αιτία της γέννησής της:

Ελένη

Μια φήμη ωστόσο λέει
 πως παίρνοντας ο Δίας θωριά κύκνου
 πέταξε προς τη μάνα μου τη Λήδα,

⁶ Ζωή Σαμαρά, *Le langage des dieux*, Θεσσαλονίκη-Ρώμη 2016, σ. 148 [μετάφραση δική μας].

⁷ Βλ. Σαμαρά, *ό.π.*, σ. 159-160.

⁸ Βλ. Σαμαρά, *Le langage des dieux*, σ. 30-31.

κάποιον αϊτό για να ξεφύγει τάχα,
 κι έτσι μαζί της δολερά έχει σμίξει,
 αν είναι αλήθεια.⁹
 (Ευριπίδης, *Ελένη*, στ. 18-21)

Η πρώτη αντανάκλαση, η διακειμενική, μας φέρνει στο νου τον πίνακα του da Vinci *Η Λήδα και ο κύκνος*.¹⁰ Θα τη χαρακτηρίζαμε επιφανειακή εφόσον αφορά στην εικόνα. Ενώ ο αναγνώστης διαβάξει τους παραπάνω στίχους, πετάγονται ταυτόχρονα πινελιές χρωμάτων και η όραση της σκέψης μετατρέπεται σε αληθινή θέαση των στίχων· η δραματική ποίηση μεταμορφώνεται σε δραματική ζωγραφική. Τα λόγια της Ελένης ανασταίνονται, φορούν τα χρώματα του da Vinci και ζωντανεύουν έχοντας σάρκα και οστά. Η ομορφιά φαίνεται πως είναι κληρονομικό χάρισμα, αφού και η μητέρα της Ελένης παρουσιάζεται από τον ζωγράφο πανέμορφη να χαϊδεύει τον κύκνο-Δία με στοργή κοιτάζοντας με ύφος αποστασιοποιημένο τα παιδιά της.

Δεν είναι οι μοναδικές λεκτικές διδασκαλίες της Ελένης που σχετίζονται με τη γέννησή της, αλλά και οι στίχοι που ακολουθούν αποτελούν επίσης αναπόσπαστο κομμάτι της αντανάκλασης της εικόνας:

Ελένη

Καλές μου, με ποια δέθηκα εγώ μοίρα;
 Με γέννησε η μητέρα μου σαν
 κάτι παράξενο; Καμιά Ελληνίδα ή ξένη
 ποτές αυγό πουλιού δεν έκανε όπως
 εμένα η Λήδα από το Δία, ως λένε.

(στ. 254-258)

Ο αναγνώστης βρίσκεται μπροστά σε έναν καθρέφτη, όπου ακούει τη φωνή της Ελένης παρουσιάζοντας σε διαφορετικές στιγμές εικόνες από τη γέννησή της, φέρνοντας τες σταδιακά μπροστά στα μάτια του, δημιουργώντας τον πίνακα του da Vinci. Πρόκειται για ένα μαγικό θεατρικό παιχνίδι, όπου τα λόγια της πρωταγωνίστριας του δραματικού έργου αποτελούν ηχώ στα αυτιά του ζωγράφου, ο οποίος σαν να περιφέρεται αέρινος κρατάει μια αόρατη απόχη, συλλαμβάνει τις λέξεις της

⁹ Ευριπίδης, *Ελένη*, μετ. Τάσος Ρούσσος, Κάκτος, Αθήνα 1992, σ. 33-35.

¹⁰ Leonardo da Vinci, *Η Λήδα και ο κύκνος* (1504-5). [Ο πίνακας ανασυντέθηκε από αντίγραφα φυσικού μεγέθους των μαθητών του], Πινακοθήκη Ουφίτσι Φλωρεντία, Ιταλία.

Ελένης και τις μεταφέρει στην άκρη του πινέλου του για να τους δώσει πνοή, χρωματίζοντάς τες.

Από την εικόνα της Λήδας και του κύκνου, οι επόμενοι στίχοι εμφανίζονται σαν μια ηλιαχτίδα φωτός που μας οδηγεί στην ολοκλήρωση της επιφανειακής αντανάκλασης, δηλαδή στη συνολική δραματική εικόνα της μητέρας, του πατέρα και των παιδιών.

Όπως και στο θεατρικό κείμενο έτσι και στον πίνακα ζωγραφικής υπάρχουν σημεία τα οποία ο κάθε αναγνώστης, είτε της γραφής είτε των εικόνων, τα ερμηνεύει από τη δική του οπτική γωνία. Έτσι περνάμε στην διεισδυτική αντανάκλαση που αφορά στη σημασία του έργου. Και οι δύο δημιουργοί, και ο πνευματικός και ο εικαστικός, έχουν τον ίδιο στόχο· να οδηγήσουν το θεατή στην κατάκτηση της ευτυχίας παρουσιάζοντας το αγαθό της ελευθερίας.

Αφορμή της δημιουργίας της συγκεκριμένης τραγωδίας ήταν ο πόλεμος της Σικελίας. Ο Ευριπίδης απογοητευμένος από τις αποτυχίες του Αθηναϊκού στρατού χρησιμοποιεί συμβολικά την παραλλαγή του μύθου της Ελένης για να καταδικάσει τον πόλεμο. Η Ελένη μιλάει για τη δεινή κατάσταση στην οποία βρίσκεται:

Ελένη

Μ' έριξαν οι Θεοί από την πατρίδα
σε βάρβαρες συνήθειες, χωρίς φίλους,
Και ενώ ήμουν λεύτερη, έχω γίνει σκλάβα.

(στ. 273-276)

Η Ελένη ήρθε στον κόσμο από αυγό πουλιού, ελεύθερη όπως διηγείται η ίδια διαδοχικά τη γέννησή της, την οποία ζωγραφίζει με μοναδικό τρόπο ο da Vinci. Τα παιδιά στον πίνακα κατά το ήμισυ είναι πουλιά, τα οποία επωάζονται αλλόκοτα από τα τσόφλια στο προσκήνιο, μέσα στην όμορφη φύση. Τα πουλιά συμβολίζουν το όνειρο του ανθρώπου να πετάξει δηλαδή να είναι ελεύθερος, είναι η ίδια η ελευθερία που επιθυμεί η Ελένη του Ευριπίδη.

Δεν είναι τυχαίο που ο da Vinci επέλεξε να ζωγραφίσει το συγκεκριμένο μύθο. Η βιωματική αντανάκλαση που σχετίζεται με πηγές που αφορούν τη ζωή του διάσημου ζωγράφου, ωθεί τον θεατή να βυθιστεί ακόμα περισσότερο στους χρωματισμούς του πίνακα και να ερμηνεύσει όσο το δυνατόν εκτενέστερα κάθε σημείο του έργου.

Η εικόνα του πουλιού και συγκεκριμένα του γερακιού έχουν σημαδέψει την παιδική ηλικία του δημιουργού του πίνακα. Η πρώτη ανάμνηση του δεν ήταν ούτε η

μητέρα, ούτε ο πατέρας, ούτε κάποιος άλλος αλλά ήταν ένα πουλί, όπως ο ίδιος αφηγείται: «Φαίνεται πως είναι η μοίρα μου να γράφω τόσο λεπτομερώς σχετικά με το γεράκι, μια και η πρώτη ανάμνηση που διατηρώ από την παιδική μου ηλικία είναι η εντύπωση ότι με πλησίασε ένα γεράκι εκεί που καθόμουν στην κούνια μου, άνοιξε το στόμα του με την ουρά του και με χτύπησε με αυτή αρκετές φορές στο εσωτερικό των χειλιών μου».¹¹

Όπως επιβεβαιώνει ο Τσαρλς Νίκολ, σύμφωνα με τον Freud ο θηλασμός είναι η πρώτη ευχαρίστηση στη ζωή μας και η ουρά του γερακιού αντιπροσωπεύει τη θηλή της μητέρας, μια εικόνα βρεφικής ασφάλειας.¹² Οι εικόνες που διακρίνουμε στο συγκεκριμένο πίνακα είναι μυστήριες όπως και η ψυχολογία του da Vinci.

Τα παιδιά πουλιά, μόλις ήρθαν στη ζωή δεν θηλάζουν, όπως συνήθως τα νεογνήνητα, βρίσκονται στο χώμα, στραμμένα προς τη μητέρα τους η οποία απλά τα κοιτάει από απόσταση με αγάπη, όμως ο κύκνος, που είναι ο πατέρας τους, δεν την αφήνει να πάρει τα βρέφη στην αγκαλιά της αλλά να κρατάει τον ίδιο. Η απουσία του πατέρα είναι εμφανής. Η μητέρα όμορφη, δυνατή και νέα, με ύφος ταπεινό έχει όλα τα χαρακτηριστικά της μητέρας του da Vinci, η οποία ήταν χωριατοπούλα ή υπηρέτρια, και ο πατέρας του προερχόταν από οικογένεια με καλή φήμη και υπόληψη.¹³ Ο Leonardo ήταν νόθος καθώς υπήρξε καρπός ενός παράνομου έρωτα και ο πατέρας του τον πήρε από τη μητέρα του πολύ νωρίς, στερώντας την αγάπη της φυσικής του μητέρας, γεγονός που του στιγμάτισε τη ζωή. Ο ίδιος γράφει χαρακτηριστικά: «Όσο και αν οι πέρδικες κλέβουν η μια τα αυγά της άλλης, οι νεοσσοί που βγαίνουν από αυτά, πάντα επιστρέφουν στη φυσική τους μητέρα».¹⁴

Ένα από τα βρέφη του πίνακα, του οποίου ξεχωρίζει το φύλο, μπορεί να εκπροσωπεί τον ίδιο τον δημιουργό στη βρεφική του ηλικία. Η Λήδα με τη σεμνή της παρουσία αντιπροσωπεύει τη μητέρα του, και ο κύκνος, προστατευόμενο είδος της βασιλικής οικογένειας, τον πατέρα του, ο οποίος καταγόταν από αριστοκρατική οικογένεια. Η απόσταση των νεογέννητων από τη μητέρα και ο αγωνιώδης τρόπος που την κοιτάνε, σαν να την εκλιπαρούν να τα προσέξει, θυμίζει την αρπαγή του βρέφους Λεονάρδου από την αγκαλιά της μητέρας του.

¹¹ Τσαρλς Νίκολ, *Πτήσεις του μυαλού, Leonardo da Vinci*, μετ. Γιάννης Κασταράς – Πάνος Τομαράς, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 49.

¹² *Ο.π.*, σ. 53.

¹³ *Ο.π.*, σ. 38.

¹⁴ <http://texni-zoi.blogspot.com/2013/05/blog-post.html> [20/10/2018].

Χαρακτηριστικό σημείο του πίνακα που επιβεβαιώνει τον αποκλεισμό του αρσενικού βρέφους από τον πατέρα του είναι η στάση του κύκνου, που τοποθετεί το φτερό του ως φράκτη, εμποδίζοντας τη Λήδα να στραφεί προς το μέρος των δίδυμων αγοριών.

Οι κόμποι στα μαλλιά της Λήδας είναι ένα άλλο στοιχείο που συνδέει τη γυναίκα αυτή με την πραγματική του μητέρα. Οι πλεξούδες στο κεφάλι της γυναίκας σχετίζονται με την καθαθοπλεκτική που πολύ πιθανό να εξασκούσε και η μητέρα του.¹⁵

Ο da Vinci φαίνεται πως είχε πολλά κοινά με το είδωλο της *Ελένης* του Ευριπίδη, η οποία ήταν επίσης νόθα, είχε και εκείνη πολλά αδέρφια και ο πατέρας της ο Δίας δεν είχε ερωτικές σχέσεις μόνο με τη μητέρα της αλλά όπως μαρτυρά και η ίδια ξεγέλασε και άλλη γυναίκα και έσμιξε μαζί της:

Ελένη

Ω! Καλλιστώ καλότυχη παρθένα
της Αρκαδίας, που κάποτε
σου' δωσε ο Δίας τετράποδο κορμί
κι έτσι έσμιξε μαζί σου.

(στ. 375-376)

Ο πίνακας *Η Λήδα και ο κύκνος* παρουσιάζεται σαν αντανάκλαση του θεατρικού έργου *Ελένη*. Ο αναγνώστης που διαβάσει τα μικρά μαύρα γράμματα στη λευκή σελίδα του δραματουργού τα βλέπει ταυτόχρονα να μετακυλίνουν με απαλούς χρωματισμούς στον λευκό καμβά του ζωγράφου προσφέροντας ζωντάνια και αγαλλίαση στον ψυχικό του κόσμο. Τα λόγια της *Ελένης* του Ευριπίδη παίρνουν μορφή και σχήμα στον πίνακα του da Vinci, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ταυτόχρονα στον αναγνώστη-θεατή το έντονο συναίσθημα της εσωτερικής ελευθερίας. Ο αναγνώστης ως νοερός ακροατής τρέχει πίσω από τις λέξεις του δραματικού συγγραφέα, έχοντας ως στόχο να φτάσει στη σημασία του έργου, και εκείνη τη στιγμή εμφανίζεται το φως, η εικόνα για να διεισδύσει στη σκοτεινή του σκέψη, δηλαδή ο πίνακας που θα δώσει τη λύση στο μυστήριο της πλοκής του έργου.

Είναι αξιοθαύμαστη η μυστική συνάντηση μεταξύ της γραφής και της ζωγραφικής. Ο αναγνώστης, από τη θλιβερή εικόνα του πολέμου που έχει σχηματίσει στο μυαλό του διαβάζοντας το θεατρικό έργο, αφήνει τα μάτια του να παρατηρούν ένα

¹⁵ Νίκολ, *Πτήσεις του μυαλού*, σ. 62.

ειρηνικό και όμορφο περιβάλλον, με ελεύθερα παιδιά-πουλιά μέσα στη φύση. Δημιουργείται ένας διάλογος ανάμεσα στο πνεύμα και την όραση φέρνοντας τον αναγνώστη-θεατή σε μια μοναδική απόλαυση της αντίληψης των έργων. Αυτά που σκέφτεται την ίδια στιγμή τα βλέπει. Ο πίνακας γίνεται ο αντίλογος της δραματικής ποίησης. Στη γραφή μελετάμε τον πόλεμο, ενώ στον πίνακα τη δημιουργία της ζωής, έχοντας την εικόνα της Ελένης βρέφος, γεννημένη ελεύθερη, έτοιμη να πετάξει.

Θα υποστηρίξουμε ότι η ζωγραφική δημιουργεί έναν σιωπηλό διάλογο ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στον άνθρωπο σαν οντότητα. Ίσως και αυτός είναι ένας από τους λόγους που ο Beckett θαύμαζε τους ζωγράφους. Στα περισσότερά του έργα οι ήρωες του είναι δυστυχισμένες και μοναχικές υπάρξεις. Οι πρωταγωνιστές του είναι ζευγάρια τα οποία δεν επικοινωνούν μεταξύ τους και ψάχνουν διεξόδους σε νοερές εικόνες. Ο Χαμ στο *Τέλος του παιχνιδιού*, όταν δεν βρίσκει κατανόηση από τον σύντροφό του τον Κλοβ, ονειρεύεται ότι βλέπει πίνακες που αναπαριστούν εικόνες της φύσης, της θάλασσας.¹⁶ Ο θεατρικός συγγραφέας υποδεικνύει το καλύτερο μέσο διαφυγής των ανθρώπων από τον ψυχικό εγκλωβισμό στον οποίο βρίσκονται, ζωγραφιές στη φύση με μπλε και πράσινες πινελιές. Ο τυφλός ήρωας του Beckett, ο Χαμ, βρίσκει το φως του, έστω και για λίγες στιγμές, στην όραση της σκέψης του. Ο άνθρωπος είναι στην ουσία μόνος του και ο μοναδικός τρόπος να επικοινωνήσει με έναν άλλον άνθρωπο είναι οι τέχνες, όπου έρχονται σε επαφή με τον καλλιτέχνη, ο οποίος είναι ωσεί παρών και δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη-θεατή να αφεθεί ελεύθερος και να απεγκλωβίσει τις σκέψεις του.

Το πνεύμα της *Ελένης* ταξιδεύει από την αρχαιότητα στην αναγέννηση και φτάνει στον 20ό αιώνα για να αποτελέσει το διακείμενο και στην ποίηση, και να γίνει η μούσα του Σεφέρη κατέχοντας για μια ακόμα φορά πρωταγωνιστικό ρόλο στο ποίημα που φέρει τον ίδιο τίτλο *Ελένη*:

Αηδόνι Ποιητάρη,

Σαν και μια τέτοια νύχτα στ' ακροθαλάσσι του Πρωτέα

σ' άκουσαν οι σκλάβες Σπαρτιάτισσες κι έσυραν το θρήνο

κι ανάμεσά τους – ποιος θα το 'λεγε; η Ελένη!¹⁷

(Γιώργος Σεφέρης, *Ελένη*, στ. 23-27)

¹⁶ Βλ. Σάμουελ Μπέκετ, *Τέλος του παιχνιδιού*, μετ. Κωστής Σκαλιόρας, Ύψιλον, Αθήνα 2000, σ. 28.

¹⁷ Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 239.

Ο ποιητής εισχωρεί στα ενδότερα της τραγωδίας και πλάθει το δικό του ποιητικό μύθο για όλα όσα ο μεγάλος τραγωδός έθεσε στο πρωτεύον κείμενο. Τα πρόσωπα και η συναισθηματική τους φόρτιση κινούνται με έναν αέρα ελευθερίας ανάμεσα στο φανταστικό, δηλαδή τη φύση των ειδώλων, και τα αίτια που μπορεί να γεννήσουν έναν πόλεμο ή να καταστρέψουν έναν άνθρωπο και αυτά να μεταλλάσσονται στην ποίηση του Σεφέρη όπως τα πουλιά του da Vinci. Το ανάγλυφο της σύμπλευσης των τεχνών αναδεικνύεται μέσα από τα παραπάνω έργα, έχοντας ως κεντρικό άξονα την ελευθερία του ανθρώπου απαλλαγμένου από τα δεινά και τις συμφορές του πολέμου.

Οι στίχοι του δραματικού έργου, αφού αποτέλεσαν το κίνητρο έμπνευσης μεταγενέστερων ζωγράφων και ποιητών, οδηγούν τον αναγνώστη να αφήσει πίσω του τις εικόνες και τα γράμματα, να αλλάξει ρόλο, από αναγνώστης-θεατής να γίνει ακροατής, αφού τα μαύρα γράμματα του λευκού χαρτιού και τα ελκυστικά χρώματα του καμβά μεταμορφώνονται σε όμορφα μικρά μαύρα σημεία, που μοιάζουν περισσότερο με σχέδια τα οποία διαβάζονται και αυτά όχι σε απλό χαρτί βιβλίου που μπορεί ο καθένας μας να αναγνώσει αλλά σε παρτιτούρα. Έτσι, ο συνθέτης Αντώνης Καρατζίκης σκέφτηκε να δανειστεί τους στίχους της τραγωδίας του Ευριπίδη και να τους μετατρέψει σε νότες, δημιουργώντας την όπερα *Ελένη* μένοντας πιστός στις διδασκαλίες του δραματουργού.

Παρατηρούμε ότι το ποιητικό κείμενο της Μαρίας Αθήνη στην όπερα ακολουθεί τη μορφή της Αρχαίας Τραγωδίας (είσοδος, επεισόδια, πάροδος)¹⁸ και είναι άξια θαυμασμού η συνεργασία των στοιχείων του τραγικού θεάτρου με το λυρικό, χωρίς ούτε το ένα ούτε το άλλο να χάνει τη δύναμη, την παραστατικότητα και την πηγαία έκφραση των συναισθημάτων.

Η διατεχνική θεώρηση ενός θεατρικού έργου κινητοποιεί την ακοή και την όραση του αναγνώστη και τον οδηγεί στην ελευθερία της σκέψης και της δημιουργίας. Είδαμε πως η *Ελένη* του Ευριπίδη αποτέλεσε τον πόλο έλξης πολλών καλλιτεχνών και με πόσους τρόπους διαφορετικούς προσέγγισε και απέδωσε ο καθένας το αντιπολεμικό μήνυμα του τραγικού ποιητή. Ο Ευριπίδης πέρα από την αντιπολεμική μορφή του έργου δραματοποιεί τη διαρκή αντίθεση ανάμεσα στο «είναι» και στο «φαίνεσθαι» δημιουργώντας ένα είδωλο, τη θέση μιας οντότητας. Ο da Vinci απεικονίζει τη βρεφική ηλικία της Ελένης τονίζοντας την αθωότητα ενός παιδιού, ο Σεφέρης ως γνήσιος ποιητής μάς φέρνει τη φωνή του αηδονιού που το λέει ποιητάρη, και ο συνθέτης Καρατζίκης μελοποιεί το κείμενο.

¹⁸ <https://www.thatslife.gr/culture-2/pagosmia-proti-opera-eleni-92395/n> [20/10/2018].

Η ελευθερία που προσδοκά η *Ελένη* των καλλιτεχνών είναι αυτή που αναζητεί ο κάθε άνθρωπος και βρίσκεται μέσα στο θεατρικό κείμενο το οποίο τον κατευθύνει να δράσει πνευματικά και να γευτεί ωραίες ή τραγικές στιγμές της ζωής παρακολουθώντας μια θεατρική παράσταση, μια όπερα, παρατηρώντας έναν πίνακα, διαβάζοντας ένα άλλο ποίημα.

Πέρα από τη διατεχνικότητα των έργων υπάρχει παγκόσμια σύγκλιση ιδεών που συγκροτούν το ιδεώδες της τέχνης. Με την ανάγνωση του κειμένου αρχίζει η ανάδειξη των σημείων που είναι αντικείμενο έρευνας και μελέτης εκείνων που θα χρησιμοποιήσουν ως μοχλός στον αναγνώστη, στον ποιητή, στο ζωγράφο, στο στιχουργό, στο σκηνοθέτη. Θα χαρακτηρίζαμε το δραματικό κείμενο ως το παιχνίδι του χαμένου θησαυρού, αφού κάθε σελίδα κρύβει ένα σημείο που αν το ανακαλύψει κανείς θα προχωρήσει στο επόμενο για να ολοκληρώσει το θαύμα της δημιουργίας. Μια μόνο λέξη του κειμένου μπορεί να είναι το πυροτέχνημα του φωτός στη σκέψη του αναγνώστη, όποιος και αν είναι, και να φέρει χιλιάδες εικόνες έργων άλλων δημιουργών, οδηγώντας τον στην πανδαισία της ανάγνωσης.

Το δραματικό κείμενο αποτελεί πηγή έμπνευσης και σε σκηνοθέτες του εξωτερικού, οι οποίοι ακολούθησαν τη ροή του λόγου των δραματουργών στο δικό τους πολιτισμικό πεδίο με υπέρμετρη ευαισθησία και σεβασμό στο αρχαίο δράμα πετυχαίνοντας ένα εκπληκτικό αποτέλεσμα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ένα άλλο αντιπολεμικό έργο του Ευριπίδη *Οι Τρωάδες*, μια τραγωδία που αποτέλεσε το διακείμενο στην Ευρωπαϊκή και Ασιατική παιδεία, αποτελώντας το κίνητρο της πνευματικής ελευθερίας του διάσημου Ιάπωνά σκηνοθέτη Suzuki, που προσάρμοσε όλη την πλοκή του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη παγκόσμια ιστορία. Ο ίδιος λέει ότι «στις *Τρωάδες* μπορούμε να δούμε πόσο υποφέρουν οι γυναίκες στα χέρια ανδρών εκμεταλλευτών με ειδικότερη αναφορά στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και στις αμερικανικές αγριότητες, όρα Χιροσίμα».¹⁹ Στην ουσία ο Suzuki και ο κάθε σκηνοθέτης μέσα από το έργο του Ευριπίδη ξαναφτιάχνει τον κόσμο μέσα από το δικό του κείμενο.

Στις *Τρωάδες* του Sartre παρατηρούμε μια άλλη εκδοχή του έργου, τον ταυτόχρονο θάνατο των θεών με τους ανθρώπους και αυτός ο κοινός θάνατος είναι το δίδαγμα της τραγωδίας. Ο Μιχάλης Κακογιάννης έκανε τις *Τρωάδες* κινηματογραφικό έργο με μεγάλη επιτυχία παγκοσμίως.

¹⁹ Marianne McDonald, *Αρχαίος ήλιος, Νέο Φως*, μετ. Παύλος Μάτεσης, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1993, σ. 45.

Ανατρεπτική είναι η διασκευή της τραγωδίας σε μορφή όπερας στο Φεστιβάλ θεάτρου του Λονδίνου. Ο σκηνοθέτης από τη Σιγκαπούρη Ονγκ Κενγκ Σεν επέλεξε να αφηγηθεί τα βάσανα των γυναικών της Τροίας μέσα από την Κορεάτικη όπερα.²⁰ Καταφέρνει να μείνει πιστός στο παίξιμο της αρχαίας τραγωδίας καθώς άνδρας υποδύεται την Ωραία Ελένη και όσον αφορά τα μουσικά όργανα χρησιμοποιεί το πανσόρι, είδος τυμπάνου που θυμίζει το αντίστοιχο τύμπανο της Αρχαίας Ελλάδας.

Το θεατρικό κείμενο αποτελεί το κέντρο συνάντησης των Ηπείρων και των τεχνών. Ο κάθε καλλιτέχνης έχοντας ως βάση τη σημασία του πρωτεύοντος έργου, αναδημιουργεί το δικό του έργο απευθυνόμενος στο δικό του κοινό, αποδεικνύοντας την αθάνατη και αιώνια δύναμη των τεχνών.

Με τη βοήθεια της διατεχνικότητας ο κόσμος μας πολλαπλασιάζεται, και εμφανίζονται όλο και περισσότεροι πρωτότυποι καλλιτέχνες, οι οποίοι μας προσφέρουν κόσμους που είναι διαφορετικοί μεταξύ τους. Έτσι ο αναγνώστης γίνεται θεατής των τεχνών και οδηγείται στις ελεύθερες πτήσεις της σκέψης. Στο πεδίο αυτό φαίνεται να μην υπάρχει περιορισμός αλλά κάθε φορά μια εναλλακτική αισθητική αντίληψη συντελεί στην προσθήκη του νέου, σε μια συνολική δημιουργία. Η ενασχόληση των δημιουργών σε παγκόσμιο επίπεδο, όταν ένα έργο ξεπερνά τα στενά όρια της προσωπικής δημιουργίας, δείχνει ότι η δύναμη της τέχνης είναι αστείρευτη. Πάντα μπορεί να γεννά ιδέες, να δημιουργεί αριστουργήματα, να τρέφει το πνεύμα.

Ο Βάλτερ Πούχνερ γράφει: «Ο θεατής που πρόκειται να παρακολουθήσει μια θεατρική παράσταση απολαμβάνει το θέαμα από απόσταση και δε λαμβάνει ενεργό μέρος, έχοντας επίγνωση ότι είναι μόνο θέατρο. Αυτή η ελευθερία, να βγούμε από τον κόσμο της σκηνής και να μπορούμε όποτε θέλουμε, μας δίνει καταπληκτική υπεροχή στην υπόθεση που παρακολουθούμε, μια υπεροχή που δεν την έχουν μόνο τα πρόσωπα του έργου αλλά ούτε και εμείς στην καθημερινή ζωή. Αυτή η ελευθερία της επιλογής είναι η χαρακτηριστική απόλαυση του θεατή».²¹

Τα ίδια συναισθήματα που γεννά μια θεατρική παράσταση στο θεατή, μπορούν να του προσφέρουν εξίσου, και μάλιστα με απεριόριστη ελευθερία θαυμασμού ή παρακολούθησης του έργου, ένας πίνακας ή ένα γλυπτό ή ένα μουσικό κομμάτι. Η λειτουργία του συνόλου των αισθήσεων έχει ένα κοινό παρανομαστή και αυτός είναι το έργο. Η διαφορετική πολιτισμική προσέγγιση των έργων δημιουργεί νέες

²⁰ <https://www.tokarfi.gr/koreatiki-opera-i-troades-andras-ipodiete-tin-orea-eleni/> [20/10/2018].

²¹ Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 43-44.

καλλιτεχνικές προοπτικές πάντα σε ένα πεδίο διαρκούς ελεύθερης έκφρασης. Ο αέρας αυτός της ελευθερίας είναι η αρχή του σταδίου της δημιουργίας που δίνει ζωή και αναπνοή αν όχι σε ένα νέο έργο τουλάχιστον μια φωτεινή στιγμή που αντανακλά τη δύναμη της τέχνης.

Στη σύγχρονη πολυπολιτισμική και παγκοσμιοποιημένη κοινωνία οι επικρατούσες συνθήκες ίσως ευνοούν την απομάκρυνση από το πρωτογενές κείμενο και συντελούν γόνιμα στη διαδικασία αναπαραγωγής. Η διαδραστική επικοινωνία και ο διαρκής διάλογος είναι ο συνεκτικός ιστός ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν που καθορίζει νέους ρυθμούς και νόρμες καλλιτεχνικής έκφρασης. Η έρευνα στη διακειμενική σχέση των έργων, όταν υπερβαίνει το επίπεδο της μορφής, μπορεί να αναδείξει το ευρύτερο περιβαλλοντικό πλαίσιο των σχέσεων που συνδέουν τα έργα αλλά και μορφολογικά τους στοιχεία.

Το έργο τέχνης έχει την αυτόνομη ύπαρξη και αξία του και δεν εξαρτάται από την υποκειμενική κατανόηση κανενός. Όλα τα έργα που καθιέρωσε ο χρόνος και είναι κριτήρια του καλού και του υψηλού σε οποιαδήποτε τεχνοτροπία και αν ανήκουν και σε οποιονδήποτε πολιτισμό και αν ανατύχθηκαν βρίσκουν το καθένα με τον τρόπο του το μέτρο εξισορρόπησης όλων των παραγόντων της ψυχής για να οδηγήσουν στην αισθητική συγκίνηση.

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΘΝΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

Ο τομέας της ποιοτικής κοινωνικής έρευνας έχει συχνά αποτελέσει πεδίο αντικρουόμενων επιστημολογιών και ιδεολογιών, οι οποίες, φέροντας διαφορετικά πρίσματα και εργαλεία μελέτης και αποτύπωσης της ανθρώπινης κοινωνίας, εισηγούνται και υποστηρίζουν διαφορετικά είδη γνώσης και μορφές αναπαράστασης-αποτύπωσής της. Αφού κερδήθηκε το δύσκολο στοίχημα της παραδοχής της υποκειμενικής και δυναμικής φύσης της ανθρώπινης συμπεριφοράς και αφού αναγνωρίστηκαν οι πολλαπλές και συχνά αντικρουόμενες διαστάσεις της αλήθειας, υπεισέρχονται νέα αιτήματα –όπως για παράδειγμα αυτό της δημιουργικότητας ή της κατανόησης μιας ανθρώπινης κατάστασης στην τρισδιάστατη πυκνότητά της¹– δημιουργώντας νέες, σύγχρονες μορφές διερεύνησης, μελέτης, καταγραφής και αναπαράστασης του κοινωνικού-εκπαιδευτικού πεδίου.²

Ανάμεσα στις μορφές ανταπόκρισης στα συγκεκριμένα αιτήματα μπορεί να συγκαταλεχθεί το *εθνόδραμα*, ο επικρατέστερος ανάμεσα σε άλλους όρους για την θεατρική αναπαράσταση των δεδομένων τα οποία προέρχονται από συνεντεύξεις, σημειώσεις, ή άλλα «τεχνουργήματα» που προκύπτουν στο ερευνητικό πεδίο και καταγράφονται ως ερευνητικά δεδομένα.³ Το εν λόγω μεθοδολογικό είδος αξιοποιεί διαφορετικές δραστηριότητες και πρακτικές από τις αναπαραστατικές τέχνες ως πρωταρχικό τρόπο κατανόησης και διερεύνησης της εμπειρίας τόσο από τους ερευνητές όσο και τους υπόλοιπους συμμετέχοντες, «πληροφοριοδότες» και κοινό.⁴

Εθνόδραμα και θέατρο της τεκμηρίωσης: ομοιότητες και διαφορές

Αυτό το σχετικά νέο και υβριδικό είδος δεν συνιστά μία καινοτομία που ανήκει αποκλειστικά στον τομέα της κοινωνικής έρευνας, αλλά κατάγεται εξίσου από θεα-

¹ Judith Ackroyd – John O'Toole, *Performing Research: Tensions, Triumphs and Trade-offs of Ethnodrama*, Trentham, Stoke on Trade 2010, σ. 3.

² Ackroyd – O'Toole, *ό.π.*, σ. 28. Βλ. επίσης Brad Haseman, «A Manifesto for Performative Research», *Media International Australia* 118 (2006), σ. 98-106.

³ Johnny Saldaña, «Dramatizing Data: A Primer», *Qualitative Inquiry* 2 (2003), (σ. 218-236), σ. 218.

⁴ Shaun McNiff, «Art-Based Research», Gary Knowles – Andra Cole (επιμ.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, SAGE, Thousand Oaks 2008, (σ. 29-40) σ. 29.

τρικές επιτελέσεις οι οποίες με ποικίλους τρόπους ενσωματώνουν ατόφιους πυρήνες του σύγχρονου πραγματικού που προσδίδουν στο καλλιτεχνικό δημιούργημα μία μορφή «γεγονοτικότητας» ή αλλιώς τεκμηρίωσης.⁵ Σε αυτό το πλαίσιο, το εθνόδραμα ή εθνοθέατρο εντάσσεται συχνά αδιακρίτως σε αυτό που συλλήβδην αναφέρεται ως «Θέατρο του Πραγματικού», στο οποίο με τον έναν ή τον άλλον τρόπο κυριαρχεί η χρήση της «πραγματικότητας» ως υλικού για δημιουργία.⁶ Ωστόσο, αυτή η καταγωγική γραμμή, που έχει ως αποτέλεσμα συχνά το εθνόδραμα να κατηγοριοποιείται υπό το θέατρο-ντοκουμέντο, αντικρούεται από μια άλλη μερίδα θεωρητικών, που το συνδέουν πιο αυστηρά με την εθνογραφική ερευνητική παράδοση και την εθνογραφική παράσταση/επιτέλεση (performance ethnography).⁷

Με την εθνογραφική παράσταση παρίστανται κατ' ουσίαν επί σκηνής τα δεδομένα μιας εθνογραφικής έρευνας,⁸ μιας ποιοτικής, δηλαδή, έρευνας που σκοπό έχει να εντοπίσει και να ερμηνεύσει πολιτισμικές και κοινωνικές εμπειρίες μιας κοινότητας.⁹ Όπως αναφέρει ο Jim Mienchakowski, ενώ το θέατρο-ντοκουμέντο και το θέατρο verbatim αναλώνονται συνήθως στην παρουσίαση γεγονότων του παρελθόντος, ή τέλος πάντων γεγονότων που έχουν συμβεί, η εθνογραφική παράσταση/επιτέλεση διερευνά την *παροντική στιγμή* της υλοποίησής της, πάνω στη βάση ότι όλοι οι συμμετέχοντες πάνω και κάτω από τη σκηνή είναι συνεπιτελεστές ο ένας στη ζωή του άλλου μέσα στο πλαίσιο της κοινότητας που ερευνάται.¹⁰ Δίνεται έμφαση στον επι-

⁵ Ζωή Βερβεροπούλου, «Θέατρο, πραγματικότητα, επικαιρότητα: η σύγχρονη σκηνή ως ΜΜΕ», Α. Δημητριάδης – Ι. Πιπινιά – Α. Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 423-434.

⁶ Johnny Saldaña, *Ethnotheatre: Research from Page to Stage*, Routledge, London- New York 2011, σ. 13-15. Στην ελληνική βιβλιογραφία αυτή τη γραμμή ακολουθεί και η Ζωή Βερβεροπούλου, *ό.π.*, σ. 430.

⁷ Βλ. Jim Mienchakowski, «Ethnodrama: Performed Research – Limitations and Potentials», Paul Atkinson – Amanda Coffey – Sara Delamont – John Lofland – Lyn Lofland (επιμ.), *Handbook of Ethnography*, SAGE, London 2001, (σ. 468-476) σ. 468-469. Βλ. επίσης Ackroyd – O'Toole, *Performing Research*, σ. 19-23.

⁸ Bryant Keith Alexander, «Performance Ethnography: The Reenacting and Inciting of Culture», Norman K. Denzin – Yvonna S. Lincoln (επιμ.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, SAGE, Thousand Oaks 2005, (σ. 411-442) σ. 411.

⁹ Στη βιβλιογραφία αναφέρεται και ο όρος «ethnographic performance». Κατά τον Richard Sallis όλοι αυτοί οι όροι αλληλεπικαλύπτονται, μια και αναφέρονται σε γενικές γραμμές στην «παρουσίαση μιας μελέτης ανθρώπων και του πολιτισμού/κουλτούρας τους» και, πιο συγκεκριμένα, στη μετατροπή των δεδομένων της έρευνας σε επιτελεστικό/παραστασιακό κείμενο. Βλ. Richard Sallis, «From Data to Drama – the Construction of an Ethnographic Performance», *NJ Drama Australia Journal* 2 (2007), σ. 7-20.

¹⁰ Mienchakowski, «Ethnodrama», *passim*. Στο πλαίσιο αυτό, όπως περιγράφει ο Mienchakowski, σε αντίθεση με τυπικές verbatim και doc παραστάσεις, επιδιώκεται πάντα η διαρκής επικύρωση από διάφορα, σχετικά με την κοινότητα και το θέμα της παράστασης κοινά, πριν, κατά και μετά τις παραστάσεις και από παράσταση σε παράσταση, με σκοπό την αρτιότερη και πλέον ολοκληρωμένη απόδοση της κοινωνικής εμπειρίας που αποτυπώνουν τα ερευνητικά δεδομένα. Βλ. σχετικά Jim Mienchakowski, «The Theater of Ethnography: The Reconstruction of Ethnography into Theater with Emancipatory Potential», Norman K. Denzin – Yvonna S. Lincoln (επιμ.), *Turning*

τελεστικό χαρακτήρα των παραστάσεων της κοινωνικής εμπειρίας, η οποία διερευνάται κάθε φορά, συμπεριλαμβανομένης και της πρόσληψης και κατανόησής της από το κοινό, το οποίο μπορεί να ανήκει ή όχι στην κοινότητα αυτή.¹¹ Έτσι, η «επέκταση του πεδίου εθνογραφικής έρευνας σε δημόσια παράσταση», όπως το θέτει ο εθνογράφος Dwight Conquergood, αποτελεί μέρος της ίδιας της ερευνητικής διαδικασίας,¹² πράγμα που δεν συμβαίνει κατά κανόνα με τα άλλα προαναφερθέντα είδη θεάτρου που αποκρυσταλλώνουν το υλικό τους υπό τη μορφή της παράστασης.¹³ Σε αυτό το πλαίσιο η διερευνώμενη πολιτισμική ή κοινωνική εμπειρία που παρίσταται (επαν)επιτελείται,¹⁴ ενώ επιτείνεται και ο ιδιαίτερα διαλογικός χαρακτήρας, με την μπαχτινική έννοια,¹⁵ που διέπει την εθνογραφική παράσταση, μια και η διαδικασία παραμένει ανοιχτή και αμφίδρομη ανάμεσα σε ερευνητές, περφόρμερς και κοινό.¹⁶ Σε αυτό το πλαίσιο, κάτι άλλο που μπορεί σε ορισμένες περιπτώσεις να διαφοροποιεί τα δύο είδη είναι ότι η εθνογραφική παράσταση αφορά πάντα ερευνητικά δεδομένα που αντλούνται από μια ομάδα ανθρώπων ή από μια με ευρύτερη ή στενότερη έννοια κοινότητα,¹⁷ γεγονός που δεν ισχύει πάντα για το doc και verbatim θέατρο, τα οποία μπορεί να καταπιάνονται απλώς με μια θεματική ή ένα μεμονωμένο συμβάν με ευρύτερο κοινωνικό περιεχόμενο και αντίκτυπο.¹⁸ Με τον έναν ή με

Points in Qualitative Research: Tying Knots in a Handkerchief, Altamira, Walnut Creek 2003, (σ. 415-432), σ. 420.

¹¹ Mienchakowski, «Ethnodrama», σ. 471.

¹² Dwight Conquergood, «Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance», Norman K. Denzin – Yvonna S. Lincoln (επιμ.), *Turning Points in Qualitative Research: Tying Knots in a Handkerchief*, Altamira, Walnut Creek 2003, (σ. 397-414) σ. 399.

¹³ Ackroyd – O'Toole, *Performing Research*, σ. 24, 26.

¹⁴ Βλ. Alexander, «Performance Ethnography», σ. 414 εξ., όπου αναλύεται εκτενώς ο επιτελεστικός χαρακτήρας της εθνογραφικής παράστασης και συνδέεται έτσι η εθνογραφική παράσταση τόσο με τη διεγερμένη βιωματική γνώση από την πλευρά των περφόρμερς όσο και με τη διεγερμένη δυνατότητα πρόσληψης εκ μέρους του κοινού των ερευνητικών δεδομένων που η εθνογραφική παράσταση παριστά/επιτελεί.

¹⁵ Conquergood, «Performing as a Moral Act», σ. 407. Βλ. και παρακάτω, σημ. 40.

¹⁶ Ackroyd – O'Toole, *Performing Research*, σ. 25.

¹⁷ Ackroyd – O'Toole, *ό.π.*, σ. 1. Η έννοια της κοινότητας μπορεί να είναι ιδιαίτερα ευρεία, εκφεύγοντας της τυπικής μελέτης πληθυσμών υπό ορισμένες συνθήκες. Βλ. π.χ. το παραδειγματικό project του Mienchakowski, όπου το υλικό του αντλήθηκε σε διάφορα κέντρα αποτοξίνωσης και ψυχικής υγείας με επιτόπου παρατήρηση και συνεντεύξεις κ.λ.π. από γιατρούς, νοσοκόμους και φροντιστές, κοινωνικούς λειτουργούς, ασθενείς, συγγενείς κ.λ.π., αλλά και σε ακαδημαϊκά ιδρύματα με σχετικά ακαδημαϊκά αντικείμενα από καθηγητές και φοιτητές, με όλους αυτούς να εντάσσονται σε μια σχετική κοινότητα του Τομέα Υγείας. Στους χώρους αυτούς παρίστατο και ανατροφοδοτούνταν και το σχετικό ερευνητικό υλικό. Βλ. αναλυτικά Mienchakowski, «The Theater of Ethnography».

¹⁸ Ο Tom Cantrell εντοπίζει στα πρώτα βήματα του θεάτρου-ντοκουμέντο ή του verbatim μια «κοινωνική θεματολογία», με την εξέλιξή του να φτάνει σε θέματα ευρύτερης εθνικής ή και παγκόσμιας εμβέλειας, όπως συνέβη π.χ. με το διάσημο *Το όνομά μου είναι Rachel Corie* από τα ημερολόγια, επιστολές και e-mails της ομόφυλης νεαρής ακτιβίστριας που καταπακώθηκε από τις μπουλντόζες του ισραηλινού στρατού προσπαθώντας να σταματήσει τους εβραϊκούς εποίκους στη Λωρίδα της Γάζας, το οποίο στις Η.Π.Α. προκάλεσε απόπειρες λογοκρισίας και διαδηλώσεις (Tom Cantrell, *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave Macmillan, London-New York 2013, σ. 6-11). Ο

τον άλλον τρόπο, και ενώ τα όρια σαφώς είναι πορώδη λόγω των κοινών χαρακτηριστικών, η αίσθηση παραμένει ότι το εθνόδραμα συνιστά μια ερευνητική μέθοδο στη συγκεκριμένη παράδοση της εθνογραφίας, που δεν χρησιμοποιεί απλώς αλλά συνίσταται στο δραματοποιημένο κείμενο και τη θεατρική παράσταση των ερευνητικών δεδομένων.¹⁹ Στο πλαίσιο αυτό, οι απαιτήσεις εγκυρότητας που διέπουν την ερευνητική διαδικασία του εθνοδράματος είναι σαφώς αυστηρότερες.

Πέραν όμως από τις ειδολογικές διαφοροποιήσεις που παρουσιάζουν το εθνόδραμα/εθνοθέατρο με το θέατρο της τεκμηρίωσης, τα κοινά τους στοιχεία είναι πολλαπλά, δεδομένου ότι αμφότερα, όπως αναφέρθηκε, συνιστούν έναν συνδυασμό πραγματικότητας και θεάτρου –με εκτεταμένη χρήση της *verbatim* τεχνικής μάλιστα. Σε αυτό το πλαίσιο πρόκειται για είδη που συγκλίνουν ως προς τους σκοπούς τους με την κοινωνική και εθνογραφική έρευνα, η οποία αφορά στην κατανόηση και την αποτύπωση του ανθρώπινου περιβάλλοντος. Επιπλέον, εθνόδραμα/εθνοθέατρο και θέατρο της τεκμηρίωσης προσανατολίζουν συχνά την κοινωνική τους έρευνα και τα αισθητικά τους μέσα προς ένα κριτικό, χειραφετητικό αίτημα. Πράγματι, ενώ παραδοσιακά οι εθνογραφικές μελέτες επικεντρώνονταν κυρίως στην κατανόηση και την ερμηνεία ενός πολιτισμικού ή/και κοινωνικού πεδίου, με άλλα είδη έρευνας να είναι πιο προσανατολισμένα στην κοινωνική αλλαγή, δικαιοσύνη ή/και ενδυνάμωση,²⁰ ο χαρακτήρας της εθνογραφικής παράστασης συναντά συχνά την ενδυναμωτική ή χειραφετητική καταγωγή του θεάτρου-ντοκουμέντο, το οποίο αρχικά τουλάχιστον επικεντρώθηκε στην έκφραση-αντιπροσώπευση και στη συνέχεια ενδυνάμωση ευάλωτων κοινωνικών ομάδων. Σημαντικοί εθνογράφοι αναγνώρισαν στο εθνόδραμα τη δυνατότητα να εμπλακεί στον δημόσιο λόγο, θέτοντας ουσιώδη κοινωνικά ζητήματα ή νέες οπτικές σε ήδη υπάρχοντα.²¹ Στο πλαίσιο αυτό, κοινό μεθοδολογικό εργαλείο είναι η ευρεία συνεργασία των ερευνητών με τους «πληροφοριοδότες» και, όπου αυτή υπάρχει, την κοινότητα που συνιστούν ή εκπροσωπούν,²² γεγονός που

Derek Paget από την πλευρά του κατά κάποιον τρόπο θρηνεί αυτό το «άνοιγμα», βλέποντας μια απώλεια του «συλλογικού» σε αυτά τα παγκοσμιοποιημένα κείμενα και μια κάμψη της πολιτικής τους επιδραστικότητας. Βλ. Derek Paget, «The “Broken Tradition” of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance», Alison Forsyth – Chris Megson (επιμ.), *Get Real, Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, London-New York 2009, (σ. 224-238), σ. 235-236.

¹⁹ Οι Ackroyd και O'Toole (*Performing Research*, σ. 23) κάνουν λόγο για την ισοτιμία εθνογραφίας και θεάτρου όπου κανένα από τα δύο δεν υπερτερεί και κάνει χρήση του άλλου.

²⁰ Βλ. ενδεικτικά Wilfred Carr – Stephen Kemmis, *Becoming Critical: Education, Knowledge and Action Research*, Falmer, London 1986.

²¹ Βλ. Johnny Saldaña (επιμ.), *Ethnodrama: An Ethnology of Reality Theatre*, Altamira, Walnut Creek 2006· Alexander, «Performance Ethnography», σ. 411-413.

²² Ackroyd – O'Toole, *Performing Research*, σ. 21.

θέτει σε αμφότερα τα είδη ζητήματα δεοντολογίας, αλλά εντέλει και σύγκρουσης ανάμεσα στα αισθητικά μέσα και στην πιστή απόδοση των ερευνητικών δεδομένων.²³

Η ερευνητική διάσταση

Το εθνόδραμα θεωρείται μία μεθοδολογική εξέλιξη, ένα αποτέλεσμα στην αναζήτηση του επόμενου, δημιουργικού βήματος στον τομέα της ποιοτικής κοινωνικής έρευνας, επειδή διαθέτει μια σειρά από ερευνητικά πλεονεκτήματα, τα οποία είναι αλληλένδετα μεταξύ τους, συνιστώντας μάλλον ένα πλέγμα παρά ένα άθροισμα. Πρώτα απ' όλα, στο πλαίσιο αναζήτησης ενός καλύτερου τρόπου επικοινωνίας και διάχυσης των αποτελεσμάτων μιας έρευνας, το επιτελεστικό/παραστασιακό κείμενο φάνηκε να αποτελεί για πολλούς σημαντικούς εθνογράφους έναν εξαιρετικά κατάλληλο τρόπο για την αφήγηση των πραγματικών ιστοριών των ανθρώπων, γονιμότερο από τις γραπτές δημοσιεύσεις ή τις προφορικές παρουσιάσεις σε συνέδρια.²⁴ Αυτό συνέβη επειδή το θέατρο με τα μέσα που διαθέτει είναι ικανό να παραστήσει τον άνθρωπο μέσα στο πλαίσιο και τις εκάστοτε ιδιαιτερότητές του, και με αυτόν τον τρόπο να αποτυπώσει μέρος των αποχρώσεων και των μη γενικεύσιμων χαρακτηριστικών που έχουν τα βιώματα, ενθαρρύνοντας τον ζωντανό διάλογο αλλά και τα μοναδικά συμφραζόμενα του κάθε πλαισίου, παρουσιάζοντάς τα «στο κάδρο» (in the picture).²⁵ Η εθνογραφία έτσι κι αλλιώς παρατηρεί και αναλύει τους ανθρώπους εν δράσει, εκεί που γνέφουν, περπατούν, κάνουν παύσεις, φλερτάρουν και αλληλεπιδρούν με τους άλλους,²⁶ γι' αυτό και η παράσταση/επιτέλεση αποτελεί ένα σημαντικό πλεονέκτημα, ένα ουσιώδες μέσο πιστής αποτύπωσης όχι μόνο των όσων λέγονται ρητά αλλά και όλων αυτών των δυσδιάκριτων, πιο ακαθόριστων στοιχείων που σχετίζονται με την ανθρώπινη συνύπαρξη, δράση αλλά και γνώση. Οι κλασικές εθνογραφικές μελέτες, παρ' όλες τις εκτενείς περιγραφές τους, αδυνατούν να αποδώσουν τα στοιχεία αυτά.²⁷

Σημαντικό επίσης χαρακτηριστικό που προσδίδεται στο εθνόδραμα και συνιστά αναγνωρισμένο πλεονέκτημα για τις δημοκρατικά προσανατολισμένες έρευνες είναι

²³ Αναφορικά με το θέατρο της τεκμηρίωσης βλ. Derek Paget, «Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques», *New Theatre Quarterly* 12 (1987), σ. 328-332.

²⁴ Sallis, «From Data to Drama», σ. 9.

²⁵ Victoria Foster, «The Pleasure Principle: Employing Arts-based Methods in Social Work Research», *European Journal of Social Work* 4 (2012), (σ. 532-545) σ. 535.

²⁶ Saldaña, «Dramatizing Data», σ. 228.

²⁷ Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '80 ο Victor Turner επισημαίνει αυτό το πλεονέκτημα της εθνογραφικής παράστασης, που «αποκαλύπτει τα κενά» των τυπικών εθνογραφικών μελετών. Βλ. Victor Turner – Edith Turner, «Performing Ethnography», *The Drama Review* 2 (1982), (σ. 33-55) σ. 34.

η πιο άμεση και ουσιώδης συμπερίληψη των συμμετεχόντων. Στο πεδίο της ποιοτικής κοινωνικής έρευνας, ο ενεργός ρόλος των συμμετεχόντων αποτελεί ζητούμενο τόσο για τον κώδικα δεοντολογίας όσο και για την εγκυρότητα των αποτελεσμάτων.²⁸ Σε αυτό το πλαίσιο έχει ποικιλοτρόπως αναζητηθεί η εύρεση τρόπων αυξημένης και ουσιαστικότερης εμπλοκής των συμμετεχόντων στα συμπεράσματα, τα οποία αναμφίβολα ενέχουν επιλογές ως προς την εστίαση από την πλευρά του ερευνητή,²⁹ καθώς και στην αποτύπωση των δικών τους –πιθανότατα διαφοροποιημένων– εκδοχών για την ερμηνεία των δεδομένων.³⁰

Το πρώτο επίπεδο του προαναφερθέντος εκδημοκρατισμού που επιχειρείται από το εθνόγραμμα συνίσταται ακριβώς στο να «δώσει φωνή» στους «κανονικούς/καθημερινούς» ανθρώπους, κατά το δυνατόν σε όλα τα στάδια της ερευνητικής διαδικασίας. Στη συλλογιστική της κατάρτησης των κυρίαρχων και μονόπλευρων αφηγήσεων, το εθνόγραμμα επιχειρεί να προσδώσει στην έρευνα έναν πολυφωνικό χαρακτήρα που νομιμοποιεί και εμπλέκει όλες τις ατομικές και συλλογικές αφηγήσεις για καταστάσεις και γεγονότα της ερευνώμενης κοινότητας, είτε ταυτίζονται με είτε διαφοροποιούνται από την κυρίαρχη αφήγηση ή ακόμα και μεταξύ τους.³¹ Ο ερευνητής που επιλέγει το εθνόγραμμα χρησιμοποιώντας το εύρος των επιτελεστικών του μέσων έχει τη δυνατότητα να αποδώσει αυτολεξεί (*verbatim*) τις αφηγήσεις των συμμετεχόντων, να παραθέσει σε μορφή διαλόγου αντίθετες απόψεις ή ακόμα και αυτούσιες διαφωνίες που προέκυψαν μεταξύ του ερευνητή και των συμμετεχόντων. Η υπέρβαση της παραδοσιακής ιεραρχίας της έρευνας που θέλει τον ερευνητή βασικό αφηγητή των τεκταινομένων επιτυγχάνεται εδώ με τη διάχυση του λόγου-αφηγήματος στα μέλη της ομάδας, τα οποία ενώ συχνά θα έπρεπε να είναι τα πρώτα που έχουν λόγο στην αποτύπωση μιας κατάστασης ή/και ενός γεγονότος, υπο-αντιπροσωπεύονται συχνά στην αφήγηση-ερμηνεία του ερευνητή.³²

²⁸ Sharan B. Merriam, *Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation*, Jossey-Bass, San Francisco 2009, σ. 21-26.

²⁹ Kathleen Gallagher, «Kathleen Gallagher: Το εκπαιδευτικό δράμα/θέατρο ως μεθοδολογία έρευνας. Παρακολουθώντας τις εθνογραφικές αναζητήσεις στα σχολεία των αστικών κέντρων», συνέντευξη στη Μυρτώ Πίγκου-Ρεπούση, *Εκπαίδευση και Θέατρο* 13 (2012), σ. 49-52.

³⁰ Jill Grant – Geoffrey Nelson – Terry Mitchell, «Negotiating the Challenges of Participatory Action Research: Relationships, Power, Participation, Change and Credibility», Peter Reason – Hilary Bradbury (επιμ.), *The SAGE Handbook of Action Research*, SAGE, Thousand Oaks 2008, σ. 589-601.

³¹ Sally Mackey, «Applied Theatre and Practice as Research: Polyphonic Conversations», *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 4 (2006), (σ. 478-491) σ. 487.

³² Σ' αυτό το πλαίσιο ακριβώς ορίζει την εθνογραφική παράσταση ως «διαλογική» από μεθοδολογική και ηθική σκοπιά ο Conquergood, αφού η παράσταση δεν μιλάει για τους συμμετέχοντες στην έρευνα αλλά προς και με αυτούς. Βλ. Conquergood, «Performing as a Moral Act», σ. 409.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, σημαντικό μέρος του εκδημοκρατισμού της έρευνας που επιτυγχάνει το εθνόδραμα είναι είτε η συμμετοχή των ιδίων των συμμετεχόντων στην παράσταση ή παρουσίασή της στην ίδια την κοινότητα στην οποία αφορά. Στόχος εδώ είναι να δοθεί η δυνατότητα σε όσους έλαβαν μέρος να έχουν λόγο στο τελικό αποτέλεσμα, να διαφωνήσουν, να συναινέσουν, να αναδημιουργήσουν τα όσα σε άλλες περιπτώσεις θα ήταν αποκρυσταλλωμένα.³³ Η μοναδική αυτή διαλεκτική ανάμεσα στους συμμετέχοντες και τους ερευνητές τους, ανάμεσα στους συμμετέχοντες μεταξύ τους, αλλά και στους συμμετέχοντες και τους ίδιους τους εαυτούς, προσφέρει μία αναστοχαστική ευκαιρία, η οποία δύναται να αποτελέσει μία εξαιρετική συνθήκη συνειδητότητας και μάθησης για τους συμμετέχοντες όσον αφορά το περιβάλλον τους και τον τρόπο που οι ίδιοι λειτουργούν μέσα σε αυτό,³⁴ αναστοχαστικότητα που εντέλει διαπερνά και ενημερώνει και την ίδια την έρευνα. Στην περίπτωση που αυτή η ανατροφοδότηση από τους συμμετέχοντες επιχειρηθεί πριν την παράσταση, το διάστημα που οι σημειώσεις από το πεδίο πρωτογίνονται σενάριο/πλοκή οι συμμετέχοντες, συμπεριλαμβανομένου του ερευνητή, έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν τη γνώμη τους και να αλλάξουν τη ροή των δεδομένων. Με αυτόν τον τρόπο δύνανται να κατανοήσουν ότι πιθανότατα δεν υπάρχει η «σωστή» ερμηνεία/εκδοχή για ένα γεγονός και να βρουν τρόπους να ενσωματώσουν αυτές τις διαφωνίες ή/και τις αμφισημίες στην τελική παράσταση, είτε μέσω της άμεσης παρέμβασης στο κείμενο είτε μέσω της σκηνοθεσίας και του εύρους των επιτελεστικών/παραστασιακών μέσων που έχουν στη διάθεσή τους.³⁵ Εάν, δε, κρίνεται σκόπιμο, ο ερευνητής μπορεί να μοιράσει ακόμα και σκηνές στην ομάδα μαζί με τις σημειώσεις, ή άλλο υλικό από το οποίο προέκυψαν αυτές οι σκηνές, ενισχύοντας τη διαφάνεια των διαδικασιών και την πρόσβαση του συνόλου της κοινότητας στα πιο «απροσπέλαστα» στάδια της ερευνητικής διαδικασίας, και άρα της κατασκευής των αποτελεσμάτων και της γνώσης.³⁶ Μία άλλη τεχνική είναι αυτή των διαδοχικών «μίνι παραστάσεων» των προσχεδίων του υλικού κατά τη διαμόρφωση του τελικού «κειμένου» του που θα παρασταθεί.³⁷ Αυτή η διαδικασία μπορεί περαιτέρω να επαναλαμβάνεται και από παράσταση σε παράσταση, αν γίνονται περισσότερες παραστάσεις, όπου και άλλα μέλη της κοινότητας ή άνθρωποι

³³ Ackroyd – O'Toole, *Performing Research*, σ. 5.

³⁴ Ackroyd – O'Toole, *ό.π.*, σ. 80.

³⁵ Sallis, «From Data to Drama», σ. 41.

³⁶ Foster, «The Pleasure Principle», *passim*.

³⁷ Richard Sallis, «Investigating Masculinities in School», Judith Ackroyd – John O'Toole, *Performing Research: Tensions, Triumphs and Trade-offs of Ethnodrama*, Trentham, Stoke on Trade 2010, (σ. 187-202) σ. 199-201.

σχετιζόμενοι με αυτήν μπορεί να συμμετέχουν ως θεατές και να παρέμβουν με τα σχόλιά τους, που αποτελούν κι αυτά υλικό.³⁸ Εντέλει, μέσα από αυτή τη «διαπραγμάτευση των δεδομένων» οι συμμετέχοντες γίνονται έμπρακτα –και όχι σε κάποια εξιδανικευμένη αποτύπωση– *συν-ερευνητές*, ενώ ταυτόχρονα επιτυγχάνεται και μία μορφή τριγωνοποίησης (triangulation), μία εκ των δημοφιλέστερων μεθόδων διασφάλισης της εγκυρότητας ενός ερευνητικού προγράμματος.³⁹

Αντίστοιχα δημοκρατικό/συμμετοχικό στοιχείο αποτελεί η προσβασιμότητα του εθνοδράματος ως ερευνητικής μεθόδου σε σχέση με την «κειμενοκεντρικότητα» που χαρακτηρίζει τις ερευνητικές μελέτες,⁴⁰ προσβασιμότητα που προκύπτει από τον «σωματοκεντρικό» χαρακτήρα της γνώσης που προσφέρει.⁴¹ Στην πραγματικότητα, η επί σκηνής παράσταση/επιτέλεση των ερευνητικών δεδομένων ενέχει έναν σαφώς πιο ανοιχτό και προσβάσιμο χαρακτήρα από τις ερευνητικές εκθέσεις ή τα επιστημονικά άρθρα. Το αίτημα της πρόσβασης αποτελεί ένα από τα πιο καίρια σύγχρονα αιτήματα συνολικά της ακαδημαϊκής ποιοτικής έρευνας, δεδομένου ότι η ακαδημαϊκή κοινότητα έχει από καιρό διαπιστώσει ότι οι έρευνές της δεν έχουν παρά ελάχιστο αντίκτυπο στην κοινωνία.⁴² Η ευρύτερη πρόσβαση συνδέεται τόσο με τους ίδιους τους συμμετέχοντες όσο και με την πρόσβαση ευρύτερων κοινών που θα έρθουν έτσι σε άμεση επαφή με αυτό που διερευνάται,⁴³ κοινά που και στις δύο περιπτώσεις δεν θα διάβαζαν ένα ακαδημαϊκό άρθρο. Στο πλαίσιο αυτό, η αναγνώριση των θεατρικών μέσων που συνιστούν το εθνόδραμα ως ερευνητικών μέσων υπερβαίνει, σύμφωνα με τον Conquergood, την προνομιακή αντιμετώπιση του γραπτού λόγου ως της κατεξοχήν έγκυρης μορφής επικοινωνίας στον τομέα της κοινωνικής έρευνας, προτάσσοντας πολλαπλά είδη επικοινωνίας και συνεκδοχικά πολλαπλούς γραμματισμούς με σεβασμό στο γεγονός ότι η γραφή και η ανάγνωση δεν αποτελούν για όλους εξίσου προσβάσιμους, ανεπτυγμένους ή/και κεκτημένους τρόπους επικοινωνίας.⁴⁴ Με τον τρόπο αυτό, αφενός δίνεται η δυνατότητα στον/στην ερευνητή/τρια και τους συμμετέχοντες να εμπλέξουν το κοινό, ειδικό ή μη, μέσω της ενσυναίσθησης με τα

³⁸ Jim Mienchakowski, «The Theater of Ethnography», σ. 420.

³⁹ Michael Anderson, «Making Theatre from Data: Lessons for Performance Ethnography from Verbatim Theatre», *NJ Drama Australia Journal* 1 (2007), (σ. 79-91) σ. 87.

⁴⁰ Dwight Conquergood, «Performance Studies: Interventions and Radical Research», *The Drama Review* 2 (2002), (σ. 145-156) σ. 151.

⁴¹ Alexander, «Performance Ethnography», σ. 411.

⁴² Norman K. Denzin – Michael D. Giardina, «Introduction», Norman K. Denzin – Michael D. Giardina (επιμ.), *Qualitative Inquiry «Outside» The Academy*, Left Coast, Walnut Creek 2013, σ. 9-18.

⁴³ Denzin – Giardina, «Introduction», σ. 19.

⁴⁴ Conquergood, «Performance Studies», σ. 151.

πρόσωπα και τις καταστάσεις που αυτά βιώνουν, προσφέροντάς τους ενόραση μέσω της ζωντανής παρουσίας των συνθηκών της ζωής τους⁴⁵ αφετέρου, μπορούν να κεντρίσουν και να κρατήσουν το ενδιαφέρον του κοινού αυτού, μια και η καλλιτεχνική διάσταση του εγχειρήματος και η εξ αυτού ενασχόληση με τη φόρμα της παράστασης είναι αλληλένδετες με την απεύθυνση σε ένα ευρύτερο κοινό, όπως και με την αύξηση του ενδιαφέροντος του υπάρχοντος κοινού. Η *sine qua non* προσπάθεια της μετατροπής των δεδομένων σε γεγονότα που έχει ενδιαφέρον να δει κανείς στη σκηνή με δραματική ένταση, ανατροπές και απροσδόκητες εξελίξεις μπορεί να ιδωθεί και ως «άσκηση» αύξησης του ενδιαφέροντος του κοινού, το οποίο θα παρακολουθήσει με διαφορετικό τρόπο μία έρευνα σε μορφή πλοκής και θεατρικής αφήγησης απ' ότι σε μορφή αναφοράς ή γραπτής μελέτης.⁴⁶ Αυτό μάλιστα αφορά και τους «ειδικούς». Για κάποιους σημαντικούς ακαδημαϊκούς στον τομέα της ποιοτικής εκπαιδευτικής έρευνας, για παράδειγμα, ο τρόπος που παρουσιάζεται μία έρευνα δεν είναι ελάσσονος σημασίας και συνδέεται με τον αντίκτυπο που έχει τόσο στην ακαδημαϊκή όσο και στην εκπαιδευτική κοινότητα. Σύμφωνα με τη Valerie Janesick, ένας λόγος που οι έρευνες ξεχνιούνται, παραμένοντας σε απόσταση από το παρόν και το μέλλον της εκπαιδευτικής πράξης, είναι γιατί παρουσιάζονται χωρίς πάθος και φαντασία.⁴⁷ Σε αυτό το πλαίσιο, επομένως, η πίστη στην (ανα)παράσταση των αληθινών στιγμών των αληθινών ανθρώπων δύναται να αποτελέσει μία αντιπρόταση, μια «δυναμική μέθοδο» επικοινωνίας της εθνογραφικής έρευνας.⁴⁸

Η θεατρική διάσταση

Η ιδιαιτερότητα του εθνοδράματος έγκειται στο ότι η καλλιτεχνική επιτυχία του ως θεάτρου συνιστά άμεση προϋπόθεση για την ενεργοποίηση των πλεονεκτημάτων του ως ερευνητικής μεθοδολογίας που σημειώθηκαν παραπάνω.⁴⁹ Είναι σημαντικό να κερδηθεί το στοίχημα της παράστασης ως «διασκεδαστικά ενημερωτικής εμπειρίας» η οποία είναι «αισθητικά άρτια, διανοητικά πλούσια, και συναισθηματικά

⁴⁵ Foster, «The Pleasure Principle», σ. 533.

⁴⁶ Jane Bird, «Performance-Based Data Analysis: a Dynamic Dialogue Between Ethnography and Performance-Making Processes», *NJ Drama Australia Journal* 1 (2011), σ. 35-45.

⁴⁷ Valerie Janesick, «The Choreography of Qualitative Research Design: Minuets, Improvisations and Crystallization», N. K. Denzin – Y. S. Lincoln (επιμ.), *Handbook of Qualitative Research*, SAGE, Thousand Oaks 2000, (σ. 379-399) σ. 397.

⁴⁸ Anderson, «Making Theatre from Data», σ. 80.

⁴⁹ Πρβλ. Saldaña, *Ethnotheatre*, σ. 33-34.

υποβλητική» για το κοινό που την παρακολουθεί,⁵⁰ καθώς αυτός είναι ο μόνος τρόπος να συμφιλιώσει τις κατά τα άλλα αναπόφευκτες εντάσεις μεταξύ της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της ερευνητικής μελέτης, καθώς και της αισθητικής που απαιτεί η πρώτη και της δεοντολογίας που προϋποθέτει η δεύτερη.⁵¹

Το στοίχημα της δημιουργίας ενός παραστάσιμου/επιτελέσιμου κειμένου χρειάζεται συχνά θεατρική γνώση που υπερβαίνει κατά κανόνα τις παραδοσιακές, συνήθεις ικανότητες και γνώσεις ενός ερευνητή, γι' αυτό και δεν πρέπει να θεωρείται εύκολο ούτε να προσεγγίζεται με ερασιτεχνισμό.⁵² Η παράσταση των δεδομένων που επιτελούνται επί σκηνής απαιτεί γνώση και δεξιότητες, την οποία αν δεν έχει ο ερευνητής πρέπει να ζητεί από κάποιον επαγγελματία του θεάτρου –ει δυνατόν από κάποιον που ασχολείται με το θέατρο-ντοκουμέντο,⁵³ καθώς η εμπειρία του στο θέατρο διαποτίζεται από τις ερευνητικές ικανότητες της συνέντευξης, της συλλογής και καταγραφής δεδομένων, και κυρίως της μεταφοράς τους στη σκηνή με όρους αισθητικούς/καλλιτεχνικούς.⁵⁴

Όπως αναφέρθηκε, ωστόσο, παραπάνω, και στη σχέση του εθνοδράματος με το θέατρο-ντοκουμέντο η αισθητική αναγκαιότητα, που έχει πάντα τους δικούς της κανόνες, έρχεται εκ των πραγμάτων σε σύγκρουση με τη συνεπή αποτύπωση των δεδομένων. Σε αντίθεση με το θέατρο-ντοκουμέντο, οι εντάσεις ανάμεσα στην αισθητική και την έρευνα έχουν να κάνουν και με τη διασφάλιση της εγκυρότητας της έρευνας, η οποία θέτει τις σχετικές δεοντολογικές και επιστημονικές προϋποθέσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ερευνητής καλείται να κρατήσει ισορροπίες ανάμεσα στο ενδιαφέρον του κοινού, την αληθινή/μη λογοκριμένη αποτύπωση των λόγων του και των απόψεων/προοπτικών του και την ουσιαστική συζήτηση των ερευνητικών ερωτημάτων και αποτελεσμάτων μιας έρευνας.⁵⁵ Όπως ο ερευνητής οφείλει είτε να έχει θεατρικές γνώσεις είτε να συμβουλευτεί κάποιον επαγγελματία του θεάτρου, έτσι και ο δημιουργός της παράστασης οφείλει να χαρακτηρίζεται από ερευνητική ή

⁵⁰ Saldaña, «Dramatizing Data», σ. 220.

⁵¹ Ackroyd – O'Toole, *Performing Research*, σ. 32, 35. Για μια επισκόπηση των ηθικών, νομικών και κοινωνικών διαστάσεων της δεοντολογίας της κοινωνικής έρευνας βλ. Yvonna S. Lincoln – Egon G. Guba, «Ethics: The Failure of Postivist Science», Norman K. Denzin – Yvonna S. Lincoln (επιμ.), *Turning Points in Qualitative Research: Tying Knots in a Handkerchief*, Altamira, Walnut Creek 2003, σ. 219-237.

⁵² Anderson, «Making Theatre from Data», σ. 89.

⁵³ Όπως επισημαίνει ο Johnny Saldaña, ο οποίος προσπαθεί να θέσει κάποιες βασικές αρχές μιας «αισθητικής του εθνοδράματος», θα πρέπει ο ερευνητής να είναι σε θέση να επιλέξει ανάμεσα στα διάφορα θεατρικά είδη και στυλ ανάλογα με το τι «δουλεύει» κάθε φορά αισθητικά, και στην πραγματικότητα ελάχιστες είναι οι παραγωγές εκείνες που ακολουθούν απλώς μια νατουραλιστική απόδοση του υλικού (Saldaña, *Ethnotheatre*, σ. 205-207).

⁵⁴ Anderson, «Making Theatre from Data», *passim*.

⁵⁵ Ackroyd – O'Toole, *Performing Research*, σ. 32-42.

«εθνογραφική ακεραιότητα» και να μην υποτιμά την έγκυρη καταγραφή των δεδομένων στον βωμό της ενδιαφέρουσας παράστασης ή της τέχνης.⁵⁶ Η πιστή ή/και ρεαλιστική μεταφορά των μεταγραφών/καταγραφών των συνεντεύξεων μπορεί συχνά να παραπέμπει σε ραδιοφωνική εκπομπή παρά σε θεατρική παράσταση, γι' αυτό ο εθνοδραματογράφος οφείλει να χρησιμοποιεί τις θεατρικές συμβάσεις έτσι ώστε να αναβαθμίζει τη θεατρικότητα, υπονομεύοντας μεν την πιστή απόδοση των καταστάσεων,⁵⁷ διατηρώντας δε τον βασικότερο στόχο μιας έρευνας, δηλαδή της παράστασης/επιτέλεσης των νοημάτων που φέρουν τα δεδομένα.⁵⁸

Επιπλέον, καθώς στο εθνόδραμα πρωταρχικό ρόλο παίζει η συμμετοχή των «πληροφοριοδοτών» σε όλα τα στάδια της ερευνητικής διαδικασίας, στην ένταση αυτή εμπλέκεται αναπόφευκτα και η δική τους ματιά –δεδομένου ότι ενίοτε τα δικά τους λόγια αποτελούν τα ίδια τα ερευνητικά δεδομένα. Στο πλαίσιο αυτό είναι θεμιτό να επιζητείται η δική τους γνώμη και έγκριση για τις αισθητικής φύσης παρεμβάσεις ή αποκλίσεις που είναι απαραίτητες στην επεξεργασία των δεδομένων, ώστε μαζί με την επίτευξη της θεατρικότητας να διασφαλίζεται και η εγκυρότητά τους, όπως και η δεοντολογία του εγχειρήματος, αλλά και να αποφεύγεται η απομείωση της ενδυνάμωσης των «πληροφοριοδοτών» που βλέπουν τα λόγια τους να «κόβονται» από την παράσταση.⁵⁹

⁵⁶ Harry F. Wolcott, *Sneaky Kid and Its Aftermath: Ethics and Intimacy in Fieldwork*, Altamira, Walnut Creek 2002, σ. 133.

⁵⁷ Sallis, «From Data to Drama», σ. 14.

⁵⁸ Anderson, «Making Theatre from Data», σ. 88.

⁵⁹ Βλ. Mienchakowski, «The Theater of Ethnography», σ. 418, 420.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

Η ΣΙΩΠΗ ΤΩΝ ΖΩΩΝ. Η ΦΙΛΟΖΩΪΑ
ΚΑΙ Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΩΝ ΖΩΩΝ ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ
ΤΟΥ JEAN BAUDRILLARD

Ο Baudrillard στο κείμενό του «Τα ζώα. Επικράτεια και μεταμορφώσεις» θέτει στο επίκεντρο της σκέψης του τον ορθό λόγο και ειδικότερα την αρχή της αντικειμενικότητας «για την οποία η επιστήμη δεν είναι ποτέ σίγουρη, για την οποία απελπίζεται κρυφά».¹ Ενώ στις προνεωτερικές κοινωνίες τη θέση της αρχής της αντικειμενικότητας κατείχε η αρχή της θεολογικής αιτίας που όριζε λ.χ. μέσω της Ιεράς Εξέτασης το κακό ως τον λόγο της παρέκκλισης και της καταστροφής, στους νεωτερικούς, αλλά και στους μετανεωτερικούς κοινωνικούς σχηματισμούς, αυτός που ορίζει τις αιτίες και τα αιτιατά, τις κανονικότητες και τις παρεκκλίσεις από αυτές, τους δομικούς συντελεστές και τις συνέπειές τους είναι η επιστήμη. Ο επιστημονικός λόγος, αυτός που θέτει τους κανόνες και τους νόμους, την τάξη και τη νόρμα, τη δομή και το σύστημα, για να διατηρήσει την ισχύ και το κύρος του οφείλει να εντάξει στο σύστημά του οτιδήποτε δείχνει να το αρνείται ως ριζική ξενότητα ή να παρεκκλίνει από αυτό. Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί ο γάλλος φιλόσοφος είναι η ζωικότητα και το πεδίο όπου αυτή διερευνάται είναι ο επιστημονικός πειραματισμός. Εφ' όσον η ζωικότητα οδηγεί στο προσκήνιο του λόγου την αγριότητα που βρίσκεται έξω από κάθε πολιτισμική αναφορά και κάθε λογική συνάφεια, τη ριζική ξενότητα, ενί λόγω: την ετερότητα, αυτό που οφείλει να κάνει η επιστήμη είναι να αποδείξει ότι το άγριο, το ξένο, το έτερο, τα στοιχεία που κομίζουν τα μη ανθρώπινα ζώα στην ανθρώπινη σκέψη, μπορούν ακόμη να εξηγηθούν εντός του επιστημονικού λόγου και βάσει της αρχής της αντικειμενικότητας μέσω φυσιολογικών μηχανισμών, συνδέσεων του εγκεφάλου κ.ο.κ. Και αυτό οφείλει να το κάνει για δύο λόγους: ο πρώτος σχετίζεται με την ίδια τη λογική της σύστασής της και ο δεύτερος με το status που θέλει να διατηρήσει για τον εαυτό της στον σύγχρονο κόσμο. Από τον Descartes και εντεύθεν η κλασική επιστήμη είδε έναν ενιαίο κόσμο που περιλάμβανε όλα τα ζωντανά είδη ιεραρχικά ταξινομημένα από τις πιο στοιχειώδεις μορφές έως τους ανώ-

¹ Jean Baudrillard, «Les Bêtes. Territoires et métamorphoses», στο *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981, (σ. 187-204) σ. 187 (ελλ. μετ., «Τα ζώα. Επικράτεια και μεταμορφώσεις», στο *Ομοιώματα και προσομοίωση*, Πλέθρον, Αθήνα 2019, σ. 197-213, εδώ: σ. 197).

τερους οργανισμούς και στην κορυφή της ιεραρχίας τοποθέτησε το ανθρώπινο ον, το μόνο άλλωστε που μπορούσε να παραγάγει επιστημονικό λόγο με την στενή έννοια του όρου. Η συνύφανσή της επιστήμης με την ηγεμονική θέση του ανθρώπου στην οντολογική κλίμακα συμβαδίζει με την ανάγκη να διατηρήσει και η ίδια μια αντίστοιχη θέση μεταξύ των γνωσιακών πεδίων και των κοινωνικών πρακτικών.

Ισχυρός επιστημονικός λόγος και κυρίαρχο ανθρώπινο είδος αποτελούν λοιπόν ένα αδιάσπαστο εννοιολογικό δίδυμο που δεν μπορεί να αμφισβητηθεί παρά μόνο σε οριακές περιπτώσεις. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί η ζωικότητα και ο Baudrillard εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο την αντιμετωπίζει η επιστημονική έρευνα στους πειραματισμούς της. Υπό το πρίσμα αυτό τα πειράματα με ζώα, τα πειράματα πάνω στα ζώα είναι κατά βάση πειράματα της ορθολογικής αιτιότητας πάνω στη ζωικότητα, εγχειρήματα αναίρεσης της ζωικότητας ως πλήρους ξενότητας προς τον λόγο. Όπως συνέβαινε κάποτε με την άγνωστη ασθένεια ή την τρέλα, η ζωικότητα για την επιστήμη «δεν είναι παρά μια προσωρινή ρωγμή στη διαφάνεια της αιτιότητας» και αυτή η ρωγμή θα πρέπει κάθε φορά, κατ' επανάληψη, να αναιρείται με τρόπο επιτελεστικό, καθώς η επαναληπτική επιτέλεση επικυρώνει την κυριαρχία του επιστημονικού λόγου επί της ζωικότητας ή αλλιώς απογυμνώνει σταδιακά και σωρευτικά τη ζωικότητα από κάθε τι που φαντάζει μη εξηγήσιμο ή αβέβαιο, άγριο, επίφοβο ή ξένο, διά βραχέων: ζωικό. Το μη ανθρώπινο ζώο που χάνει έτσι τη ζωικότητά του δεν είναι παρά ένα εργαλείο, ένα πράγμα, μια καρτεσιανή ζωντανή μηχανή στην υπηρεσία της αιτιακής λογικότητας. Η ολοσχερής αυτή καθυπόταξη των μη ανθρώπινων ζώων εδώ και αιώνες απεικονίζει, σύμφωνα με τον Baudrillard, την καθυπόταξη και των ανθρώπινων ζώων: «όλες οι όψεις της σύγχρονης μεταχείρισης των ζώων, απ' τον πειραματισμό μέχρι τις βιομηχανικές πιέσεις της ζωοτεχνίας, εξιστορούν τις διακυμάνσεις της χειραγώγησης των ανθρώπων».²

Αυτός ο παραλληλισμός ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ζώων ισχύει και στη βάση του εργαλειακού λόγου της πολιτικής οικονομίας, εκεί όπου η ορθότητα συστοιχεί προς τις διακυμάνσεις της κερδοφορίας και οι συλλογισμοί με τη βιομηχανική αλυσίδα παραγωγής. Ζώο-εργάτης και άνθρωπος-εργάτης είναι έννοιες απολύτως ανάλογες στο πλαίσιο που θέτουν η υπεραξία και η υπερπαραγωγή: το πρώτο αρρωσταίνει λόγω της υπεραξίας και ο δεύτερος από τη βιομηχανική συγκέντρωση και την επιστημονική οργάνωση της εργασίας. Και στις δύο περιπτώσεις οι καπιταλιστές «εκτροφείς» έχουν επινοήσει και για τους δύο τύπους εργατών

² Baudrillard, *ό.π.*, σ. 188 (ελλ. μετ. *ό.π.*, σ. 198).

έννοιες και διαδικασίες, όπως η ποιότητα της εργασίας, ο εμπλουτισμός των καθηκόντων, διεύρυνση του χώρου διαβίωσης και παραγωγής, ενώ ανακάλυψαν τις ανθρωπιστικές επιστήμες ή την ψυχοκοινωνιολογική διάσταση του εργοστασίου. Η μόνη τρανταχτή διαφορά έγκειται στο ότι τα ζώα-εργάτες κορυφώνουν την παραγωγικότητά τους με τον θάνατό τους, προσφέροντας το σώμα τους ως τροφή ή ως πρώτη ύλη πειραματισμών.

Στον παραλληλισμό εργάτη και ζώου, που επιχειρεί ο Baudrillard, παρεισφρεί εύλογα και ο κρατούμενος, κυρίως στη βάση του ψυχισμού των υποκειμένων: το ζώο, ο εργάτης και ο κρατούμενος έχουν ανάγκη από κάποια ελευθερία (για να υπομένουν την εργασία ή τη φυλάκισή τους), από κάποια σεξουαλικότητα και κάποια «κανονικότητα» για να συνεχίσουν να ζουν μέσα στο κτηνοτροφικό, εργοστασιακό ή δικαιοκ/σωφρονιστικό σύστημα όπου έχουν ενταχθεί. Έτσι, ο ψυχισμός των ανθρώπων και μη ανθρώπων ζώων προσέφερε την αφετηρία ανακάλυψης του πεδίου της ψυχολογίας, η οποία αναπτύσσει έναν λόγο προσάρτησης αυτών των περιφερειακών όντων, στα οποία ο Baudrillard θα εντάξει λίγο πιο κάτω τους τρελούς, (παραπέμποντας έτσι στις φουκωικές θέσεις περί ζωικότητας που εμφοιλοχωρεί στα εδάφη της τρέλας, απειλώντας την ανθρωπινότητα),³ τους νεκρούς, τα παιδιά και τους άγριους: τέσσερις κατηγορίες οι οποίες συγκλίνουν στο κοινό έδαφος της ετερογένειας και της απόκλισης από την αυτοκρατορία του νοήματος.

Το ουσιώδες είναι πως τίποτα δεν εκφεύγει της αυτοκρατορίας του νοήματος, του μερισμού του νοήματος. Φυσικά [...] τίποτα δεν μας μιλάει, ούτε οι τρελοί, ούτε οι νεκροί, ούτε τα παιδιά, ούτε οι άγριοι· κατά βάθος δεν γνωρίζουμε τίποτε απ' όλους αυτούς, όμως το ουσιώδες είναι πως ο Λόγος διέσωσε την υπόληψή του και πως τα πάντα διαφεύγουν από τη σιωπή».⁴

Για τον Baudrillard «τα ζώα πέρασαν στο καθεστώς της μη ανθρωπινότητας παράλληλα με την πρόοδο του λόγου και του ανθρωπισμού». Τα μη ανθρώπινα ζώα αρχίζουν να γίνονται απλώς «ζώα», αρχίζουν να χάνουν τον προσδιορισμό «μη ανθρώπινα» όταν τα ανθρώπινα ζώα θέτουν τον εαυτό τους στο κέντρο του κόσμου και στην κορυφή της οντολογικής του κλίμακας. Ένας κυρίαρχος λόγος, με καταβολές τόσο από τον χριστιανισμό (οι άνθρωποι διαφέρουν ριζικά από τα άλλα ζώα), όσο και από τον ορθολογικό ανθρωπισμό, έχει εδραιώσει την πεποιθήση ότι ενώ τα άλλα ζώα περνούν τη ζωή τους ανεπίγνωστα, δηλαδή γεννιούνται, αναζητούν σύντροφο

³ Michel Foucault, *Ιστορία της τρέλας στην κλασική εποχή*, Καλέντης, Αθήνα 2007, σ. 209.

⁴ Baudrillard, «Les Bêtes. Territoires et métamorphoses», σ. 198 («Τα ζώα. Επικράτεια και μεταμορφώσεις», σ. 208).

και τροφή και στο τέλος πεθαίνουν, τα ανθρώπινα ζώα είναι συνειδητά, ορίζονται δηλαδή από τη συνείδηση, την εαυτότητα και την ελεύθερη βούληση και, ως εκ τούτου, εξυψώνονται πάνω από όλα τα άλλα πλάσματα.⁵

Στο σημείο αυτό όμως ο Baudrillard προσθέτει και την παράλληλη λογική του ρατσισμού: όπως ο αληθινός ρατσισμός, ως ιδεολογία και κοινωνική πρακτική, έπεται της σκλαβιάς, την οποία υποθάλλει με έναν συγκεκριμένο λόγο, έτσι και η βαναυσότητα απέναντι στα ζώα έπεται της εξημέρωσής τους, αλλά, θα προσέθετε κανείς, και μίας ιδιαίτερης φιλοζωίας, η οποία καταφάσκει εμμέσως την κατωτερότητα των μη ανθρώπινων έναντι των ανθρώπινων ζώων. Πρόκειται για μία υποκριτική φιλοζωία, καθώς αφορμάται από έναν κατά βάση ρατσιστικό συναισθηματισμό που εκδηλώνει συμπάθεια και ένα είδος «φιλίας» για τα μικρά ζώα που «φιλοξενούνται» στους ζωολογικούς κήπους, στα αφρικανικά καταφύγια άγριων ζώων ή στα τσίρκο, ⁶ οδηγείται στην ανοχή της εξάλειψης πολλών ζωικών ειδών από τον πλανήτη και καταλήγει μέχρι την πλήρη αποδοχή της αναγκαιότητας του επιστημονικού πειραματισμού. Έτσι φθάνουμε στην τραγελαφική εικόνα να φιλοξενούμε, φιλόζωοι όντες, κατοικίδια ζώα στο σπίτι μας, ενώ έχουμε εξοβελίσει, από μια γενικότερη κοινωνική σκοπιά, τα ζώα από την καθημερινότητά μας και «στην κουλτούρα μας δεν υπάρχει πλέον περισσότερος χώρος γι' αυτά από αυτόν που υπάρχει για τους νεκρούς».⁷

Ο Baudrillard υπενθυμίζει ότι στις πρωτόγονες κοινωνίες τα ζώα είχαν έναν χαρακτήρα πιο ιερό, τρόπον τινά πιο θεϊκό από τους ανθρώπους και γι' αυτό η τάξη των ζώων ήταν επί μακρού χρόνου η τάξη αναφοράς και μόνο τα ζώα ήταν άξια να θυσιαστούν ως οιονεί θεοί· ότι οι άνθρωποι χαρακτηρίζονταν σε σχέση με τα ζώα και ότι εν τέλει άνθρωποι και ζώα ήταν μέρη ενός κύκλου, ο οποίος απέκλειε κάθε διαχωρισμό σε είδη και κάθε αντιθετική διάκριση που μας κληροδότησε ο δομισμός από τον Claude Lévi-Strauss και εντεύθεν.⁸ Ο διακρίσεις αποβάλλουν τα ζώα στο μη ανθρώπινο, ενώ ο κύκλος αναπαριστά μια συμβολική διάσταση κατά την οποία καταλύονται οι αντιθετικές θέσεις εντός μιας αναστρέψιμης ακολουθίας. Υπό το πρίσμα αυτό, ο άνθρωπος είναι ζώο και σε αυτήν τη συμβολική διάσταση θα μπορούσε να γίνει κατανοητή και η σκέψη των Deleuze και Guattari

⁵ John Gray, *Straw Dogs. Thoughts on Humans and Other Animals*, Granta Publications, London 2002, p. 38, (ελλ. μετ. *Αχυρένια σκυλιά. Σκέψεις για τους ανθρώπους και άλλα ζώα*, Οκτώ, Αθήνα 2012, σ. 60).

⁶ Για την παρουσία των ζώων στο τσίρκο στις νεωτερικές και μετανεωτερικές κοινωνίες βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης: *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2018, σ. 165 κ.εξ.

⁷ Baudrillard, «Les Bêtes. Territoires et métamorphoses», σ. 193 («Τα ζώα. Επικράτεια και μεταμορφώσεις», σ. 203).

⁸ Baudrillard, *ό.π.*, σ. 193-194 (*ό.π.*, σ. 203-204).

για το γίγνεσθαι-ζώο (devenir-animal). Οι άνθρωποι *είναι και* ζώα στο μέτρο που βιώνουν τη σαγήνη της πολλαπλότητας η οποία πηγάζει είτε έξω από αυτούς, από τα ζώα (σαγήνη του εκτός) είτε μέσα από αυτούς (καθώς «σχετίζεται με μια πολλαπλότητα που ήδη κατοικεί εντός μας»).⁹

Από τις τέσσερις ευρείες κατηγορίες ζώων, ανάλογα με τη χρήση τους από τους ανθρώπους, που παρουσιάζει ο Baudrillard, ήτοι α. τα ζώα εργασίας, (bêtes de somme) β. τα κλητευόμενα ζώα (bêtes de sommation) «που καλούνται να αποκριθούν στην ανάπτυξη της επιστήμης», γ. τα ζώα κατανάλωσης (bêtes de consommation) που «καταλήγουν βιομηχανικό κρέας» και δ. τα ζώα που σωματοποιούν (bêtes de somatisation), ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη δική μας οπτική έχει η τελευταία. Η έννοια της σωματοποίησης, στα συμφραζόμενα του «Les Bêtes. Territoires et métamorphoses», δεν είναι μονοσήμαντη. Αλλού υποδηλώνει την ίδια τη σωματικότητα των ζώων, την ευπάθεια και την τρωτότητά τους¹⁰ – χαρακτηριστικά που παραπέμπουν τουλάχιστον στην περιβόητη επισήμανση του Bentham (τη στριμωγμένη σε μια υποσελίδα σημείωση) ότι η οδύνη είναι ο κοινός τόπος ανθρώπων και ζώων¹¹ – και αλλού τις ψυχολογικές προβολές πάνω τους: «από τα ζώα που σωματοποιούν απαιτείται να μιλήσουν τη γλώσσα «ψ», να αποκριθούν σχετικά με τον ψυχισμό τους και τα παραπτώματα του ασυνειδήτου τους». ¹² Η γλώσσα «ψ» είναι η γλώσσα της ψυχολογίας, τουτέστιν ο ανθρώπινος λόγος που φιλοδοξεί να αναλύσει και να περιγράψει την ανθρώπινη ψυχή, θέτοντας εξηγητικούς νόμους κατανόησης και κατευθυντήριες αρχές συμπεριφοράς. Η σωματοποίηση (somatisation) επομένως στα ζώα αφορά τόσο την τρωτότητα του σώματός τους και την περατότητα της ζωής τους – γεγονός που τα θέτει στην ίδια μοίρα με τα ανθρώπινα ζώα στην κοινή βάση του θνητού έμβιου όντος – όσο και στην δυνατότητα/πιθανότητα να μπορούν να παρουσιάσουν το ίδιο ψυχολογικό υπόστρωμα, τους ίδιους ψυχικούς μηχανισμούς με τους ανθρώπους. Στην πρώτη περίπτωση, η

⁹ Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980, σ. 293 (ελλ. μετ. *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια 2. Χίλια πλατώματα*, Πλέθρον, Αθήνα 2017, σ. 295).

¹⁰ «Τα ζώα σωματοποιούν! Εκπληκτική ανακάλυψη! Καρκίνοι, γαστρικά έλκη, εμφράγματα του μυοκαρδίου στα ποντίκια, τα γουρούνια, τα κοτόπουλα!», Baudrillard, «Les Bêtes. Territoires et métamorphoses», σ. 190 («Τα ζώα. Επικράτεια και μεταμορφώσεις», σ. 199).

¹¹ Jeremy Bentham, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Clarendon Press, Oxford 1789, σ. 310-311, σημ. 1: «Υπάρχει κάποιο άλλο στοιχείο για το οποίο θα πρέπει να χαράξουμε μιαν απαραβίαστη γραμμή [μεταξύ των ζώων και των ανθρώπων]; [...] Το ερώτημα δεν είναι «μπορούν να συλλογίζονται;», ούτε «μπορούν να μιλούν;», αλλά «μπορούν να υποφέρουν;»

¹² Προτιμώ το «σωματοποιούν», από το «σωματικοποιούν» της ελληνικής μετάφρασης. Βλ. Baudrillard, «Les Bêtes. Territoires et métamorphoses», σ. 193 («Τα ζώα. Επικράτεια και μεταμορφώσεις», σ. 202).

σωματοποίηση μας δίνει τη δυνατότητα να βιώσουμε τη βαθειά ρίζα που μας συνδέει με τα ζώα, που μας καθιστά ζώα, να βιώσουμε τη νομή και τον νόμο της θνητότητας η οποία, όπως σημειώνει ο Derrida, ανήκει στην περατότητα της ίδιας της ζωής των έμβιων όντων, να βιώσουμε την εμπειρία της συμ-πάθειας, την αγωνία γι' αυτήν την τρωτότητα και την τρωτότητα αυτής της αγωνίας.¹³ Στη δεύτερη περίπτωση, η σωματοποίηση παραπέμπει στη μεγάλη παράδοση του ανθρωπομορφισμού (anthropomorphism) με την απόδοση ανθρώπινων κατηγορημάτων (κυρίως του προσώπου και του λόγου) στα μη ανθρώπινα ζώα.¹⁴ Ο Baudrillard εστιάζει σε ψυχικά κατηγορήματα, αλλά είναι αυτονόητο ότι αυτά συνδέονται με ηθικές στάσεις και κοινωνικές συμπεριφορές. Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε ότι ένα ζώο, στο οποίο αποδίδονται ανθρώπινα ψυχικά κατηγορήματα, εντάσσεται τρόπον τινά σε αυτήν τη ζώνη της ανθρωπόμορφης ζωικότητας (anthropomorphic animality) η οποία, μαζί με την αντίστοιχη ζώνη της ζωικής ανθρωπινότητας, διαμορφώνουν ένα ενδιάμεσο πεδίο αμφιβολίας, αμφισημίας, σύγχυσης και αβεβαιότητας μεταξύ του ανθρώπινου και του ζωικού κόσμου.¹⁵ Όπως είναι γνωστό, και οι δύο ζώνες ήταν ιδιαίτερα ενεργές στις λαϊκές ευρωπαϊκές σκηνές του 17ου και του 18ου αιώνα, στις επιδείξεις και στα διασκεδαστικά θεάματα των αρκούδων που χορεύουν, των λαγών που χτυπούν τύμπανα, των σκύλων και των μαϊμούδων με ανθρώπινα ρούχα που παίζουν χαρτιά,¹⁶ από τη μια μεριά και από την άλλη των γιγάντων και των νάνων, των γενειοφόρων γυναικών ή λευκόδερμων ατόμων. Η ανθρωπόμορφη ζωικότητα εντούτοις — και εδώ είναι που η έννοια αυτή συνδέεται πιο στενά με τη μπωντριγιαριανή σωματοποίηση στα ζώα — προδίδει την αίσθηση της ανωτερότητας που έχουν οι άνθρωποι εν σχέσει με τα ζώα και την εξουσία που ασκούν πάνω τους ιδίως μέσω της αναγκαστικής ένταξής τους σε ένα διασκεδαστικό θέαμα, σε μία επιτελεστική επίδειξη, ακόμα και σε μια συμβατική θεατρική παράσταση, όπως συμβαίνει κατά κόρον στο dog drama του 19ου αιώνα και στα δημοφιλή ιπποδράματα.¹⁷ Το ζώο σωματοποιεί επομένως τον ανθρώπινο ψυχισμό με τα «παραπτώματα του ασυνειδήτου» του και μέσω αυτής της αρχικής σωματο-

¹³ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris 2006, σ. 49.

¹⁴ Για ένα σαιξπηρικό πεδίο εφαρμογής της έννοιας αυτής βλ. Bruce Bohrer: *Shakespeare among the Animals: Nature and Society in the Drama of Early Modern England*, Palgrave, New York 2002, σ. 27 κ.εξ.

¹⁵ Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, σ. 119.

¹⁶ Eric Baratay & Elisabeth Hardouin-Fugier, *Zoo. A History of Zoological Gardens in the West*, Reaktion, London 2002, σ. 60.

¹⁷ Για το δράμα σκύλου βλ. Michael Dobson, «A Dog at all Things. The Transformation of the Onstage Canine 1550-1850», *Performance Research* 5 2 (2000), σ. 116-124 και για τα ιπποδράματα Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, ό.π., σ. 166-172 με τη σχετική βιβλιογραφία.

ποίησης ανοίγει η σκηνή της ανθρωπόμορφης ζωικότητας, που περιλαμβάνει και όλα τα είδη σκηνικής οικειοποίησης της ζωικότητας από τους ανθρώπους. Ένα ζώο που συμπεριφέρεται σαν τον άνθρωπο, τον προσεγγίζει και συνάμα απομακρύνεται από αυτόν. Αυτό το «σαν να ήταν άνθρωπος» λειτουργεί πάντα αμφίρροπα ως σύνδεση και διαχωρισμός, ως προσοικείωση και ανοικείωση, ως εξομοίωση και διαφοροποίηση, ακριβέστερα ως διαφοροποίηση μέσω της εξομοίωσης: «κοίτα πόσο μου μοιάζει», άρα «δες τη ριζική μας διαφορά». Στη διαδικασία αυτήν το πρώτο στάδιο (της σύνδεσης, της προσοικείωσης, της εξομοίωσης) δεν είναι παρά προετοιμασία και εισαγωγή του δευτέρου σταδίου (του διαχωρισμού, της ανοικείωσης και της διαφοροποίησης) και αυτή η εισαγωγή που καταλήγει στη σωματοποίηση στο ζώο είναι η επιβολή της ανθρώπινης εξουσίας πάνω του, η επιτελεστική επανάληψη της ανωτερότητάς του. Η ανθρωπόμορφη ζωικότητα επομένως και η σωματοποίηση στο ζώο δεν είναι παρά δύο συμπληρωματικές σκηνές του ίδιου και αυτού θεάτρου του υπεροπτικού ανθρωποκεντρισμού, ο οποίος θέτει στο οντολογικό, αξιακό, ηθικό και γνωσιακό κέντρο του κόσμου τον άνθρωπο.¹⁸

Το παράδειγμα που αναφέρει ο Baudrillard είναι η ταινία *King Kong* των Merian C. Cooper και Ernest B. Schoedsack του 1933, σε κείμενο του Edgar Wallace. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο υπερφυσικός γορίλας εντοπίζεται και αιχμαλωτίζεται από ένα κινηματογραφικό συνεργείο σε ένα νησί του Ειρηνικού και μεταφέρεται στη Νέα Υόρκη για να εκτεθεί ως το «Ογδοο θαύμα της ανθρωπότητας». «Θεαματική Τερατωδία» ή θεαματοποίηση του τερατώδους, εξωτισμός του φόβου ή βεντέτα του music-hall, ο King Kong σωματοποιεί την αντιστροφή του παραδοσιακού πολιτισμικού σεναρίου: ο ήρωας ως εμβληματική κορωνίδα της ανθρωπότητας, καθώς εκπροσωπούσε το καλό και τη δημιουργική δύναμη εξόντωνε τον δράκο, το μυθικό έμβλημα της ζωικότητας, για να γεννηθούν από το αίμα του τα φυτά, οι άνθρωποι, η κουλτούρα. Η αντιστροφή συντελείται με τον King Kong, τον δράκο της βιομηχανικής και μεταβιομηχανικής φαντασίας, να αποκτά πλέον τα χαρακτηριστικά της ανθρωπότητας, ενώ οι άνθρωποι χαρακτηρίζονται από την κτηνωδία και την απανθρωπιά. Η σαγήνη της ταινίας βρίσκεται ακριβώς εδώ: «όλη η ανθρωπότητα έχει περάσει στη μεριά της αιχμάλωτης ζωικότητας», αλλά και στην αμοιβαία σαγήνευση της γυναίκας και του ζώου, η οποία είναι υπεύθυνη για την άρση των ερμητικών ορίων μεταξύ των δύο οντολογικών τάξεων, της ανθρώπινης και της ζωικής. «Ο Κονγκ πεθαίνει επειδή ανανέωσε, μέσω της σαγήνης,

¹⁸ David Roden, *Posthuman Life Philosophy at the Edge of the Human*, Routledge, New York 2015, σ. 10-13.

την πιθανότητα μεταμόρφωσης του ενός βασιλείου στο άλλο, την αιμομικτική ακολασία μεταξύ ζώων και ανθρώπων».¹⁹

Μια σύγχρονη ανάγνωση του μπωντριγιαριανού κειμένου θα μπορούσε να εστιάσει βεβαίως στην επιδραστικότητα αυτού του κινηματογραφικού παραδείγματος, το οποίο ακολούθησαν αρκετές φιλμικές εκδοχές ή στον ειρωνικό πυρήνα της κορυφαίας σκηνής, όπου οι ερωτικές υποδηλώσεις εναλλάσσονται με τις ειρωνικές νύξεις του Empire State Building (το οποίο είχε ολοκληρωθεί το 1931 δύο μόλις χρόνια προτού γυριστεί η ταινία): το κτήριο της *Αυτοκρατορικής* Πολιτείας (της μεγαλειώδους Νέας Υόρκης που μόλις είχε εξέλθει μιας μεγάλης οικονομικής κρίσης), το οικοδόμημα της δυτικής τεχνοεπιστήμης, το καύχημα της *αυτοκρατορίας* του ανθρώπινου λόγου. Εδώ εισέβαλε η ζωική δύναμη του King Kong και αφού απείλησε το πολιτιστικό πρωτόκολλο της αυτοκρατορίας, στο τέλος έσβησε. Αξίζει όμως να προσεχθεί ιδιαίτερα η παρατήρηση του γάλλου φιλοσόφου σχετικά με τον συναισθηματισμό που οι άνθρωποι προβάλλουν και αποδίδουν στα ζώα.

Ειδικά ο συναισθηματισμός μας απέναντι στα ζώα είναι σίγουρη ένδειξη της περιφρόνησης που τους δείχνουμε. Είναι ανάλογος αυτής της περιφρόνησης. Ο βαθμός στον οποίο το ζώο εκτοπίζεται στο ακαταλόγιστο και στο καθεστώς του μη ανθρώπινου είναι συμμετρικός αυτού στον οποίο κρίνεται άξιο της ανθρώπινης τελετουργίας στοργής και προστασίας· ακριβώς όπως το παιδί, καθ' όσον αυτό υποβαθμίζεται σε ένα καθεστώς αθωότητας και παιδιαρίσματος. Ο συναισθηματισμός είναι η απείρως ευτελισμένη μορφή της ζωικότητας.²⁰

Αφ' ενός, ο προβαλλόμενος προς τα ζώα συναισθηματισμός είναι ίσως ο πλέον ήπιος τρόπος ανάδειξης της «γενναιόδωρης», καλής και ευαίσθητης ανθρωπότητας έναντι του «ζώου», το οποίο δεν μπορεί παρά να παραμένει ένα «αξιαγάπητο» μεν, αλλά στην ουσία του «ζώο»· αφ' ετέρου, ο αποδιδόμενος στα ζώα συναισθηματισμός είναι η μεταμφιεσμένη υπαγωγή του μη ανθρώπινου στο ανθρώπινο ζώο, καθώς το ζωικό συναίσθημα λειτουργεί ως ένα είδος ψυχικού καθρέφτη όπου το ανθρώπινο υποκείμενο μπορεί να αντανακλάται – όπως περίπου αντανακλάται, βάσει μιας αφετηριακής αντιθετικής διάκρισης, ο «άνδρας» στη «γυναίκα»,²¹ ο ενήλικος στο παιδί, ο «κανονικός» στον «μη-κανονικό», ο εχέφρων στον «τρελό». Όπως λ.χ. η εικόνα της γυναίκας διαμορφώνεται ώστε να υπάγεται στην ισχύ της

¹⁹ Baudrillard, «Les Bêtes. Territoires et métamorphoses», σ. 196-197 («Τα ζώα. Επικράτεια και μεταμορφώσεις», σ. 206).

²⁰ Baudrillard, *ό.π.*, σ. 196-197 (*ό.π.*, σ. 204-205).

²¹ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, Paris 1977, σ. 127.

φαλλικής λειτουργίας,²² έτσι και η εικόνα του συναισθηματικού ζώου δεν είναι παρά μια υποδεέστερη εκδοχή του ανθρώπινου συναισθηματικού κόσμου. Εάν η γυναίκα υποβαθμίζεται στο κατώτερο επίπεδο του «άλλου»,²³ το μη ανθρώπινο ζώο, έτι περαιτέρω υποβαθμισμένο, εκπίπτει στον «άλλον» του «άλλου». Η σκέψη του Baudrillard επομένως μας οδηγεί σε μια διπλή κίνηση ως προς των συναισθηματισμό των ζώων και προς τα ζώα ή πιο σωστά σε μία ενιαία κίνηση διπλής κατεύθυνσης: ο οιονεί συναισθηματισμός των μη ανθρώπινων ζώων είναι το καθρέφτισμα των ανθρώπινων ζώων σε αυτά, ένα καθρέφτισμα που τα αποκλείει μέσω συμπερίληψης και ο ανθρώπινος συναισθηματισμός προς αυτά είναι η περιφρονητική ματιά τους προς τα κατώτερα όντα που στέκονται μπροστά τους, είναι η εξουσία τους που εκδηλώνεται ως οίκτος, ως συμπάθεια και, στην καλύτερη περίπτωση, ως ένα πρόσκαιρο και ευκαιριακό συναίσθημα του συνανήκειν στην τάξη των έμβιων όντων, συναίσθημα άλλοτε «ανθρωπιστικών» ή θρησκευτικών και άλλοτε οικολογικών καταβολών. Και οι δύο κινήσεις συναντώνται σε μια ύποπτη ανθρωποκεντρική στάση η οποία ονομάζεται κοινώς «φιλοζωία» και προϋποθέτει, αλλά και συνεπάγεται την κατωτερότητα των μη ανθρώπινων έναντι των ανθρώπινων ζώων. Αυτή η στάση είναι το κοινό πεδίο όπου τέμνονται η ανθρωπόμορφη ζωικότητα, η σωματοποίηση που αποδίδεται στα ζώα και ο συναισθηματισμός που είναι για τον Baudrillard «η απείρως ευτελισμένη μορφή της ζωικότητας».

Η «φιλοζωία» είναι η λέξη που συμπυκνώνει συνήθως ό,τι καλύτερο διαθέτουν οι άνθρωποι για τα ζώα είτε στη συμπεριφορά τους ενώπιόν τους είτε στα συναισθήματα που εκδηλώνουν προς αυτά. Οι φιλοζωικές εταιρείες, οι φιλοζωικοί νόμοι, οι φιλοζωικές δράσεις, οι ίδιοι οι φιλόζωοι είναι η καλύτερη απόδειξη αυτού του «καλού εαυτού» που εκδηλώνεται μέσω της φιλοζωίας. Και όμως, αυτή η λέξη είναι η αφετηρία για να αποδειχθεί πόσα σύνθετα οντολογικά και ηθικά ζητήματα αποκρύπτονται πίσω από τη διάκριση μεταξύ ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ζώων,²⁴ καθώς η φιλοζωία είναι εκείνη η ψυχική διάθεση και η στάση ζωής που εκδηλώνεται πάντα από τα κυρίαρχα ανθρώπινα ζώα προς τα μη ανθρώπινα ζώα και, ως εκ τούτου, καταφάσκει υπόρρητα αυτήν την κυριαρχία τους. Εγώ μπορώ να είμαι φιλόζωος, ενώ η γάτα μου δεν μπορεί να είναι φιλόζωος. Αυτή είναι υποχρεωμένη να δέχεται τη φιλοζωία μου, ενώ εγώ μπορώ να της αποδίδω ή να της επιβάλλω ανθρωπόμορφες

²² Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1993, σ. 17.

²³ Elin Diamond, *Unmaking Mimesis*, Routledge, London- New York 1997, σ. vii.

²⁴ Mathew Calarco, *Zoographies: The Question of the Animals from Heidegger to Derrida*, Columbia University Press, New York 2008, σ. 143.

συμπεριφορές. Αυτή η ασύμμετρη σχέση είναι κατά βάση ανθρωποκεντρική, δηλαδή ιεραρχική και συγκαλύπτει μια εδραία μορφή εξουσίας που ασκούν τα ανθρώπινα στα μη ανθρώπινα ζώα υπό τον μανδύα της συμπάθειας, της παιγνιώδους διάθεσης, της στοργής, της συντροφιάς, της «φιλίας». Ένα παράδειγμα μας δίνουν τα κατοικίδια ζώα. Συνήθως τα αποκαλούμε «ζώα συντροφιάς», αλλά αυτό δεν είναι παρά ένα κατ' ευφημισμόν εύηχο προσωνύμιο – αν όχι μια περιφρονητική χειρονομία, όπως θα έλεγε ο Baudrillard. Πρώτον, επειδή δεν είμαστε εμείς που τα συντροφεύουμε, αλλά αυτά που μας συντροφεύουν όταν εμείς έχουμε ανάγκη της συντροφιάς τους και όχι όταν έχουν αυτά της δικής μας και δεύτερον επειδή, ακόμα και όταν τα αποκαλούμε «μέλη της οικογένειάς μας», τα θεωρούμε στην πραγματικότητα όντα καθυστερημένης ανάπτυξης που έχουν εγκλωβιστεί σε μια αέναη παιδική ηλικία.²⁵

Υπό το πρίσμα αυτό η φιλοζωική στάση δεν αφίσταται πολύ της ανθρωπολογικής μηχανής, όπως την περιγράφει ο Giorgio Agamben, της μηχανής που μπορεί να εγκλείει ένα ον αποκλείοντάς το από ένα πλαίσιο (μια κατάσταση, μια κατηγορία, μια συνομοταξία) και, αντιστρόφως, να το αποκλείει εγκλείοντάς το σε ένα άλλο πλαίσιο, διαφορετικό από το πλαίσιο αποκλεισμού. Η φιλοζωία προϋποθέτει ένα υποκείμενο φιλοζωίας (τον άνθρωπο) και επιβάλλει ένα αντικείμενο (το ζώο), είναι η σχέση που εγκαθιδρύεται μέσω μιας συγκεκριμένης παραγωγής της έννοιας «άνθρωπος», ως εκείνου του υποκειμένου που μπορεί να ευσπλαχνίζεται ή να συμπαθεί ένα αντικείμενο, το ζώο, το οποίο είναι «άξιο», επιδεκτικό αυτής της ευσπλαχνίας ή της συμπάθειας για να γίνει αποδέκτης αυτών των συναισθημάτων και καθρεφτίζει το υποκείμενό τους. Ο ιταλός φιλόσοφος βέβαια διακρίνει την ανθρωπολογική μηχανή σε μια πρώιμη μηχανή, η οποία λειτουργεί διά του εγκλεισμού και σε μια μοντέρνα μηχανή, η οποία λειτουργεί διά του αποκλεισμού. Όπως όμως έχω δείξει αλλού, «οι δύο μηχανές αλληλοσυμπληρώνονται και μπορούν να λειτουργήσουν χάρη σε αυτήν τη ζώνη απροσδιοριστίας στο κέντρο τους, όπου πρέπει να λάβει χώρα η συνάρθρωση του ζωικού με το ανθρώπινο».²⁶ Αυτή η ζώνη απροσδιοριστίας, όπου το ανθρώπινο προϋποτίθεται συνεχώς και αναπτύσσεται η φιλοζωία, συγκροτεί ένα καθεστώς εξαίρεσης κατά το οποίο «το εξωτερικό [το ζωικό] δεν είναι παρά ο αποκλεισμός ενός εσωτερικού [του ανθρώπινου] και το εσωτερικό, με τη σειρά του, ο εγκλεισμός ενός εξωτερικού».²⁷ Στη φιλοζωική στάση που περιγράφει ο Baudrillard,

²⁵ T. Ingold, *Η αντίληψη του περιβάλλοντος. Δοκίμια για τη διαβίωση, την κατοίκηση και τις δεξιότητες*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2016, σ. 79.

²⁶ Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, σ. 303.

²⁷ Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, Stanford University Press, Stanford, California 2004, σ. 37.

με τις τελετουργίες στοργής και προστασίας, καθώς και στον συναισθηματισμό που παρατηρείται προς τα ζώα και από τα ζώα, μπορούμε να εντοπίσουμε τη λειτουργία της ανθρωπολογικής μηχανής είτε στη διαδικασία ζωοποίησης του ανθρώπινου είτε σε εκείνη της ενανθρώπισης του ζωικού. Και οι δύο διαδικασίες όμως καταλήγουν περίπου σε αυτό που ο Agamben ονομάζει «γυμνή ζωή», μια ζωή στα άκρα, εκτεθειμένη άμεσα, ανά πάσα στιγμή και συνήθως άνευ όρων στον εξανδραποδισμό, στην ωμή βία ή στον θάνατο. Ο Agamben το γράφει ρητά: «η γυμνή ζωή αποτελεί προϊόν της μηχανής και όχι κάτι που προϋπάρχει αυτής».²⁸ Με άλλα λόγια, το «ζώο», αυτό που έχει ανάγκη της φιλοζωία μας, της στοργής και της προστασίας μας, το ζώο ως επιφάνεια αντανάκλασης της ανθρώπινης ανωτερότητας, αποτελεί προϊόν της ανθρωπολογικής μηχανής και όχι κάτι που προϋπάρχει αυτής.

Η φιλοζωική στάση επομένως είναι παράγωγη μιας στάσης ενδόμυχης περιφρόνησης, αίσθησης υπεροχής και ήπιας επιβολής εξουσίας. Η στάση αυτή όταν θεαματοποιείται στο θέατρο και στην performance γίνεται καθηλωτικά άμεση, δεδομένης της παροντικότητας, της ενθαδικότητας και της ζωντανής επαφής των συμμετεχόντων σε μια παράσταση. Το ερώτημα που εγείρεται εδώ αφορά στην εκδήλωση στις θεατρικές σκηνές αυτής της ήπιας επιβολής εξουσίας στα μη ανθρώπινα ζώα. Δεν τίθεται καν ζήτημα για εκείνες τις performances όπου τα ζώα υφίστανται ψυχολογική πίεση, κακοποιούνται, βασανίζονται ή και θανατώνονται.²⁹ Δεν μπορεί να συζητηθεί το όριο ανάμεσα στην καλλιτεχνική έρευνα και την ηθική, δεδομένου ότι καμία καλλιτεχνική στόχευση δεν μπορεί να παραγράψει την ηθική διάσταση των δρωμένων της, ούτε όταν μεταξύ αυτών των δρωμένων περιλαμβάνεται η χρήση και η εκμετάλλευση της περιβόητης *μη διαθεσιμότητας* των ζώων επί σκηνής, αυτής της βολικής, αλλά και παραπλανητικής έννοιας που υποτίθεται ότι περιγράφει, κατά τη Fischer-Lichte, τη σκηνική παρουσία των ζώων, ενώ στην πραγματικότητα συγκαλύπτει τα σοβαρά ηθικά ζητήματα που εγείρει αυτή η παρουσία.³⁰ Δεν μπορεί επίσης να συζητηθεί εδώ η απάντηση που δίνουν πολλοί καλλιτέχνες, οι οποίοι εμπλέκονται σε performances κακοποίησης

²⁸ Giorgio Agamben, *State of Exception*, The University of Chicago Press, Chicago 2005, σ. 87-88 (ελλ. μετ. *Κατάσταση εξαίρεσης. Όταν η «έκτακτη ανάγκη» μετατρέπει την εξαίρεση σε κανόνα*, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 150).

²⁹ Για παραδείγματα αυτής της κατηγορίας θεαμάτων βλ. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, σ. 247-295.

³⁰ Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Πατάκης, Αθήνα 2012, σ. 215-216, (Erika Fischer-Lichte: *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, London-New York 2008, σ. 105-106). Για μια κριτική αυτής της έννοιας βλ. Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 384-392 και George P. Pefanis, «Is the 'Animal-Event' Possible? Animal Precariousness and Moral Indeterminacy in Performance», *New Theatre Quarterly* 34/2 (2018), σ. 176-185.

ή και θανάτωσης ζώων, αναζητώντας άλλοθι στην κακοποίηση και τη θανάτωση των ζώων στην καθημερινή ζωή.³¹

Αντιθέτως, η σκέψη του Baudrillard για τη σωματοποίηση και τον συναισθηματισμό από και προς τα ζώα θα είχε ενδιαφέρον να συνδυαστεί με εκείνες τις παραστάσεις που αποβλέπουν στη διεύρυνση των σχέσεων ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ζώων, με την ανάπτυξη ενσυναισθητικών δεσμών μεταξύ τους (όπως είναι οι ιππικές performances του Théâtre Zingaro στη Γαλλία³² ή του Sami Sälpäkinä στη Φινλανδία³³) και ακόμα περισσότερο με εκείνες που αποβλέπουν ρητά στη βελτίωση της ζωής τους. Θα αναφερθώ σε δύο παραδείγματα.

Το πρώτο παράδειγμα εντοπίζω στο *Embracing Animal* της αμερικανίδας καλλιτέχνιδος Kathy High, μια σειρά από performances/εκθέσεις την περίοδο 2004-2006, μία εκ των οποίων δόθηκε στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Μασαχουσέτης.³⁴ Με πρωταγωνιστές τρία διαγονιδιακά ποντίκια τύπου HLAB27, που είχαν προγόνους εμβολιασμένους με ανθρώπινο DNA, η παράσταση αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί υπόδειγμα σωματοποίησης του ανθρώπινου στο ζωικό, με την έννοια ότι το ζωικό σώμα δεν απεικονίζει απλώς, δεν σωματοποιεί μεταφορικά, αλλά ενσαρκώνει κυριολεκτικά το ανθρώπινο στο ζωικό ή, με μια διατύπωση in extremis, παρουσιάζει μιαν ενανθρώπιση του ζώου, αντίστοιχη με εκείνη που παράγει η πρώιμη ανθρωπολογική μηχανή του Agamben, που εγκλείει στο εσωτερικό στοιχείο (το σώμα του ποντικού) ένα εξωγενές στοιχείο (το ανθρώπινο γονιδίωμα). Ο εγκλεισμός του εξωγενούς εδώ έλαβε χώρα για ερευνητικούς σκοπούς και είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας νέας κατηγορίας πειραματόζωων. Στο *Embracing Animal* η κυριολεκτι-

³¹ Τέτοιες απαντήσεις έχουν δώσει κατά καιρούς καλλιτέχνες αλλά και θεωρητικοί, όπως ο Bruno Tackels για την παράσταση του Rodrigo García *Tuer pour manger*, η Vlasta Delimar για την παράστασή της *Αναζητώ μια γυναικα*, ο Jan Fabre για την έκθεσή του *Knight of Dispair – Warrior of Beauty*, ο Marco Evaristi για την εγκατάσταση-performance *Helena*, ο Kim Jones για την performance *Rat piece* ή ο Guillermo Vargas για την εγκατάσταση *Eres Lo Que Lees*. Βλ. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, σ. 253-282.

³² Βλ. David Williams, «The Right Horse, the Animal Eye. Bartabas and Théâtre Zingaro», *Performance Research* 5/2 (2000), σ. 29-40, κυρίως σ. 36-38 και Laurdes Orozco, *Theatre and Animals*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire 2013, σ. 32-34.

³³ Laura Cull, «From *Homo Performans* to Interspecies Collaboration Expanding the Concept of Performance to Include Animals», στο Lourdes Orozco – Jennifer Parker-Starbuck (eds), *Performing Animality. Animals in Performance Practices*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire 2015, (σ. 19-36), σ. 30 κ.εξ.

³⁴ Για το project του *Embracing Animal* και την Kathy High βλ. <https://kathyhigh.com/projects.html> και <https://embracinganimal.com>, [18/10/2019], όπως και στο άρθρο της Irina Aristarkhova, *Hosting the animal: the art of Kathy High*, *Journal of Aesthetics & Culture*, 2/1 (2010), στην ιστοσελίδα <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5888?scroll=top&needAccess=true>. Βλ. επίσης Holly Hughes, «It's Hard to Spot the Queerness in this Image», στο Orozco – Parker-Starbuck (eds), *ό.π.*, (σ. 204-217) σ. 207 κ.εξ. και Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, σ. 211-213.

κή διασταύρωση ανθρώπων και ζώων στον γενετικό τους κώδικα εμποδίζει τον θεατή να ερμηνεύσει συμβολικά την επί σκηνής παρουσία των ζώων και τον αναγκάζει να την θεωρήσει επί μιας πραγματολογικής βάσης, καθώς κάθε ποντικός διαθέτει ένα όνομα και μια μικρή ατομική ιστορία που συνδέεται βιολογικά με την ιστορία κάποιων ανθρώπων – όπως άλλωστε συμβαίνει συχνά σε σύγχρονες performances.³⁵ Η ιδιαίτερη αυτή σωματοποίηση των ζώων περιλαμβάνει μια διπλή διασταύρωση: σε μια πρώτη φάση, μέσω της αρχικής γενετικής ενδοβολής, το ανθρώπινο εισβάλλει στο ζωικό το οποίο, σε μια δεύτερη φάση, επενδύεται, μέσω της performance, στο ανθρώπινο. Δεν είναι εύκολο να διακρίνει κανείς σε αυτήν τη σωματοποίηση πού βρίσκεται το ανθρώπινο και πού το ζωικό: πρόκειται για την performance του ανθρώπινου αποτυπώματος στο ζωικό σώμα ή του ζωικού υποστρώματος στα ανθρώπινα χαρακτηριστικά; Επιπλέον: τα «πρόσωπα» των ποντικών με τα διογκωμένα χαρακτηριστικά, η παραμορφωμένη όψη τους, η «εξανθρωπισμένη» μορφή τους είναι στοιχεία που παραπέμπουν σε μια τερατογένεση ή σε έναν υβριδισμό που επιτρέπει κάποια ενσυναισθητική ταύτιση μαζί τους;

Θα κλίναμε προς τη δεύτερη εκδοχή και προς τον μπωντριγιαριανό συναισθηματισμό προς τα ζώα, εάν λαμβάναμε υπ' όψιν μας το γεγονός ότι η High αγόρασε τα ποντίκια από το εργαστήριο με σκοπό να παρατείνει τη ζωή τους όσο το δυνατόν περισσότερο, προσφέροντάς τους ένα κατάλληλο περιβάλλον, καθώς και κτηνιατρική και φαρμακευτική φροντίδα και ότι η ίδια πάσχει από αυτοάνοσα νοσήματα (αρθρίτιδα, νόσος του Krohn) και ότι αντιμετώπιζε χρόνια φοβία για τους ποντικούς. Προς την κατεύθυνση αυτή θα πρέπει να ληφθεί επίσης υπ' όψιν ότι κατά την performance οι συνθήκες τόσο για την έκθεση των ποντικών και τη διαβίωσή τους, όσο και για την παρατήρησή τους από τους θεατές ήταν πολύ καλές. Το *Embracing Animal* διαθέτει καθαρούς στόχους και θετικά ερείσματα ηθικής επιλογής, τα οποία υπερβαίνουν τα όρια ενός καλλιτεχνικού γεγονότος και σχετίζονται με ευρύτερα ζητήματα βιοηθικής. Εντούτοις η επιδιωκόμενη συνύπαρξη τελείται σε ένα περιβάλλον απολύτως ελεγχόμενο από τον άνθρωπο και τα ζώα παραμένουν υποταγμένα, ως αντικείμενα του ελέγχου αυτού. Βεβαίως, το ελεγχόμενο περιβάλλον διαμορφώνει ένα πεδίο όπου οι άνθρωποι παρατηρούν τα ζώα που τους κοιτούν με τη σειρά τους³⁶ και ενδεχομένως καταφέρνει να προεκτείνει το βλέμμα και των δύο,

³⁵ Una Chaudhuri, «Introduction: Animal Acts for Changing Times, 2.0: A Field Guide to Interspecies Performance», στο Una Chaudhuri – Holly Hughes (eds), *Animal Acts. Performing Species Today*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2014, (σ. 1-12) σ. 5.

³⁶ Orozco, *Theatre and Animals*, σ. 30.

ενώ σαφέστατα προεκτείνει τη ζωή των ποντικών. Εάν ετίθετο στον απόηχο όλων αυτών των παράλογων πειραμάτων που προκαλούν βαριές ψυχικές διαταραχές, μόνιμες σωματικές αναπηρίες και θανατηφόρες ασθένειες στα ζώα, το *Embracing Animal* θα μπορούσε να θεωρηθεί μια ευκαιρία απολογισμού της ανθρώπινης σκαιότητας, μια κριτική performance για τον ασύδοτο πειραματισμό. Είναι οπωσδήποτε μια παράμετρος που πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπ' όψιν, εντούτοις δεν αναιρεί τη θέση ισχύος που εκδηλώνουν οι άνθρωποι έναντι των ζώων όταν τα μεταφέρουν σε μουσεία, εκθέσεις ή καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις, όταν νοιώθουν γι' αυτά οίκτο και συμπόνια, ακόμα και όταν τα συναισθήματα αυτά κρύβουν ενοχές, οι οποίες πρέπει ενδεχομένως να εξευμενιστούν.

Το δεύτερο παράδειγμα εντοπίζω στην performance *The Others* της αμερικανίδας καλλιτέχνιδος Rachel Rosenthal,³⁷ η οποία στο πολύμορφο και εκτενές έργο της διέβλεψε μια βαθιά αντιστοιχία ανάμεσα στον φαλοκεντρικό ορθολογισμό που κατοχυρώνει την υπεροχή στη φύση και τον ειδισμό που κατοχυρώνει την ηγεμονία του ανθρώπου στον μη ανθρώπινο κόσμο.³⁸ Η performance, που δόθηκε στο Japan American Theatre του Los Angeles στις 18 Δεκεμβρίου 1984 (αργότερα επαναλήφθηκε στο πανεπιστήμιο της Βόρειας Καρολίνας στο Raleigh) απηχεί με σαφήνεια επί σκηνής τις θέσεις του Peter Singer στο βιβλίο του *Animal Liberation* και του Tom Regan στο *The Case of Animal Rights*.³⁹ Πρόκειται για μια παράσταση μανιφέστο υπέρ των δικαιωμάτων των ζώων και εναντίον του φιλοσοφικού ειδισμού που αντλεί την καταγωγή του από τον Descartes.

Στη σκέψη της Rosenthal, η οποία στο σημείο αυτό συμπλέει με εκείνη του Baudrillard, δεν μπορεί να αποκλειστεί η περιφρόνηση των ανθρώπων προς τα άλλα ζωικά είδη και η εκδήλωση της κυριαρχίας τους σε αυτά όταν τα ανεβάζουν στη σκηνή. Η τοποθέτηση των ζώων σε ένα καλλιτεχνικό συγκεκριμένο συνήθως προδίδει την ανάγκη των ανθρώπων να ελέγξουν (έστω και καλλιτεχνικό τω τρόπω), να πληγώσουν (σωματικά και ψυχικά), ακόμα και να σκοτώσουν τα μη ανθρώπινα ζώα.

³⁷ Για το έργο της Rosenthal βλ. H. Peter Steeves, «Rachel Rosenthal Is an Animal», *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 39/4 (2006), σ. 1–26. Για την παράσταση *The Others* βλ. επίσης Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, σ. 285–295.

³⁸ Carrie Rohman, «Effacing the Human. Rachel Rosenthal, Rats and Shared Creative Agency», στο Orozco – Parker-Starbuck (eds), *Performing Animality. Animals in Performance Practices*, (σ. 168–186) σ. 168.

³⁹ Peter Singer, *Η απελευθέρωση των ζώων*, Αντιγόνη–Κέντρο Πληροφόρησης, Θεσσαλονίκη 2015 ('1975) και Tom Regan, *The Case of Animal Rights*, The University of California Press, Berkeley 1983. Το κείμενο της παράστασης *The Others* δημοσιεύτηκε αρχικά στο περιοδικό *Performance Research* 5/2 (2000), σ. 92–107 και πιο πρόσφατα στο Rachel Rosenthal, «The Others», στο Chaudhuri – Hughes (eds), *Animal Acts. Performing Species Today*, σ. 217–238. Σε πολλά εδάφια του κειμένου αυτού έχουμε εμφανείς απηχήσεις των δύο φιλοσόφων, λ.χ. σ. 227–228, 229–232.

Εντούτοις η Rosenthal προσπαθεί στο *The Others* να δημιουργήσει μιαν εξαίρεση: ανεβάζει στη σκηνή σαράντα δύο κακομεταχειρισμένα ζώα τριάντα πέντε διαφορετικών ειδών⁴⁰ (η ίδια είχε μαζί της το σκύλο και τη γάτα της),⁴¹ τα οποία συνοδεύονταν από κάποιον εκπρόσωπο του τοπικού καταφυγίου ζώων. Όλα τους είχαν δεχθεί κακομεταχείριση και η θλιβερή ιστορία της ζωής τους παρουσιαζόταν στο πρόγραμμα της παράστασης. Στο τέλος των παραστάσεων τα ζώα παρουσιάζονται στο κοινό για υιοθεσία. Υιοθετήθηκαν εν τέλει όλοι οι σκύλοι και οι γάτες.⁴²

Το αφηγηματικό πλαίσιο δίδεται από το παραμύθι των αδελφών Grimm *Το σπιτάκι του δάσους*.⁴³ Ένας προτζέκτορας δείχνει σε διαφάνεια τις καρτεσιανές θέσεις περί ζώων-μηχανών που δεν έχουν αισθήματα και εν είδει απαντήσεως προβάλλεται επίσης ένα κείμενο του Milan Kundera, όπου αμφισβητείται η θεϊκή εγγύηση της ανθρώπινης κυριαρχίας επί των άλλων πλασμάτων.⁴⁴ Η παράσταση, παρουσιάζοντας πολλά πρόσωπα του ειδισμού, από τη χρήση της ζωικής μεταφοράς στη σεξουαλική γλώσσα,⁴⁵ έως τη μαγνητοσκοπημένη φρικιαστική θανάτωση ζώων προς βρώση ή χάριν της πειραματικής ρουτίνας των επιστημονικών εργαστηρίων, δίνει συχνά την εντύπωση μιας performance lecture και σχολιάζει δηκτικά τον ανόητο κερδοσκοπισμό ενός ανήθικου καπιταλισμού.⁴⁶ Τι είναι τα ζώα; «Είναι (ο) άλλος και εμείς είμαστε ισχυρότεροι και θέλουμε να εκμεταλλευτούμε τα σώματα και τα μυαλά τους».⁴⁷

Την ίδια απάντηση θα έδινε η Rosenthal στο ερώτημα για τη γυναίκα, το παιδί, τον μαύρο, τον τρελό, για όποιον παρεκκλίνει της κανονικότητας των σύγχρονων «δημοκρατιών». Παρά τον καταγγελτικό τόνο του έργου της, η ίδια στρέφεται σε μια μυστηριακή έννοια των ζώων, για μια βαθύτερη ενσυναισθητική κατανόηση της θέσης τους στη γη.⁴⁸ Οι στιγμές που μπορούμε να μοιραζόμαστε με τα ζώα είναι εντυπωσιακές και «μπορούν να ανοίξουν το μυαλό μας» σε «μια λεωφόρο γνώσης και εμπειρίας, η οποία θα μπορούσε να μας διδάξει τόσα πολλά». Γι' αυτό και απορρίπτει διαρρηδην την εκμετάλλευσή τους: «Το να τα χρησιμοποιείς ή να τα εκμεταλ-

⁴⁰ Rachel Rosenthal, «Animals Love Theatre», *The Drama Review* 51/1 (2007), (σ. 5-7) σ. 5.

⁴¹ *Ο.π.*, σ. 6.

⁴² Rosenthal, «The Others», σ. 238.

⁴³ Jacob Ludwig Carl Grimm-Wilhelm Carl Grimm, «Το σπιτάκι του δάσους», στον τόμο *Τα παραμύθια των αδελφών Γκριμμ*, τόμ. Γ', Άγρα, Αθήνα 1995, σ. 152-159.

⁴⁴ Rosenthal, «The Others», σ. 222.

⁴⁵ *Ο.π.*, σ. 222-223.

⁴⁶ *Ο.π.*, σ. 225-226.

⁴⁷ *Ο.π.*, σ. 236.

⁴⁸ M. Virginia B. Bettendorf, «Rachel Rosenthal: Performance Artist in Search of Transformation», *Woman's Art Journal* 8/2 (1987-1988), (σ. 33-38) σ. 38.

λεύεσαι είτε για την τέχνη είτε για άλλον λόγο είναι έγκλημα».⁴⁹ Γι' αυτό τον λόγο επίσης αφήνει τα ζώα να κινούνται εντελώς ελεύθερα στη σκηνή του *The Others*, ακόμα και να αποχωρήσουν, εάν το θέλουν.

Όπως η παράσταση της High, έτσι και αυτή της Rosenthal σχεδιάστηκε και προετοιμάστηκε χάριν των ζώων, χωρίς όμως τη δική τους συναίνεση. Το αποτέλεσμα βεβαίως ήταν πολλά από αυτά να βρουν μια νέα συντροφιά και αυτό αντισταθμίζει κάπως τον ανθρωποκεντρικό πυρήνα του εγχειρήματος. Η Rosenthal αποφεύγει τη μπωντριγιαριανή σωματοποίηση, δεν μπορεί να αποφύγει όμως τον συναισθηματισμό που εκδηλώνεται προς τα ζώα. Όπως μας δείχνει η μελέτη της ανθρωπολογικής μηχανής του Agamben, οι σχέσεις μεταξύ ανθρώπων και ζώων ίσως εξαρτώνται περισσότερο από τους ίδιους τους ανθρώπους και λιγότερο από τα ζώα, καθώς στο πεδίο αυτό δεσπόζει η ανθρώπινη μεσολάβηση με τη μορφή της πολιτικής, της ηθικής, του νόμου, της φιλοσοφίας και της τέχνης, έτσι ώστε κάθε σκέψη ή επαναδιαπραγμάτευση των σχέσεων δεν είναι παρά επιλογή των ανθρώπων.⁵⁰ Όσο και αν η νέα συντροφικότητα που διερευνά το *The Others* είναι μια διάθεση άρνησης της ανθρωπολογικής μηχανής και αναπροσδιορισμού των όρων συναναστροφής με τα ζώα, όσο και αν η Rosenthal, όπως και η Donna Haraway από την οποία επηρεάζεται,⁵¹ θέλει να σκεφτεί τα έμβια όντα όχι στη βάση των ταυτοτήτων και των διαφορών, αλλά στη δυναμική των ρευστών συνδυασμών και της αγκιστείας, η ανθρωποκεντρική θέση παραμένει ισχυρή.

Οι δύο performances που εξετάστηκαν εδώ είναι ενδεικτικά παραδείγματα μιας φιλόζωσης στάσης των ανθρώπινων έναντι των μη ανθρώπινων ζώων (τόσο η High, όσο και η Rosenthal επεδίωξαν να παρατείνουν και να βελτιώσουν τη ζωή τους), αλλά, και ακόμα περισσότερο, μιας συνειδητής προσπάθειας διερεύνησης της ενδιάμεσης οντολογικής ζώνης που τα συνδέει, αλλά και τα διακρίνει. Μεταξύ των δύο αυτών αντίρροπων τάσεων, της σύνδεσης από τη μια και από την άλλη της διάκρισης, ο Baudrillard θα στρεφόταν προς τη δεύτερη, ενώ οι δύο καλλιτέχνιδες στράφηκαν προς την πρώτη. Γι' αυτές, η διάκριση δεν παύει να υπάρχει, αλλά αξιολογούν πολύ περισσότερο τη διερεύνηση των υπόγειων σχέσεων που ενώνουν παρά διαμερίζουν τα έμβια όντα. Η θέση του Baudrillard αντιθέτως θα αμφισβητούσε την καθαρότητα

⁴⁹ Rosenthal, «Animals Love Theatre», ό.π., σ. 7.

⁵⁰ Βλ. Alan Read, *Theatre, Intimacy and Engagement. The Last Human Venue*, Basingstoke, Hampshire 2009, σ. 90.

⁵¹ Βλ. τη σχετική παρατήρηση της Laurdes Orozco, *Theatre and Animals*, σ. 52-53. Μπορεί κανείς να παραβάλει τα βιβλία της Donna Haraway, *Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm, Chicago 2003 και *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™*, Routledge, New York 1997.

της φιλοζωίας ακόμα και σε αυτές τις performances, αναζητώντας πίσω από τις δηλωμένες προθέσεις των καλλιτεχνών ίχνη μιας ενδόμυχης περιφρόνησης και συναισθήματα κυριαρχίας επί των μη ανθρώπινων ζώων. Εάν οι performers συμπεριφέρονται «ανθρώπινα» στα επί σκηνής ζώα, είναι επειδή κατά βάση τα θεωρούν σχεδόν ένα τίποτα. Τα «θεατρικά» ζώα είναι κατάλληλα για την προστασία, τη στοργή και την κοινωνική αγαθοεργία μας στο μέτρο που θεωρούνται ότι είναι ανάξια της ανθρώπινης δικαιοσύνης, καθώς τα έχουμε υπαγάγει σε έναν φυλετικά κατώτερο κόσμο. Η θέση αυτή αδικεί τις προθέσεις των συγκεκριμένων καλλιτεχνών, όπως και το αποτέλεσμα του έργου τους (αλλά και κάθε παρόμοιου έργου) το οποίο, άλλωστε, απέβη θετικό για τα ίδια τα ζώα. Δεν παύει όμως να υποδεικνύει την εμμενή αφετηρία κάθε φιλοζωίας, που είναι μια ανθρωποκεντρική στάση, άρα και μια θέση διάκρισης και ανωτερότητας έναντι των άλλων ζώων.

Θα μπορούσαμε περαιτέρω, κάνοντας ένα βήμα ακόμα, να θεωρήσουμε αυτήν τη θέση υπό το πρίσμα του *Simulacre et simulation* και να εκλάβουμε τη σκηνική εκδήλωση της φιλοζωίας ως μία προσομοίωση της φιλοζωίας καθ' εαυτήν, ως μία δεύτερη σκηνή φιλοζωίας που εγγράφεται στην αρχική σκηνή-πλαίσιο και την υπονομεύει. Πώς συμβαίνει αυτό; Αρκεί να σκεφτούμε εδώ τη διαφορά της προσομοίωσης από την απόκρυψη (dissimulation): «Αποκρύπτω (dissimuler)», επισημαίνει εξαρχής ο Baudrillard, αναδεικνύοντας ένα παιχνίδι λεκτικών παρηχήσεων, «σημαίνει προσποιούμαι ότι δεν έχω αυτό που έχω. Προσομοιώνω (simuler) σημαίνει προσποιούμαι ότι έχω αυτό που δεν έχω. Το ένα παραπέμπει σε μια παρουσία, το άλλο σε μιαν απουσία».⁵² Άρα, η προσομοίωση μιας φιλοζωικής performance, όπως το *Embracing Animal* ή το *The Others*, προσποιείται ότι διαθέτει τον πυρήνα της φιλοζωίας, ενώ δεν τον διαθέτει και, κάνοντας αυτό, αλλοιώνει την έννοια της φιλοζωίας, ανάγοντάς την στο επίπεδο μιας σκηνικής επίδειξης, μιας performance. Για τον Baudrillard η προσομείωση δεν αναφέρεται στην πραγματικότητα (στην περίπτωση μας: στην πραγματικότητα της φιλοζωίας), ούτε προσποιείται ότι την μιμείται, αλλά μάλλον κατασκευάζει αυτήν την πραγματικότητα.⁵³ Σε αντίθεση τόσο με την απόκρυψη, όσο και με την προσποίηση, οι οποίες αφήνουν ανέπαφη την αρχή της πραγματικότητας, η προσομοίωση την υποσκάπτει, αφού «αμφισβητεί τη διαφορά του “αληθούς” από το “ψευδές”, του “πραγματικού” από το “φαντασιακό”»⁵⁴ και κατασκευάζει μια προσομοιωμένη πραγματικότητα. Υπό αυτό

⁵² Baudrillard, *Simulacres et simulation*, σ. 12 (Ομοιώματα και προσομοίωση, σ. 30).

⁵³ Philip Auslander, *Theory for Performance Studies*, Routledge, London-New York 2008, σ. 58.

⁵⁴ Baudrillard, *Simulacres et simulation*, σ. 12 (Ομοιώματα και προσομοίωση, σ. 30).

το καθαρά μπωντριγιαριανό πρίσμα, η σκηνή-πλαίσιο του *Embracing Animal* ή του *The Others* αποτελεί απλώς μια πρώτης τάξεως ευκαιρία ή το άλλοθι για να παρουσιαστεί η δεύτερη σκηνή της προσομοιωμένης φιλοζωίας ως μία επιτέλεση της φιλοζωίας αυτής. Σε αυτήν την περίπτωση δεν έχει σημασία τόσο το περιεχόμενο ή και η τεχνική της επιτέλεσης, όσο η επιτέλεση καθ' εαυτήν, διότι μέσω αυτής καταφάσκει και επικυρώνεται η φιλοζωία. Η έννοια της σκηνής δεν είναι τυχαία εδώ. Ο Baudrillard, ιδίως σε αυτό το βιβλίο του, παρατηρεί τον κόσμο ως ένα οιονεί θέατρο, η πραγματικότητα γι' αυτόν είναι τόσο έντονα θεατρική, ώστε το θεατρικό ξεπερνά τον εαυτό του και δεν διακρίνεται πλέον από το πραγματικό.⁵⁵ Με τη διαφορά όμως ότι από τα τέσσερα διαδοχικά στάδια της εικόνας που θέτει ο Baudrillard, κανένα δεν αφορά τις σκηνές της High και της Rosenthal πέραν του πρώτου, καθώς αντανακλούν και παρουσιάζουν μια βαθιά πραγματικότητα, αυτήν της ανείπωτης βίας εναντίον των μη ανθρώπινων ζώων.⁵⁶

Ο Baudrillard αναφέρεται στη σιωπή των ζώων με έναν τόνο νοσταλγίας, καθώς αφουγκράζεται μέσα στην απουσία του λόγου τους τη ριζική συνάφειά τους με μία επικράτεια (territoire), την οποία οι άνθρωποι έχουν απολέσει προ πολλού. Η επικράτεια αυτή δεν μπορεί να εκφραστεί, παρά μόνο να συλληφθεί ενορατικά μέσω της σιωπής των ζώων. Γι' αυτό και οι φιλόσοφοι αιχμαλωτίστηκαν συχνά μέσα στο σιωπηλό βλέμμα τους. Στην επικράτεια των ζώων δεν χωρούν ούτε το ένστικτο, ούτε η ανάγκη, ούτε η ελευθερία, ούτε το ασυνείδητο, ούτε η *άγρια φύση*, την οποία επινόησαν οι άνθρωποι για να προσδιορίσουν έτσι το άλλο του *ανθρώπινου*.⁵⁷ Αρκετά χρόνια μετά το *Simulacres et simulation*, ο John Gray θα σκεφτεί τη σιωπή των ζώων ως αντικείμενο φθόνου εκ μέρους των ανθρώπων. Θέλοντας να αναιρέσει το χαϊντεγκεριανό επιχείρημα περί «φτωχού κόσμου» των ζώων, περί απλής και παθητικής ύπαρξης των ζώων στον κόσμο,⁵⁸ διατείνεται ότι κάθε αισθητηριακό πλάσμα κατασκευάζει τον κόσμο του, τον ιδιόκοσμό του. Υπάρχει ο αέρινος κόσμος του γερακιού, όπως και ο γήινος κόσμος του ανθρώπου.⁵⁹ Εάν μπορούσαμε να δεχθούμε αυτούς τους παράλληλους κόσμους, τότε θα μπορούσαμε να δε-

⁵⁵ Elinor Fuchs, *The Death of Character*, Indiana University Press, Bloomington 1996, σ. 151.

⁵⁶ Τα τέσσερα διαδοχικά στάδια της εικόνας που διακρίνει ο Baudrillard είναι: α. Αντανάκλαση μιας βαθιάς πραγματικότητας· β. Απόκρυψη και αλλοίωση μιας βαθιάς πραγματικότητας· γ. Απόκρυψη της απουσίας μιας βαθιάς πραγματικότητας· δ. Η εικόνα δεν σχετίζεται με καμία απολύτως πραγματικότητα, αλλά είναι το καθαρό ομοίωμα του εαυτού της. Βλ. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, σ. 17 (*Ομοιώματα και προσομοίωση*, ό.π., σ. 34).

⁵⁷ Ό.π., σ. 201-204 (ό.π., σ. 211-213).

⁵⁸ Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995, σ. 184, 194 και *Επιστολή για τον ανθρωπισμό*, Ροές, Αθήνα 1987, σ. 77.

⁵⁹ John Gray, *Η σιωπή των ζώων. Για την πρόοδο και άλλους νεωτερικούς μύθους*, Οκτώ, Αθήνα 2013, σ. 159.

χθούμε παράλληλα ότι ενδεχομένως «τα μάτια άλλων πλασμάτων είναι εξυπνότερα»,⁶⁰ καθώς ο τρόπος με τον οποίο βλέπουν οι άνθρωποι τον κόσμο καθορίζεται αποφασιστικά από τη γλώσσα τους. Αυτό όμως προϋποθέτει μια στροφή έξω από τον εαυτό μας, προς τα πουλιά, τα ζώα και τους μεταβαλλόμενους κόσμους όπου αυτά ζουν και συνεπάγεται μια γνώση έξω από τις λέξεις, μια γνώση που δεν μπορεί να λεχθεί, αλλά μόνο να βιωθεί ενώπιον του βλέμματος ενός ζώου και ακούγοντας τη σιωπή του.⁶¹ Παρά την οξύτητα των θέσεων του ή ακριβώς εξαιτίας τους, ο Baudrillard στρέφεται προς αυτήν τη σιωπή.

⁶⁰ *Ο.π.*, σ. 160.

⁶¹ *Ο.π.*, σ. 161.

ΚΕΙΜΕΝΟΚΡΙΤΙΚΑ ΣΤΟ ΚΡΗΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Καταμποδίζω: ο τύπος αυτός που απαντά σε κείμενα του κρητικού θεάτρου συνδυάζεται κατά κανόνα με το ρήμα *κατεμποδίζω*. Στην εργασία αυτή υποστηρίζεται η γνώμη ότι στον τύπο υπόκειται το ρήμα *καταποντίζω*. Φωνητικά έχουμε το συχνό στη δημόδη λογοτεχνία¹ αλλά και σε πολλά ιδιώματα, φαινόμενο της εναλλαγής ερρίνου. Στην κρητική διάλεκτο εκτός των άλλων έχουμε την άρρινη προφορά, στην προκειμένη περίπτωση *d* αντί *nd* της κοινής νεοελληνικής. Πρόσθετοι λόγοι είναι η συχνότητα και η σημασία του ρήματος. Το σύνθετο ρήμα *κατεμποδίζω* (πρέπει να το ανιδιαστείλουμε από το απλό *εμποδίζω*) δεν είναι καθόλου συχνό στην ελληνική γραμματεία σε αντίθεση με το *καταποντίζω*, το μέσο *καταποντίζομαι* και το ουσιαστικό *καταποντισμός*, που αποτελούν σε όλη τη διάρκεια της ελληνικής γραμματείας –από τα πρώτα εκκλησιαστικά κείμενα ως σήμερα– μια δραστική εικόνα ολοσχερούς καταστροφής, κοσμοχαλασίας και ολοκληρωτικού αφανισμού.

Τα παρακάτω χωρία προέρχονται από την τραγωδία *Ο Βασιλεύς Ροδολίνος* του Ιωάννη Ανδρέα Τρωΐλου (17ος αι.).²

Κι ωσά σημάδι αγριότατου χειμώνα, το χαλάζι
που είν' πρώτας, τ' αστραπόβροντα, ο νους μου σουσουμιάζει,
κι αυτά τα μαύρα νέφαλα σε κλάημα μη γυρίσου,
λογιάζω, και την επαρχιά τούτη καταμποδίσου. (Α 740)

Τύχη μου, απείς ηθέλησες κι ομάδιν έσμιξές μας
κ' εις μιαν αγάπη εδέσασι κόμπον οι όρεξές μας,
παρακαλώ σε όσο μπορώ, μη μας καταμποδίσεις,
γή πλιον εμένα ζωντανό να στέκω μη θελήσεις. (Γ 295)

Πριν έβγω απόυ την Αφρική, για ποιαν αιτιά, ουρανοί μου,
δεν εκαταμποδίσετε τση δόλιας το κορμί μου,

¹ Δ. Ι. Γεωργακάς, «Βιβλιοκρισία της έκδοσης του *Λιβίστρου* από την Lambert», *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 14 (1938), σ. 143-153. Π.χ. N 3176 / S 1885 *εγκοπώθην / εκομπώθην*. Βλ. *Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνης*, κριτική έκδοση της διασκευής, Π. Α. Αγαπητός, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2006 [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 9],

² *Ροδολίνος*, τραγωδία Ιωάννη Ανδρέα Τρωΐλου (17ου αιώνα), πρόλογος Στυλιανός Αλεξίου, επιμέλεια Μάρθα Αποσκήτη, στιγμή, Αθήνα 1987.

για να μηδέ θωρούσινε τ' αμμάτια, και τ' αφτιά μου
 τώρα να μη γροικούσινε την κακοριζικιά μου; (Δ 316)

Στο πρώτο χωρίο η Σωφρόνια, νένα της Αρετούσας, οραματίζεται, πίσω από την ψεδαίσθηση της ευτυχίας, την επερχόμενη καταστροφή· πίσω από τη γαλήνη την έλευση της θύελλας. Στο δεύτερο χωρίο ο Ροδολίνος παρακαλεί την Τύχη να τους ευσπλαχνιστεί και στη χειρότερη περίπτωση να περιορίσει την οργή της μόνο στην εξολόθρευσή του. Στο τρίτο χωρίο η Σωφρόνια εκφράζει την απορία, γιατί η θεϊκή βούληση δεν την αφάνισε και την άφησε να υποφέρει την κακή της μοίρα.

Στο γλωσσάρι οι εκδότες σημειώνουν: *καταμποδίζω* = *εμποδίζω* και σημειώνουν τα παραπάνω χωρία, θεωρώντας το προφανώς σύνθετο απο το *κατά* και *αμποδίζω* = *εμποδίζω*. Το λάθος των εκδοτών φαίνεται να επηρεάζει το Λεξικό του Ε. Κριαρά.³

Στον *Φορτουνάτο* του Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου διαβάζουμε στην έκδοση του Ξανθουδίδη⁴ στο Ιντερμέδιο Δ 140 το επεισόδιο της προειδοποίησης του Λαοκόοντα και τους ενδοιασμούς του Πριάμου, μήπως η θεά καταστρέψει την πόλη:

Λαοκοόντε, βλέπεσαι, η Θεά μην πα μανίση
 για τούτο τση το χάρισμα, να μας καταμποδίση.

Ο Vincent⁵ θεωρεί την ανάγνωση του Ξανθουδίδη εσφαλμένη, διαβάζει καταμποντίση και προσθέτει «το *μπ* ίσως απο το *αμποδίζω*» (σ. 222). Η έκδοσή του:

Λαοκοόντε, βλέπεσε, η θεά μην πα μανίση
 για τούτο τζη το χάρισμα, να μας καταμποντίση.

Δεν γνωρίζω το χειρόγραφο, πιστεύω όμως ότι η ανάγνωση του Ξανθουδίδη ήταν ορθή.

Τον τύπο συναντούμε και σε άλλα κείμενα, που ξεπερνούν τα όρια του θεάτρου. Με μία εξαίρεση, όχι μόνο γιατί το κείμενο τελευταία έγινε ευρύτερα γνωστό και δεν έχει ικανοποιητικά εκδοθεί, αλλά και γιατί η συσσώρευση των παραδειγμάτων είναι

³ Ε. Κριαράς, *Λεξικό της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδους Γραμματείας, 1100-1669*, Θεσσαλονίκη, τ. 1 (1969)-19 (2014), s. v. καταμποδίζω, κατεμποδίζω.

⁴ Μάρκου Αντωνίου Φωσκόλου (1669), *Φορτουνάτος*, κωμωδία ανέκδοτος, το πρώτον εκ του αυτογράφου του ποιητού εκδιδόμενη υπό Στεφ. Ξανθουδίδου, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1922.

⁵ Μάρκου Αντωνίου Φωσκόλου, *Φορτουνάτος*. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Alfred Vincent, εκδοτική επιμέλεια Θεοχάρη Δετοράκη, Ηράκλειο 1980. Πρβλ. Κριαράς, *Λεξικό* τ. 8 (1982) σ. 426.

συντριπτική και η σημασία του ρήματος προφανής. Πρόκειται για την *Παλαιά και Καινή Διαθήκη*.⁶

Λοιπό, Νώε μου, αμνόγω σου να μην καταμποδίσω,
πλέο το πρόσωπο της γης να μην αναφανίσω. (στ. 1498)

«Ο Καίσαρης εβάλθηκε τσι Εβραίους να καταλύση,
τα μέγα τα Ιεροσόλυμα να τα καταμποδίση. (στ. 4617)

«Να πορπατού διδάσκοντας Ανατολή και Δύση,
να λεν “Τον κόσμον ο Θεός θε να καταμποδίση!” (στ. 4741)

«Και απείτι αυτούς ο Αντίχριστος θέλει καταμποδίσει
ο λόγος θέλει κτυπηθή σ’ Ανατολή και εις Δύση. (στ. 4758)

«Και απείτι ο κόσμος συγχιστή κι απείς καταμποδίση,
η φλόγα θέλει αναπαγή και η φωτιά να σβήση. (στ. 4798)

⁶ Από τα κατάλοιπα του Ν. Μ. Παναγιωτάκη: *Παλαιά και Νέα διαθήκη*: ανώνυμο κρητικό ποίημα (τέλη 15ου- αρχές 16ου αι.). Κριτική έκδοση † Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη, επιμέλεια Στέφανος Κακλαμάνης, Γιάννης Κ. Μαυρομάτης, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, Βενετία 2004. Πρβλ. τις εργασίες του Walter Puchner, κυρίως: «*Παλαιά και Νέα Διαθήκη*». *Ανώνυμο κρητικό θρησκευτικό ποίημα. Παρατηρήσεις και σχόλια*, Βενετία 2004 και «Offene Forschungsfragen zum kretischen religiösen Gedicht “Altes und Neues Testament”», *Κρητικά Χρονικά* 34 (2014), σ. 279-292.

ΕΝΑΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΘΕΣΗΣ
ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ:
ΤΟ ΜΕΡΑΚΙ ΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΤΗΦΟΡΗ

Ο Νίκος Κατηφόρης γεννήθηκε το 1903 στον Άγιο Πέτρο της Λευκάδας και πέθανε το 1967. Έκανε την εμφάνισή του ως συγγραφέας στις αρχές της δεκαετίας 1920.¹ Συνεργάστηκε με αριστερά λογοτεχνικά περιοδικά (*Νέοι Βωμοί, Πρωτοπόροι, Νέα Επιθεώρηση* κ.ά.) και στον *Ριζοσπάστη*, τις περισσότερες φορές με ψευδώνυμα, ένα αναγκαίο μέτρο προφύλαξης αριστερού συγγραφέα στις πολωμένες εκείνες εποχές. Το πρώτο θεατρικό έργο του ήταν *Ο λύκος και τα πρόβατα*, το 1931. Φαίνεται πως τότε έγινε ή συζητήθηκε η δημιουργία ενός Προλεταριακού Θεάτρου, και η έναρξη να γίνει με το εν λόγω έργο, η αστυνομία όμως και το Υπουργείο Εσωτερικών έκλεισαν το θέατρο προτού καν αρχίσει τις παραστάσεις του. Από τους ομοϊδεάτες κριτικούς θεωρήθηκε ανώτερο από τα σοσιαλιστικά δράματα που είχαν προηγηθεί, με εξέχοντα τον *Γήταυρο* του Ρήγα Γκόλφη (1908) και την *Κόκκινη Πρωτομαγιά* του Γιώργου Σημηριώτη.² Παραστάθηκε από την Εργατική Λέσχη Αθήνας στις αρχές του 1933 σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, αλλά η κριτική που εισέπραξε από την Αριστερά ήταν υπέρ το δέον αυστηρή, αν και ίσως αναμενόμενη.³ Ακολούθησαν *Το μεράκι του άρχοντα* (1939), *Απόψε θα*

¹ Σύμφωνα με τον Γιάννη Κορδάτο (*Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας [Από το 1453 ως το 1961]*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983 (1962), σ. 751) με το διήγημα «Ειρήνη», στον *Νουμά*, με ψευδώνυμο (Σταύρος Λεύκας). Η έρευνα στον *Νουμά* επιβεβαίωσε την πληροφορία (*Νουμάς* 1920, τχ. 702, σ. 187-189). Το ότι είναι ο Κατηφόρης το βεβαιώνει επίσης ο Αργυρίου, δίνοντας και ακριβώς την ημερομηνία (19 Σεπτ. 1920), βλ. Αλ. Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940)*, τόμ. Β', Καστανιώτης, Αθήνα 2002, σ. 673.

² Για τα σοσιαλιστικά και εργατικά δράματα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα βλ. Θ. Γραμματάς, «Το κοινωνικό και εργατικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο (1900-1922)», *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία – δραματολογία*, Κουλτούρα, Αθήνα 1987, σ. 116-129.

³ Μνεία στο: Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 597, υποσ. 1. *Ο λύκος και τα πρόβατα* γράφτηκε ή τουλάχιστον εμφανίστηκε το 1931 σε μια απόπειρα σύστασης Προλεταριακού Θεάτρου. Αναγγέλλεται η παράσταση μαζί με το σχόλιο ότι αποτελεί βήμα προόδου από τον *Γήταυρο* του Ρήγα Γκόλφη και την *Κόκκινη Πρωτομαγιά* του Γιώργου Σημηριώτη, και είναι ένας νέος σταθμός στις προλεταριακές προσπάθειες [*«Προλεταριακό Θέατρο»*, *Πρωτοπόροι* 3 (Απρίλης 1931), σ. 116]. Απαγορεύτηκε όμως από την αστυνομία και το υπουργείο έκλεισε το θέατρο (;) πριν καν αρχίσει παραστάσεις («Το Προλεταριακό Θέατρο», *Πρωτοπόροι* 4, Μάης 1931, σ. 160). Όταν επιτέλους παραστάθηκε στις αρχές του 1933 από την Εργατική Λέσχη Αθήνας, ο Γ. Σ., που μάλλον είναι ο Γιώργος Σημηριώτης, έγραψε μια αυστηρή κριτική: ναι μεν οι εργάτες το χειροκρότησαν ως ένα από τα λίγα δείγματα προλεταριακού θεάτρου στην Ελλάδα, τους άρεσε το χιούμορ και «για το

γελάσουμε (1942), ένα μονόπρακτο, *Ο Ανήλιαστος*, που δημοσιεύτηκε (1943), *Οι φασουλήδες* (1945), *Ο Φωτεινός* 1959 (1952),⁴ και ορισμένα άλλα. Από το ραδιόφωνο μεταδόθηκε μέσα στην κατοχή το *Όνειρα και μάγια*.⁵ Άλλα έργα του, που δεν φαίνεται να παραστάθηκαν, είναι τα *Οι φτωχοί συγγενείς* και το αρχαιόθεμο (μάλλον) και ταυτόχρονα μπρεχτικό *Ο εμφύλιος πόλεμος που δεν έγινε*, με υπόρρητη κριτική του κομμουνιστικού καθεστώτος,⁶ *Οι δυο φωτιές*.⁷

Παραστάθηκαν, μετά το *Μεράκι του άρχοντα*, τα: *Απόψε θα γελάσουμε* 1942, κωμωδία βέβαια, από τον θίασο Κατερίνας σε σκηνοθεσία Κ. Κουν· *Στα ψέμματα*, από τον θίασο Μουσούρη, το 1945· *Οι φασουλήδες*, από τον θίασο Κοτοπούλη το 1945 σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη· *Μια γυναίκα περιττή*, από τον θίασο του Αδαμάντιου Λεμού «Το Θέατρό μας», στο θέατρο Παλλάδιο της Καλλιθέας, 11 Αυγ. 1947· *Διά λόγους τιμής*, θίασος Μίμη Φωτόπουλου, θέατρο Μπουρνέλλη, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη,⁸ 15 Οκτ. 1960· *Φωτεινός*, Ηπειρωτικό Θέατρο, σκηνοθεσία συλλογική, 7 Αυγ. 1977· *Ο Ανήλιαστος*, σκηνοθεσία Νίκος Περέλης, Άρμα Θέσπιδος 1978–79.⁹ Από όλα αυτά τα έργα έχουν δημο-

ξεσκέπασμα το αλύπητο που κάνει της βρωμιάς και της υποκρισίας της αστικής τάξης και των οργάνων της, της εκκλησίας και της “εννόμου τάξεως”, δεν είναι όμως καλό έργο γιατί έχει μόνο άρνηση και καμιά θέση, «διαστρεβλώνονται στοιχειώδεις αντιλήψεις του προλετάριου για την κομματική δράση». Τα θεατρικά πρόσωπα είναι ατομικοί και όχι συλλογικοί χαρακτήρες, ενώ δεν λέει στον προλετάριο τι να κάνει, δεν δίνει παραδείγματα προς μίμηση ή μάλλον δίνει κακά παραδείγματα. Τον ενδιαφέρουν πολύ τα άτομα, η ατομική εξυπνάδα και καπατσσύνη, όχι η μάζα της εργατικής τάξης. Η θέση του είναι «ξεκάθαρα μικροαστική και λίγο αναρχικού επαναστατισμού». Πού είναι το Κομμουνιστικό Κόμμα, οι εργατικές οργανώσεις, η μαζική επαναστατική δουλειά; Να μην ξαναπαιχτεί αν δεν διορθωθεί και προσαρμοστεί στις ανάγκες αυτές (Γ. Σ., «Στ. Το θέατρο. Ν. Κατηφόρη *Λόκοι και πρόβατα*», *Νέοι Πρωτοπόροι* 2, Φλεβ. 1933, σ. 70). Οι κριτικοί της παράστασης θεωρούν το *Μεράκι* ως το πρώτο θεατρικό του που έγραψε ο Κατηφόρης και που παραστάθηκε, ενώ και ο ίδιος απέφυγε να αναφέρει το πραγματικό εκείνο ντεμπούτο του.

⁴ Βιογραφικά στοιχεία: Αλέξανδρος Αργυρίου, «Νίκος Κατηφόρης», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τόμ. Ε', Σοκόλης, Αθήνα 1992, σ. 8-25. Ο *Φωτεινός* δημοσιεύτηκε το 1959 (*Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιαν. 1959, σ. 20 εξ. και σε ανύποτο), είχε όμως γραφτεί νωρίτερα, το 1952 (*Βιβλίων Πρακτικών Καλλιτεχνικής Επιτροπής Εθνικού Θεάτρου από 2 Αυγούστου 1950 έως 12 Μαρτίου 1953*, 16 Οκτ. 1952, 3 & 18 Νοεμ. 1952).

⁵ Πληροφορία του ανιψιού του συγγραφέα, δικηγόρου Νίκου Κατηφόρη, στον οποίο χρωστώ πολύ από το δυσεύρετο υλικό που χρησιμοποιήθηκε εδώ, στο οποίο συμπεριλαμβάνεται και το κείμενο του έργου, μαζί με τις θερμές ευχαριστίες μου.

⁶ Από την εκτεταμένη μεταπτυχιακή εργασία της Μαρίας Σεχοπούλου, *Το θέατρο στη Λευκάδα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, χ.χ., ανέκδοτη (υπάρχει στη βιβλιοθήκη του Τ.Θ.Σ.), σ. 42. Εκπονήθηκε με επιτόπια έρευνα.

⁷ Αναφέρεται στο πρόγραμμα της παράστασης του *Φωτεινού* του Οργανισμού Ηπειρωτικού Θεάτρου, όπως και το ότι ο Κατηφόρης τα δύο αυτά έργα (*Οι δυο φωτιές*, *Ο Φωτεινός*) θεωρούσε ως τα καλύτερά του. Ευχαριστώ το ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων για την αποστολή του προγράμματος του *Φωτεινού*.

⁸ Σύμφωνα με τον Πανατζή Κοντομίχη (*Το νεοελληνικό θέατρο στη Λευκάδα 1800-1990*, Νεφέλη, Αθήνα 2003, σ. 154), πρόκειται για το *Απόψε θα γελάσουμε*.

⁹ Μεταδόθηκε και από το ραδιόφωνο, με τον Θάνο Κωτσόπουλο, την Ασπασία Παπαθανασίου και ραδιοσκηνοθεσία του Δημήτρη Ιωαννόπουλου (Σεχοπούλου, *Το θέατρο στη Λευκάδα*, σ. 46).

σιευτεί *Ο Φωτεινός* και *Ο Ανήλιαστος*, που ίσως δεν είναι το πλήρες κείμενο καθόσον αποτελείται από ελάχιστες σελίδες.

Το μεράκι του άρχοντα, παρότι παρουσιάστηκε από συγγραφέα, θίασο και κριτικούς ως το πρώτο θεατρικό έργο του Κατηφόρη, είναι στην πραγματικότητα το δεύτερο, όπως είδαμε. Είναι πάντως στην ουσία η πρώτη του θεατρική εμφάνιση στον ευρύτερο καλλιτεχνικό χώρο και η πρώτη του θεατρική επιτυχία, που τον κατέστησε γνωστό και τον επέβαλε και ως θεατρικό συγγραφέα. Ο σημαντικός θίασος και η αποδοχή του από το κοινό παρακίνησαν τους κριτικούς να ασχοληθούν εντατικά και εφεξής, για τέσσερις δεκαετίες, κάθε τόσο που κάποιο έργο του ανέβαινε από έναν επαγγελματικό θίασο. Η έλλειψη δημοσιεύσεων και εκδόσεων, ενδεχομένως, υπήρξε η αιτία που η θεατρολογία δεν έχει ασχοληθεί με αυτόν τον συγγραφέα, που στο Μεσοπόλεμο και στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες είχε μια αισθητή παρουσία στα ελληνικά γράμματα. Ίσως, επίσης, η δυσκολία της ανεύρεσης των κειμένων να αποθάρρυνε τους θιάσους να τα ανεβάσουν σε δεύτερες ή τρίτες παραγωγές. Πρόκειται εμφανώς για κενό που πρέπει να καλυφθεί εκδοτικά και ερευνητικά και τα κείμενα να μελετηθούν.

Στο *Μεράκι του άρχοντα* δραματικός χώρος είναι «ένα χωριό της Λευκάδας», εποχή σύγχρονη, δηλαδή 1939. Ο Λάμπης Στρατής είναι ένας πρώην ψαράς που κατάφερε να πλουτίσει εκμεταλλευόμενος στυγνά τους λιγότερο έξυπνους και ικανούς συμπατριώτες του και να γίνει ένα είδος άρχοντα στον τόπο του. Έχει δύο κόρες, που δεν θέλει να παντρεύει για να μην ελαττωθεί η περιουσία του, και έναν γιο, που προορίζει για διάδοχό του. Στον τόπο, όμως, έχει ιδρυθεί ένα εργοστάσιο που απειλεί την ελέω θεού, όπως την αντιλαμβάνεται, εξουσία του και φυσικά τα συμφέροντά του. Οι χωρικοί είναι έτοιμοι να αυτομολήσουν και να δίνουν τη σταφίδα τους στην εταιρεία, επειδή προσφέρει καλύτερους όρους. Οι κόρες του ερωτοτροπούν, η μία με έναν γιατρό και η άλλη με έναν δικηγόρο, τους οποίους και παντρεύονται τελικά. Ο γιος του βλέπει θετικά την εταιρεία και τον εκμοντερνισμό του εμπορίου και του τόπου και επικρίνει τον πατέρα του, για την απληστία και την ανεντιμότητα στην ουσία, με την οποία κάνει τις δουλειές του. Ο Στρατής σχεδόν παραφρονεί από όλη αυτή την αντίσταση και ανακοινώνει με τον τελάλη ότι χαρίζει την περιουσία του. Φυσικά δεν το πραγματοποιεί. Ο γιος του οργανώνει μια σειρά από ίντριγκες και απειλεί να τον θέσει υπό απαγόρευση, τελικά όμως, με τις δέουσες κολακειές, ο Στρατής δέχεται να εργαστεί για την εταιρεία ενώ ο γιος του μεταστρέφεται και αρχίζει να εφαρμόζει τις εκμεταλλευτικές πολιτικές του πατέρα του εξίσου αδίστακτα και περισσότερο αποτελεσματικά.

Ο Κατηφόρης έδωσε το έργο του στον, ημικρατικό, τότε θίασο Κοτοπούλη και αποφασίστηκε η παράστασή του σε σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν, που ακόμα συνεργαζόταν με ιδιωτικούς θιάσους και μάλιστα η Κοτοπούλη του είχε παραχωρήσει έναν χώρο για τις πιο πειραματικές σκηνοθεσίες του με τον δικό του θίασο. Την ιστορία της υποβολής του έργου του στον θίασο, όπου ήταν «άγνωστος μεταξυ αγνώστων», την υπόθεση με κάποια ανάλυση του κεντρικού θεατρικού προσώπου, τις χρήσιμες παρατηρήσεις του Βασίλη Λογοθετίδη, τις οποίες δέχτηκε και έκανε ορισμένες αλλαγές, συν την έκφραση της ευγνωμοσύνης του για τη θετικότητα με την οποία αντιμετώπισαν αυτόν και το έργο του, ο Κατηφόρης εξέθεσε σε άρθρο του έναν μήνα πριν την παράσταση.¹⁰ Σε άλλο άρθρο του, εξήγησε ότι αυτό είναι το πρώτο θεατρικό έργο του, ότι όταν το έγραφε ένιωθε να βρίσκεται «κάτου από τον άμεσο έλεγχο του κοινού», με τρόπο που του δημιουργούσε την αίσθηση ότι έγραφε «δημόσια», συνεπώς έπρεπε να είναι όσο μπορούσε περισσότερο αντικειμενικός και αληθινός. Ούτε στιγμή δεν ξεχνούσε ότι έγραφε με υλικό παρμένο από την Ελλάδα που προοριζόταν για κοινό ελληνικό. «Ένιωθα την ανάγκη να δώσω στο έργο μου όχι μόνο την επιφάνεια της ελληνικότητας με τη γλώσσα και τα ονόματα, αλλά μια ουσιαστική ελληνική πνοή, δίνοντας το εθνικό χρώμα στους ήρωές μου. Με τέτοιες σκέψεις, οργάνωσα το περιεχόμενο του έργου μου μέσα σε ένα φόντο ηθογραφικό. Η ηθογραφία ωστόσο, δεν μου είναι σκοπός ούτε πρόσχημα για να δώσω εικόνες. Είναι μέσα στην εσωτερική ουσία των ηρώων μου, που τους παρουσιάζω ηθογραφικά γιατί δεν μπορούν να παρουσιαστούν αλλιώς, γιατί τους βλέπω εσωτερικά δεμένους με το περιβάλλον όπου κινούνται». Συνεχίζει με αφήγηση της πλοκής όπου άξονας βέβαια είναι ο Στρατής· δεν είχαν άδικο οι κριτικοί του που επισήμαναν ότι ξέχασε να αναπτύξει τα άλλα θεατρικά πρόσωπά του και τα έκανε μόνο συμπαρελκόμενα του κεντρικού ήρωά του. Το κατάλαβε και ο ίδιος, και τονίζει ότι στο παρόν άρθρο του περιορίστηκε σε αυτόν αποφεύγοντας την πλατύτερη ανάλυση. Την επιχειρεί αδέξια πάντως, αλλά πάλι προκύπτει ότι κάθε άλλο θεατρικό πρόσωπο έχει συλληφθεί σε συνάρτηση με τον Στρατή. Τελειώνει με την ανακοίνωση ότι αυτό που θέλησε να δώσει ήταν ένα αληθινά ελληνικό

¹⁰ Ν. Κατηφόρης, «*Το μεράκι του άρχοντα*. Το έργο που θ' ανέβη στο θέατρο Κοτοπούλη», *Τα Παρασκήνια*, 1 Ιουλ. 1939, σ. 1, 4. Ο Λογοθετίδης βέβαια έπαιξε τον κεντρικό ρόλο. Ο θίασος ήταν εξαιρετικός. Η Σμαράγδα Στεφανίδου Κατερίνα, ο Δημήτρης Μυράτ Σταμάτης, η Άννα Λώρη Χρυσανγή, η Μαίρη Αρώνη Αγγέλα, ο Άρης Βλαχόπουλος Γιαμαλής, ο Σπύρος Μουσούρης Πέτρος, ο Λαυρέντης Διανέλλος Μιζέριας, ο Θεόδωρος Αρώνης Ματρώζος, η Ρίτα Μυράτ Μαρίκα και άλλοι, στους μικρούς ρόλους, όπως ο Παντελής Ζερβός, ο Μίμης Φωτόπουλος, ο Λυκούργος Καλλέργης, στην αρχή της σταδιοδρομίας τους προτού εξελιχθούν σε διάσημους πρωταγωνιστές. Τα σκηνικά έκανε ο αρχιτέκτονας Κίμων Λάσκαρης.

έργο, επειδή πιστεύει ότι ο μόνος ορθός δρόμος για τη λογοτεχνία μας είναι αυτός που «φέρει στην ελληνική πραγματικότητα».¹¹

Ο Κατηφόρης και οι θεατρικοί παράγοντες έδωσαν συνέντευξη Τύπου για να αναγγείλουν το θεατρικό ντεμπούτο και ο Κατηφόρης μίλησε για τις δραματουργικές προθέσεις του, όσο ελεύθερα βέβαια επέτρεπε η πολιτική κατάσταση της εποχής. Ο Χέλμης, ο θεατρικός επιχειρηματίας, δήλωσε ότι το έργο επελέγη διότι ήταν αξιόλογο και δεν μέτρησε το ότι ο συγγραφέας ήταν παντελώς άγνωστος. Είναι φανερό η ανάγκη να χυθεί νέο αίμα στο νεοελληνικό θέατρο. Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στη Θεσσαλονίκη και στην Καβάλα (και στη Δράμα) με τεράστια επιτυχία, οπότε το κατέβασαν και στην Αθήνα. Ο Κατηφόρης δήλωσε τα εξής: «Η μόνη μου φιλοδοξία ήταν να δώσω στο έργο ελληνικό περιεχόμενο. Από έναν κακώς εννοούμενο κοσμοπολιτισμό, παραμελήθηκε τα τελευταία χρόνια ο ρόλος που πρέπει να παίξει η εθνική ψυχή στην Ελληνική τέχνη. Δεν μπορεί να ισχυρισθώ κανείς δημιουργός ότι είναι σύμφωνος με την πραγματικότητα της ζωής, όταν αγνοεί την εθνική ψυχή ή όταν δεν τη λαμβάνει υπ' όψιν. Όλοι οι μεγάλοι δημιουργοί έδωσαν τύπους αθανάτους γιατί δώσαν τύπους εθνικούς. [...] Το ζήτημα για την τέχνη είναι πώς να δώσει το εσωτερό και αιώνιο περιεχόμενο του ανθρώπου. Νομίζω πως το εθνικό χρώμα είναι η γέφυρα για να περάσει η βαθύτερη ουσία του ανθρώπου [...] Με αυτές τις αντιλήψεις έγραψα το έργο μου και προσπάθησα να δώσω με αυτό ρωμικούς αληθινούς και μόνο ρωμικούς. Αυτό δίνει στο έργο κάποια αξία ώστε να γίνει δεκτό από το θέατρο και από το κοινό, όπου μέχρι σήμερα παραστάθηκε με τη μεγαλύτερη δυνατή επιδοκιμασία. Η περίπτωση του κεντρικού ήρωά μου Λάμπη Στρατή, είναι η περίπτωση του ανθρώπου που δεν εννοεί να παρακολουθήσει τη φυσική πρόοδο της ζωής. Ξαφνιάζεται και παλαίει με τη νέα κατάσταση πραγμάτων που του δημιουργήθηκε ξαφνικά, πολεμώντας να την κατανικήσει έως ότου εκβιάζεται από την μοίρα των πραγμάτων να προσαρμοσθεί με αυτή. Είναι τύπος τραγικός μαζί και κωμικός και στέκει παρ' όλη την ελληνικότητά του σε οποιαδήποτε χώρα». Συμπληρώνει ότι ο Κουν κατέβαλε εξαιρετική προσπάθεια για ένα άρτιο ανέβασμα, ενώ η εμπιστοσύνη του ότι ο Λογοθετίδης θα έδινε τον τύπο του με τον καλύτερο τρόπο, δικαιώθηκε.¹² Με περισσότε-

¹¹ Ν. Κατηφόρης, «Πάνω στο *Μεράκι του άρχοντα*», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 29 Ιουλ. 1939, σ. 3.

¹² Στ., «Καλλιτεχνική και πνευματική ζωή. Τι είναι *Το μεράκι του άρχοντα*. Μας το εξηγεί ο συγγραφέας», *Ασύρματος*, 31 Ιουλ. 1939, σ. 2. Ο Λογοθετίδης μάλιστα διευκρίνισε ότι παραιτήθηκε από τη συνηθισμένη манιέρα του, που έκανε τον κόσμο να γελάει μόλις τον έβλεπε στη σκηνή. Ο ρόλος όμως απαιτούσε να τον παρουσιάσει σοβαρό, έστω και αν αργότερα έβγαине γέλιο από την πλοκή. Δεν τον ενδιέφερε να αποσπάσει το χειροκρότημα ως Λογοθετίδης επειδή «εγώ θέλησα να εξυπηρετήσω το νόημα του έργου, που το αγαπούσα, και μου έδινε την ευκαιρία να παίξω...», Γ. Σιδέρης, «Ομιλεί ο κ. Β. Λογοθετίδης», *Τα Παρασκήνια*, 19 Αυγ. 1939, σ. 6.

ρες λεπτομέρειες αναφέρεται ότι ο Χέλμης δήλωσε πως ο συγγραφέας τού ήταν παντελώς άγνωστος, αλλά βρήκε καλό το έργο και το συνέστησε για παράσταση ο Μανώλης Σκουλούδης, ο επικεφαλής της γραμματείας του θεάτρου Κοτοπούλη, όπου διαβάζουν τα υποβαλλόμενα έργα. Το ανέβασαν με στοργή, το δοκίμασαν πρώτα στη Θεσσαλονίκη και κατόπιν στην Καβάλα, όπου «κατεχειροκροτήθη». Ο Σκουλούδης συμπλήρωσε ότι το *Μεράκι* έχει το προσόν να αρέσει και στον πιο πνευματικό άνθρωπο, όπως και σε αυτόν που πηγαίνει στο θέατρο για απλή ψυχαγωγία. Ο Κατηφόρης δήλωσε ξανά ότι δεν ακολουθεί τη «γραμμή μιας συμπτωματικής ηθογραφίας», αλλά προσπάθησε να κάνει την τέχνη του πιο βαθιά και προπύκνων ελληνική. Οι ήρωές του είναι καθαροί Έλληνες. Δηλαδή η Ελλάδα δεν στέκει σαν φόντο στο έργο του αλλά «λαμβάνει ενεργό μέρος» σε αυτό. Ο Λογοθετίδης ερμήνευσε πολύ ικανοποιητικά τον κεντρικό ρόλο. Ο Χέλμης δευτερολόγησε, εξηγώντας ότι η επιλογή αυτή εντάσσεται στην προσπάθεια του θιάσου να δοθεί ελληνικό περιεχόμενο στα ελληνικά έργα.¹³

Σε άλλη εφημερίδα, γράφεται ότι η νέα αυτή παραγωγή έχει διπλό ενδιαφέρον: τον πρωτοεμφανιζόμενο ως θεατρικό συγγραφέα Ν. Κατηφόρη και την πρώτη σκηνοθεσία του Κουν με τον θίασο της Μαρίκας. Ο Κατηφόρης θέλησε με το έργο του να δώσει το «σύνθημα εξυγιάνσεως της ελληνικής τέχνης» στο θέατρο, επειδή αυτό ακολουθεί ξένα πρότυπα, αγνοώντας την ελληνική ζωή. Το έργο γράφτηκε πέρυσι στη Βασιλική της Λευκάδας, πατρίδα του συγγραφέα. Οι τύποι είναι ελληνικοί συνεπώς αναγκαστικά έχει το ηθογραφικό στοιχείο. Δεν είναι όμως ηθογραφία: ο τύπος του Λάμπη Στρατή μπορεί να συναντηθεί οπουδήποτε στην Ελλάδα. Ο συγγραφέας άγνωστος, απλώς διάβασε το έργο του στην επιτροπή του θεάτρου Κοτοπούλη και εκείνη το επέλεξε, αποδεικνύοντας ότι παράπονα πως μόνο φίρμες βλέπουν τα έργα τους στη σκηνή είναι αβάσιμα. Ούτε ο Κουν έχει ειδικές σκηνοθετικές σπουδές και διπλώματα. Μόνο εργασία έχει παρουσιάσει και αληθινό ταλέντο, υγιή αντίληψη του θεάτρου και ευσυνειδησία. Αναμένεται με ενδιαφέρον.¹⁴ Ο ίδιος κριτικός σχολιάζει μετά την παράσταση ότι όπως στην περιφέρεια άρεσε πολύ, έτσι και στην Αθήνα είχε εξαιρετική επιτυχία. Οι θεατές χειροκροτούσαν ενδιάμεσα των πράξεων και καλούσαν τον συγγραφέα στη σκηνή στο τέλος κάθε πράξης, κάτι ασυνήθιστο. Ο Κατηφόρης έχει κάθε λόγο να είναι ευχαριστημένος. Το έργο βασίζεται στον κεντρικό ήρωά του και θα μπορούσε να ονομάζεται «Λάμπρος Στρατής» (sic), καθώς τα

¹³ Αδ. Παπαδήμας, «Ένα νέο ελληνικό έργο εις το θέατρον Κοτοπούλη», εφημ. *Ακρόπολις*, 31 Ιουλ. 1939, σ. 2.

¹⁴ Δ. Σ. Δ., «Η σημερινή έναρξις του θεάτρου Μαρίκας Κοτοπούλη», εφημ. *Η Βραδυνή*, 2 Αυγ. 1939, σ. 2.

άλλα θεατρικά πρόσωπα είναι ετερόφωτα. Αυτό αναγκάζει τον συγγραφέα να καταφύγει σε συμβατικότητα και κάπως βεβιασμένες λύσεις. Είναι όμως εξαιρετικό το γεγονός ότι έχουμε έναν τύπο ολοζώντανο, μια ελληνική κωμωδία με γοργό και πνευματώδη διάλογο και γνώση της σκηνης που σπάνια κατέχουν οι νέοι συγγραφείς. Ο Λογοθετίδης ήταν ο άξονας, αλλά η σκηνοθεσία του Κουν έδωσε κίνηση και μπρίο στον θίασο έτσι ώστε και οι υπόλοιποι ηθοποιοί στάθηκαν επάξια δίπλα του. Το σκηνικό του Λάσκαρη δεν ήταν ικανοποιητικό, ήταν κάπως βαρύ, τα κοστούμια όμως ωραία λευκαδίτικα. Οι πρώτες αυτές εμφανίσεις συγγραφέα και σκηνοθέτη ικανοποίησαν το πολυπληθές κοινό που γέμιζε την πλατεία.¹⁵ Ο Παπαδήμας έγραψε ξανά ότι η πρώτη δόθηκε σε θερμή και εγκάρδια ατμόσφαιρα, που τιμά το κοινό. Επικρατεί η αντίληψη ότι «η ευρωπαϊκή κομεντί είναι το άνθος της θεατρικής λεπτότητας». Το γεγονός ότι τελευταία το κοινό «περιβάλλει με στοργικό ενδιαφέρον» γενικά το νεοελληνικό έργο και ειδικά το *Μεράκι*, το τιμά, ως δείγμα θεατρικής ωριμότητας. Το *Μεράκι* είναι ένα κομμάτι πραγματικής ζωής. Η κοινωνική του παρατήρηση γίνεται κινητήρια δύναμη δημιουργίας χαρακτήρων και τύπων, με τη γοητεία εκείνη που υπάρχει στην ειλικρίνεια. Είναι ηθογραφία της Λευκάδας, όπου όμως ο Κατηφόρης κινεί γνήσιους και ζωντανούς ανθρώπινους χαρακτήρες, ζωγραφισμένους αδρά και ρεαλιστικά. Ίσως ο ρεαλιστικός αυτός τόνος να σοκάρει κάποιους που πιστεύουν ότι το θέατρο είναι ωραιοποίηση της ζωής. Ο κεντρικός ήρωας, παιγμένος άψογα από τον Λογοθετίδη, έχει μια κωμική επιφάνεια αλλά το βάθος του είναι τραγικό. Στενόκαρδος και πνευματικά ακαλλιέργητος, δεν μπορεί να έχει συνείδηση του ψυχικού ξεπεσμού του. Η ηθική σπίθα δεν ανάβει μέσα του. Ο Κατηφόρης, με το θεατρικό αυτό πρόσωπο έδειξε ότι ξέρει να ζωγραφίζει το σύνολο μέσα από το άτομο. Οι σπαρταριστές σκηνές από τη ζωή του χωριού με το κυνήγι του πλούσιου γαμπρού και της πολύφερνης νύφης είναι διασκεδαστικές. Η πρώτη πράξη είναι σκηνικά αρτιότερη από τις δύο άλλες και το χαρακτηριστικό φινάλε. Η ερμηνεία του Λογοθετίδη βασίστηκε στο βαθύ ανθρώπινο περιεχόμενο του ρόλου του, όπως δεν μας έχουν συνηθίσει ορισμένοι μεγάλοι συγγραφείς μας, παρουσιάζοντας επιφανειακά τους θεατρικούς ήρωές τους. Η Μαίρη Αρώνη και η Σμαράγδα Στεφανίδου ήταν πολύ καλές, αλλά και ο υπόλοιπος θίασος έπαιξε ικανοποιητικά (Φρόσω Κοκκόλα, Παντελής Ζερβός, Ρίτα Μυράτ, Δημήτρης Μυράτ, Άρης Βλαχόπουλος).¹⁶ Ο Άλκης Θρύλος, ως εισαγωγή στην κριτική του/της, εκφράζει επιφυλάξεις για τις

¹⁵ Δ. Σ. Δ., «Το μεράκι του άρχοντα του κ. Ν. Κατηφόρη», εφημ. *Η Βραδυνή*, 3 Αυγ. 1939, σ. 2.

¹⁶ Αδ. Παπαδήμας, «Το μεράκι του άρχοντα στο Θέατρον Κοτοπούλη», εφημ. *Ακρόπολις*, 4 Αυγ. 1939.

διακηρύξεις περί μη υποστήριξης του νεοελληνικού έργου από τους θιάσους. Η ίδια, οσάκις ήταν κριτής σε δραματικούς διαγωνισμούς ή παρακολουθώντας συστηματικά τις παραστάσεις του θεάτρου του Παγκρατιού, που ανέβαζε όποιο ελληνικό έργο υποβαλλόταν, πείσθηκε ότι η αξιολογή δραματική παραγωγή είναι ισχυρή. *Το μεράκι του άρχοντα*, που τόσο είχε «ρεκλαμαριστεί», δεν αποτελεί εξαίρεση. Η πρώτη πράξη ήταν καλή, παρότι ο διάλογος ήταν άτονος και τα δευτερεύοντα πρόσωπα ακαθόριστα. Στις άλλες πράξεις δεν έγινε τίποτα. Δεν υπάρχει εξέλιξη χαρακτήρα και δεν υπάρχει σύγκρουση του κυρίου προσώπου ούτε με το περιβάλλον ούτε με τον εαυτό του. Ο γιος μάλιστα, ενώ στην αρχή εμφανίζεται ως ιδεαλιστής, στο τέλος γίνεται πιο συμφεροντολόγος και μικροπρεπής από τον πατέρα του. Θεωρεί ότι είναι έργο που θα λησμονηθεί – σε αυτό μέχρι στιγμής επαληθεύτηκε. Όσο για τη σκηνοθεσία του Κουν, πουθενά δεν φάνηκε η ικανότητά του. Μάλλον απογοητεύτηκε και άφησε το έργο στο έλεος των ηθοποιών, που έπαιζαν χάλια πλην της Άννας Λώρη, η οποία προσπάθησε να δώσει κάποια εσωτερικότητα στο ανδρείκελο που ενσάρκωνε. Το σκηνικό του Λάσκαρη ήταν καλαίσθητο, αλλά δίχως τοπικό χρώμα Λευκάδας.¹⁷ Ο Κωστής Μερανάιος ασχολήθηκε μόνο με το κεντρικό θεατρικό πρόσωπο ως πλέον ενδιαφέρον συστατικό του έργου, αν και υποστηρίζει ότι και τα υπόλοιπα είναι εξίσου ενδιαφέροντα, διότι, κατά την άποψή του, «πρόκειται περί ήρωος με αυστηρά ψυχολογικήν γραμμήν, ήρωος με πλούτον ψυχολογικών μεταπτώσεων αντικατοπτρίζουσών την εξέλιξιν της πραγματικής καταστάσεως. Τον βλέπομεν τραγικόν και γελοίον, παρορμητικόν και ρασιοναλιστήν, Δον Κιχώτην και Πάντσο, αλλά, προ παντός, ανθρώπινον». Φυσικά, θα μπορούσε να έκαιγε τα υπάρχοντά του ή να ανατίνανε το εργοστάσιο ή να μεταβληθεί σε ιεροκήρυκα και αναμορφωτή, αλλά τότε θα μπορούσε να ανήκει σε οποιοδήποτε γεωγραφικό πλάτος, θα ήταν ίσως ένας εξωτικός και αινιγματικός τύπος, «δεν θα ήτο όμως ρωμηός, άνθρωπος με ζωηράν αίσθησιν του μέτρου, άνθρωπος ιδιοσυγκρασιακώς πολύμορφος, αλλ' άνθρωπος κυριαρχούμενος από την ζωηράν, την σχεδόν μαθηματικήν αντίληψιν της ζωής». Το έργο του Κατηφόρη αποτελεί πολύτιμη συμβολή και δείχνει έναν δρόμο για τη μελέτη της ελληνικής ψυχосύνθεσης.¹⁸ Και ο Χουρμούζιος περιορίστηκε στον Στρατή, αλλά από άλλη οπτική. «Είναι ο αντιπροσωπευτικός άνθρωπος μιας εποχής που έχει υποταγεί εις μίαν άλλην, τραγικός πρωταγωνιστής που αναγκάζεται από την αδυσώ-

¹⁷ Άλκης Θρύλος, «Θέατρο-θιάσος Κοτοπούλη: Ν. Κατηφόρη, *Το μεράκι του άρχοντα*, κωμωδία σε τρεις πράξεις», *Το ελληνικό θέατρο*, Ακαδημία Αθηνών - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, τόμ. Β' 1934–1940, Αθήνα 1977, σ. 416–419.

¹⁸ Κ. Μερανάιος, «Κριτική και ψυχανάλυση», εφημ. *Η Καθημερινή*, 14 Αυγ. 1939.

πητον πορείαν της κοινωνικής ζωής να παραδώση τα όπλα εις τους νέους κυρίους, είναι το άτομον που κονιορτοποιείται από τον οδοστρωτήρα της Μηχανής. Ο Λάμπης Στρατής ευρίσκεται εις το δραματικόν μεταίχμιον δύο πολιτισμών, εκεί όπου συχνά επέρχεται η σύγκρουσις. Και η σύγκρουσις αυτή δημιουργεί τους τραγικούς όσο και τους κωμικούς τύπους. Φυσικά άλλη θα ήταν η διαγραφή του τύπου αυτού αν δεν επρόκειτο περί κωμωδίας. Αλλά, παρά τα πλούσια κωμικά στοιχεία, η βαθύτερα κοινωνική ψυχολογία η οποία γίνεται αφετηρία όλων των μεταπτώσεων του τύπου, εμφανίζεται και διαπιστούται ανά πάσαν στιγμήν». Ο Κατηφόρης μπορεί να περηφανεύεται ότι μέσα στη φτώχεια του νεοελληνικού θεάτρου, που δέχεται ως μόνη τροφή «τας ασυδότους κοινοτοπίας» του κ. Συναδινού, έγραψε «μίαν κωμωδία αληθινή [...] της καλύτερας μορφής: σάτυρα χαρακτήρων και παραλλήλως δικαίωσίν των».¹⁹ Ο Οικονομίδης γράφει μια προσεκτική κριτική. «*Το μεράκι του άρχοντα* έχει σημειώσει επιτυχίαν. Όχι όμως ως έργον άρτιον, αλλά με τον τύπον που παρουσιάζει. Και — ίσως θα έπρεπε να προσθέσω —, με τον ερμηνευτήν του τύπου αυτού: τον Βασίλη Λογοθετίδη. Ο κ. Νίκος Κατηφόρης ευτύχησε να έχει όχι απλώς ερμηνευτή του πρώτου ρόλου του αλλά συνεργάτη και ακόμα περισσότερο συνδημιουργό τον Λογοθετίδη [...]»²⁰ εκτός από τον Στρατή Λάμπη, τον οποίο διαπλάσσει περίφημα, ζωντανεύει κυριολεκτικά ο Λογοθετίδης, δεν υπάρχει τίποτε άλλο, ούτε θέατρο, ούτε ζωντανοί άνθρωποι, αλλά μόνον υποτυπώσεις προσώπων. Ο κ. Κατηφόρης διέγραψε ένα τύπον, και τον διέγραψε πολύ καλά. Ίσως τον αντέγραψεν από την πραγματικότητα. Περισσότερο από τσιγκούνης — δεν έχει καθόλου την αδυσώπητη αρπακτικότητα του Αρπαγκόν του Μολιέρου — ο Λάμπης Στρατής είνε άρχοντας στην ψυχή. Αυτοδημιούργητος, έγινε από το τίποτε. Από τρατάρης άρχοντας στον τόπο του, στη Λευκάδα. Δεν αγαπά το χρήμα για το χρήμα. Το θεωρεί ως μέσον επιβολής και ισχύος. Ελαύνεται όχι τόσο από το πάθος της φιλαργυρίας όσον από την θέλησι της δυνάμεως. Πιστεύει πως έχει ελέω θεού την αποστολή να κυριαρχή στον τόπο του, να γδύνη τους χωριάτες, να είνε άρχοντας. Όταν λοιπόν βλέπη να απειλούνται τα απαράγραπτα δικαιώματά του, — μια εταιρεία έρχεται και κτίζει στη Λευκάδα εργοστάσιο για τη σταφίδα, που αποτελεί τιμάρίό του —, γίνεται θηρίο και της κηρύσσει τον πόλεμο. Ως εδώ τα πράγματα πάνε πολύ καλά. Ο συγγραφέας εμφανίζει τον ήρωά του με όλη την επιθυμητή ενάργεια, και αληθινά κατακτά τον θε-

¹⁹ Αι. Χ., εφημ. *Η Καθημερινή*, 4 Αυγ. 1939 (το απόκομμα προέρχεται από το αρχείο του συγγραφέα, δεν έχει τον τίτλο και δεν βρήκα το τεύχος της εφημερίδας σε βιβλιοθήκη).

²⁰ Πληροφορεί ότι το ίδιο έγινε και με τον *Μπαμπά*, εκ του οποίου συνάγουμε ότι εννοεί το έργο του Σπύρου Μελά *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*.

ατή. Από εκεί όμως που πρέπει να αρχίσει το θέατρο, δηλαδή η δράσις, το έργον βαλτώνει σε μια αφηγηματική μπορεί να πη κανείς παράθεσι σκηνών. Τα πρόσωπα, με τα οποία πρέπει να έλθει σε σύγκρουσι ο ήρωας, είναι σκιές και η σύγκρουσις που θα δημιουργούσε το δράμα, καταντά χτύπημα στο κενό. Έτσι ο κ. Λογοθετίδης συνεχίζει ως το τέλος το μονόλογό του, εισπράττων ζωηρά χειροκροτήματα, από τα οποία δικαίως έλαβε το μέρος του και ο συγγραφεύς. Συμπέρασμα: ο κ. Νίκος Κατηφόρης έχει αναμφισβήτητο πλαστικό ταλέντο, — έχει ήδη γράψει πολύ καλά διηγήματα — πρέπει να μάθει πως φιλολογία και θέατρο δεν είναι ακριβώς το ίδιο πράγμα. Αν το είχε χωνέψει αυτό, το *Μεράκι του άρχοντα* θα μπορούσε να ήταν ένα από τα καλλίτερα θεατρικά έργα». ²¹ Ο Κόκκινος πιο θερμή. «Με τη συμπαθέστερη διάθεσι έγινε δεκτό *Το μεράκι του άρχοντα*, “κωμωδία χαρακτήρων” του νέου συγγραφέως κ. Νίκου Κατηφόρη. [...] Το έργον, το ενδιαφέρον και πρωτότυπον στην ελληνική παραγωγή έχει θέμα την προσπάθειαν ενός ανθρώπου που επέτυχεν, να κρατήσει την προσωπική υπεροχήν του απέναντι των αντιθέσεων που δημιουργεί η ζωή των άλλων, η πρόοδος, η αναπόφευκτη αντίδρασις προς την ίδια τη σκληρή του προσωπικότητα [...] Το έργο εμφανίζεται ως “κωμωδία χαρακτήρων” αλλά πράγματι αρχίζει με μια πολύ καλή πρώτη πράξι ηθογραφίας που κινείται τόσο γύρω από το κύριο πρόσωπο ώστε αδυνατίζουν τα άλλα, η δράσις συνεχίζεται χαλαρωμένη στη δεύτερη και στην τρίτη πράξι, η υφή του έργου χάνει την ενότητά της, το πρόσωπο του Στρατή, για το οποίον ενδιαφέρεται κυρίως ο συγγραφεύς αφού με αυτό κατορθώνει τα πάντα, γίνεται αγνώριστο, το έργο πέφτει στη φάρσα με αδεξιότητες...». Εντούτοις, ο Κατηφόρης έχει ταλέντο, καλό θεατρικό διάλογο, ικανότητα ηθογραφικής παρατήρησης αλλά δεν κατόρθωσε να ολοκληρώσει το έργο ούτε ως ηθογραφία. Έγινε μεγάλη επιτυχία, το κοινό ευχαριστήθηκε και κάλεσε πολλές φορές στον συγγραφέα επί σκηνής, αλλά η επιτυχία οφείλεται κυρίως στον Λογοθετίδη. Καλές ήταν και η Αρώνη και η Στεφανίδη. Ο Κατηφόρης, με την αναμφισβήτητη ικανότητά του και την αποκτηθείσα πείρα διά του πρώτου έργου του στη σκηνή, θα πρέπει να κάνει την αυτοκριτική του και σύντομα θα αποτελέσει παράγοντα του ελληνικού δραματολογίου. ²² «Έχει πολλά προτερήματα το νέον ελληνικόν έργον του κ. Νίκου Κατηφόρη το οποίον μας παρουσίασε χθες βράδυ ο ημικρατικός θίασος [...]. Έχει ωραίους τύπους, διάλογον ρέοντα και ζωντανόν, και έχει σκηνάς αι οποίαι αποδεικνύουν ότι ο συγγραφεύς του έργου δεν έκαμεν τυχαίαν προσπάθειαν αλλά επρόσε-

²¹ Κ. Ο., «*Το μεράκι του άρχοντα* του κ. Νίκου Κατηφόρη», εφημ. *Έθνος*, 23 Αυγ. 1939, σ. 1.

²² Διον. Α. Κόκκινος, «*Το μεράκι του άρχοντα* του κ. Νίκου Κατηφόρη», εφημ. *Ελληνικόν Μέλλον*, 4 Αυγ. 1939, σ. 4.

ξε το θέμα του, το οποίον εχειρίσθη ευσυνειδήτα, δώσας από την πρώτην προσπάθειάν του εις το θέατρον το μέτρον που εκρίθη αξιόλογος και είναι πράγματι τοιαύτη. Εάν μάλιστα ο κ. Κατηφόρης δεν επεχειρεί να προσθέση εις την προσπάθειαν αυτήν — όπως το εδήλωσεν εις ωρισμένα δημοσιεύματά του — τον χαρακτήρα της φιλολογικής ανησυχίας, εάν δεν απεδύετο δηλαδή εις μίαν καλλιτεχνικήν εξόρμησιν, που απεδείχθη ανωτέρα κάπως των νεαρών καλλιτεχνικών δυνατοτήτων του, όλα θα επήγαιναν καλά. Θέλω να ειπώ πως ο κ. Κατηφόρης, ο οποίος εφάνη ικανός να γράψη μίαν επιτυχημένην κωμωδίαν με ευρήματα πολλά, με τύπους χαριεστάτους, με ευφυέστατα ένα ή δύο φινάλε, εάν δεν παρεσύρετο να θεωρήση και ο ίδιος ως υποχρέωσίν του ιεράν να δώση εις αυτούς τους τύπους κάποιαν μορφήν κοινωνικών συμβόλων, της κοινωνίας μάλιστα του τόπου μας — πράγμα που δεν το επέτυχεν —, θα θεωρείτο από τούδε ως ένας επικίνδυνος και σεβαστότατος αντίπαλος του συγγραφέως της *Κοσμικής κινήσεως* κ. Θ. Συναδινού. Αλλ' ο κ. Κατηφόρης ηθέλησε να δημιουργήση δράμα, συγκρούσεις χαρακτήρων, μεγάλας και αδικαιολογήτους τρικυμίας μέσα εις ένα ποτηράκι με νερό κι αυτή η σπουδή του, η ευγενής φιλοδοξία του αν το προτιμάτε, μας κάμνουν κάπως σκεπτικούς διά την εξέλιξίν του. Θέλει να είνε ένας καλός κωμωδιογράφος άραγε; Να συναγωνισθή παλαιότερους συναδέλφους του και ακόμα να φανή ανώτερός των εις το είδος της ελαφράς καλογραμμένης κωμωδίας που λέγει πράγματα πολλά και διασκεδαστικά εν μέρει, χωρίς να λέγη κατά βάθος τίποτα το εκπληκτικόν; Ή θέλει αλματικά να προχωρήση προς την πραγματικήν ανατομίαν χαρακτήρων προς μίαν σάτυραν που έχει μεν την επιφάνειαν κωμικήν αλλά εις το βάθος υπάρχει δράμα και πόνος και αγών και πάλη των συναισθημάτων; Εάν εζήτησεν το δεύτερον — όπως το ετόνισε και εις τα σημειώματά του — δεν πρέπει να θεωρή τον εαυτόν του από την χθесινήν επιτυχίαν τελείως ικανοποιημένον. Η πρώτη πράξις του ήτο αρτία, διέγραψε τους τύπους του αδρά, ήτο μία πράξις κωμωδίας απλής, χαριτωμένης, δροσεράς, που υπέσχετο πολλά διά την εξέλιξίν του. Αλλά εις την δευτέραν πράξιν εισήλθεν ο κ. Κατηφόρης των υπερτέρων αξιώσεων. Μπράβο του διότι το επεχείρησε. Αλλά και κρίμα διότι η πρόθεσίς του έμεινε μόνον πρόθεσις. Και επειδή συνέβη τούτο έχασε και η κωμωδία τον προηγούμενον ρυθμόν της, έγινεν ασταθής, εμειώθη εις εσωτερικήν γοργότητα, επνίγη εις ωρισμένας απιθανότητας και συμβάσεις σκηνικής οικονομίας διά να επανεύρη τον τύπον της αθώας φάρσας εις την συνέχειάν της και εις την τρίτην πράξιν, όπου ετελείωσε λαμπρά με ένα ευφυέστατον φινάλε. Ιδού τι βγαίνει τώρα από την χθесινήν παράστασιν. Ένα ταλέντο νέου συγγραφέως που έχει δικαίωμα να σταθή διότι ξεκινά με αρκετά εφόδια, αλλά και παραλλήλως ένα κομπούζιο ιδεών εις το κεφάλαιον

του καθορισμού: αυτού που επεξήτει να δώσει ως ιδέαν ο συγγραφέας [...] ο κ. Κατηφόρης διαθέτει τάλαντον συγγραφικόν. Πρέπει να εύρη μόνο το καλούπι εις το οποίον θα τοποθετήσει το αγαθόν αυτό κεφάλαιον που του χάρισεν η ζωή». Η σκηνοθεσία του Κουν έδωσε στο παίξιμο του συνόλου κάποια σπασμωδικότητα, κάτι νευρικό που απέχει από την ελληνική πραγματικότητα. Ο θίασος όμως λειτούργησε με ευσυνειδησία και επιτυχία μοναδική. Ο Λογοθετίδης ως χωρικός Άρχοντας της Λευκάδας, ο Δημήτρης Μυράτ ως γιος του, η Αρώνη ως κόρη του, αλλά και οι υπόλοιποι, ήταν εξαιρετικοί.²³ Ο Λέων Κουκούλας υπήρξε πιο επιφυλακτικός. Επισημαίνει ότι για την παράσταση αυτή του έργου του Κατηφόρη είχε γίνει πολύς λόγος στον Τύπο και η υποδοχή από το κοινό ήταν θερμή. Ήταν όμως μια κάπως παραπλανητική πρώτη εντύπωση. «Το έργο, που άρχισε σαν μια πολύ καλή κωμωδία χαρακτήρων, μετεβλήθη στη δεύτερη πράξη σε χονδροειδή φάρσα, γεμάτη ασυνέπειες και τεχνικά λάθη και, το χειρότερο, γεμάτη “παραχωρήσεις” στο κοινό. Η κανονική ανέλιξη του μύθου σκόνταψε πάνω σε ένα σωρό παρέμβλητα και δευτερεύοντα επεισόδια, που, αν διασκέδασαν μια ωρισμένη μερίδα του κοινού, πάντως εμείωσαν το καλλιτεχνικόν ενδιαφέρον του έργου και εμείωσαν την οργανική του ενότητα και την ψυχολογική συνέπεια των χαρακτήρων του [...] έχει μια κεντρική ιδέα που φανερώνει έναν άνθρωπο που σκέπτεται σοβαρά και μπορεί να συλλάβει το βαθύτερο νόημα ωρισμένων καταστάσεων της σύγχρονης ζωής. [...] το έργο του κ. Κατηφόρη, με βασική γραμμή την απεγνωσμένη πάλη του ανθρώπου που βλέπει με δικαιολογημένο φόβο την τεχνική πρόοδο να του αμφισβητεί τα δικαιώματα, που απέκτησε είτε με αγώνες ειλικρινείς και τίμιους είτε με την εξυπνάδα και την καπατσωσύνη του, θα μπορούσε να μας αρέσει ή μάλλον θα μας άρεσε απόλυτα, αν μας έδινε πλαστικά το ανθρώπινο και το δραματικό (ή το κωμικό) στοιχείο της πάλης αυτής χωρίς καμμιάν προγραμματική ανάπτυξη, χωρίς καμμιάν αποδεικτική πρόθεση, χωρίς καμμιά παραχώρηση». Αλλά και η «τεχνική συγκρότηση» παρουσιάζει μεγάλες αδυναμίες και ελλείψεις. Τα δραματικά πρόσωπα από τη δεύτερη πράξη παύουν να έχουν συνέπεια και αυθυπαρξία και γίνονται νευρόσπαστα γύρω από τον Λάμπη Στρατή, που είναι ο μόνος ολοκληρωμένος χαρακτήρας του οποίου δίνεται το εσωτερικό δράμα με τις κωμικές αντιφάσεις του. Αυτή είναι πολύ σωστή «ψυχολογική θέση», που δεν μπόρεσε να ολοκληρωθεί και είναι κρίμα. Το έργο θα έπρεπε να παρουσιαστεί ως πρωτόλειο και όχι να διαφημιστεί ως «άρτια σκηνική δημιουργία». Δεν του λείπει ούτε η παρατήρηση, ούτε ο καλός διάλογος, ούτε το

²³ Blaise, «Το μεράκι του άρχοντα», εφημ. *Ασύρματος*, 3 Αυγ. 1939, σ. 3, 6.

φορκλόρ ούτε το χιούμορ. Λείπει η συνθετική δύναμη, η αίσθηση του περιττού, η τεχνική πείρα που με τον καιρό ασφαλώς θα αποκτήσει ο συγγραφέας.²⁴

Η κριτική ανταπόκριση υπήρξε πλούσια, και το έργο προσέχτηκε και εκτιμήθηκε.²⁵ Κανένας κριτικός, όπως είδαμε, δεν ανίχνευσε ότι πρότυπο του Κατηφόρη υπήρξε σε μεγάλο βαθμό ο *Βασιλικός* του Μάτεσι. Εδώ ο άρχοντας βέβαια δεν είναι υψηλής καταγωγής, όπως ο Δάρειος Ρονκάλας, αλλά νεόπλουτος. Του μοιάζει όμως στον απόλυτο εγωισμό και στην αυταρχικότητα, στην εκμετάλλευση μέχρις εσχάτων των χωρικών και την απονία (που ως πρώην λαϊκός και φτωχός άνθρωπος θα μπορούσε και να μην έχει στον υπερθετικό αυτό βαθμό), στον αρχικό ανταγωνισμό με τον γιο, στην έλλειψη αγάπης και φροντίδας για τις θυγατέρες του, που θέλει να τις αφήσει ανύπαντρες για να μην ελαττωθεί η περιουσία του. Ακόμα και στις συζυγικές σχέσεις με τη γυναίκα του, όπως εκείνος, δεν τη λαμβάνει υπόψη και της είναι άπιστος, αν και έχει αυτός μαζί της μια καλή στιγμή όταν αναπολεί τον νεανικό έρωτά τους. Αλλά και η Κατερίνα μοιάζει με τη Ρονκάλαινα: παρότι ξέρει ότι δεν εισακούεται και τον φοβάται κάπως, ασταμάτητα του γκρινιάζει και τον επικρίνει για τον εγωισμό του, την απληστία του, τις απιστίες του και ιδίως για την αδιαφορία του για τα παιδιά τους. Όπως και εκείνη, συνεχώς συγκρούεται μαζί του και καθιστά σαφές ότι δεν τον αγαπάει και δεν τον αποδέχεται. Ακόμα και ο βασιλικός ως ερωτικό σύμβολο είναι παρών. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες, τους οποίους δικαιολογημένα θεώρησε ατελείς η κριτική, έχουν συλληφθεί σε σχέση με τον κεντρικό και είναι μάλλον στοιχειωδώς σκιαγραφημένοι: η σοβαρή και η τολμηρότερη αδελφή, η μοντέρνα πρωτευουσιάννα που όμως είναι καλό κορίτσι, ο Ματρόζος, καλός και έντιμος διευθυντής εργοστασίου με επιχειρηματικό ήθος, ο Μιζέριας, υποψιασμένος λαϊκός τύπος που με τις πονηριές κάπως επιβιώνει, οι γαμπροί, αγνά σχεδιάσματα επαρχιωτών επιστημόνων, ηθικών ατόμων που στον έρωτα παίζουν με ανοιχτά χαρτιά. Ο αδελφός είναι μάλλον ασυνεπής σύλληψη. Αρχικά, παρουσιάζεται καλός και ηθικός νέος, τίμιος και ευθύς, που, όπως ο Δραγανίγος, προσπαθεί να μετριάσει τις αυθαιρεσίες του πατέρα, με τον οποίο έχει μια φανερά ανταγωνιστική σχέση. Στην κρίσιμη καμπή όμως αρχίζει τις πονηριές και τις απάτες, αρχικά με καλό σκοπό (για να παντρέψει την αδελφή του) και κατόπιν γίνεται ίδιος με τον πατέρα στα επαγγελματικά κόλπα, ενθουσιάζοντάς τον. Ο Στρατής φαίνεται να θεωρήθηκε από όλους αντιπροσωπευτικός τύπος αυτοδημιούργητου Ρωμηού, που όμως δεν είναι καθόλου μονοδιάστατος: πίσω από την επιφάνεια της

²⁴ Λ. Κουκούλας, «Το μεράκι του άρχοντα. Ένα νέο θεατρικό έργο», εφημ. *Πρωία*, 4 Αυγ. 1939, σ. 4.

²⁵ Η Γεωργοπούλου σχολιάζει ότι εντούτοις οι κριτικοί δεν φαίνεται να κατανόησαν τις προθέσεις του δημιουργού ούτε ως προς το δραματικό είδος ούτε ως προς το αισθητικό αποτέλεσμα (Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αιγόκερως, α' τόμ., Αθήνα 2008, σ. 341-342).

απληστίας, του εγωισμού, της υπέρμετρης αυταρχικότητας και της αναισθησίας, κρύβεται το κοινωνικό σύμπλεγμα του φτωχού παιδιού που ήταν ξυπόλυτος ψαράς έως ότου ανακαλύψει τις επιχειρηματικές δεξιότητές του, με δεσπόζουσα την ικανότητα εκμετάλλευσης των φτωχών και αδυνάτων. Όταν γίνεται εμφανές ότι θα χάσει την προνομιακή κοινωνική θέση που κέρδισε μόνος του, δηλώνει ότι η περιουσία του ποσώς τον ενδιαφέρει, και τη σκορπίζει τρελά. Φυσικά δεν το εννοεί, αλλά ίσως για μια στιγμή το πιστεύει και ο ίδιος, βρισκόμενος σε σύγχυση από το ισχυρό πλήγμα που δέχτηκε το εγώ του. Ο Ματρόςος το αντιλαμβάνεται και τον φέρνει στα νερά του με καλοπιάσματα και κολλακείες, επειδή είναι μάλλον ειλικρινής όταν ισχυρίζεται ότι η εταιρεία χρειάζεται τα προσόντα του.

Το πρόβλημα, που από τους κριτικούς του είδε με ενάργεια μόνο ο Μήτσος Λυγίζος πολύ αργότερα, δεν έγκειται στις ελλείψεις της σύνθεσης των θεατρικών προσώπων, ούτε στο μεγαλύτερο μέρος της πλοκής, που έχει αρκετή δράση και είναι περίπου ικανοποιητικά αιτιολογημένη. Το πρόβλημα είναι στη λύση και κυρίως στο μήνυμα του συγγραφέα. «... τι είδους σάτιρα είναι το *Μεράκι του άρχοντα*; Στο έργο του Κατηφόρη αμείβεται η ατιμία. Ξεσκέπασε μιαν αθλιότητα και αντάμειψε τους δημιουργούς. Η αθλιότητα, αντί να λυτρώνεται, παραμένει. Και όχι μόνο παραμένει αλλά θα διευρύνεται και θα διαιωνίζεται σύμφωνα με το τέλος της κωμωδίας. Το *μεράκι του άρχοντα*, από μαστίγωμα που πήγε να γίνει –πράγμα που θα δικαίωνε τη θέση της κωμωδίας– γίνεται ύμνος στη νίκη του άρχοντα και στον υπεράξιο διάδοχό του».²⁶ Ακόμα μεγαλύτερη σύγχυση όμως έχει το ιδεολογικό υπόβαθρο, λαμβανομένης υπόψη και της πολιτικής τοποθέτησης του συγγραφέα. Βέβαια, σαφείς πολιτικές νύξεις απλώς θα καθιστούσαν το έργο μη παραστάσιμο και ενδεχομένως για τους ίδιους λόγους οι κριτικοί δεν έθιξαν τη διάσταση αυτή. Ένας κομμουνιστής συγγραφέας είναι εύλογο να θεωρεί την εμμένουσα φεουδαρχία ως την κοινωνικοοικονομική νόσο που εμποδίζει τον τόπο να πάει μπροστά. Αλλά να παρουσιάζει ως αντίπαλο δέος ένα εργοστάσιο, ως παράγοντα εκσυγχρονισμού που με σωστή και έντιμη επαγγελματική πολιτική θα πρόσφερε εργασία (αυτό σωστό) και δίκαιες οικονομικές συναλλαγές, μάλλον είναι αποτέλεσμα ιδεολογικής σύγχυσης. Ίσως, όμως, το αμφιλεγόμενο μήνυμα που ενόχλησε τον Λυγίζο να είναι διφορούμενο εκ συγγραφικής προθέσεως: οι αφέντες, οι «άρχοντες», και στον καπιταλισμό θα καταπιézουν και θα εκμεταλλεύονται τον λαό σε νέες, τεχνολογικά προηγμένες συνθήκες και με άλλες οικονομικές βάσεις (μισθούς, επε-

²⁶ Μ. Λυγίζος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, Δωδώνη, Αθήνα 1980, τόμ. Α', σ. 202.

ξεργασία αγροτικών προϊόντων) που όμως θα είχαν το ίδιο αποτέλεσμα. Άλλωστε τα ίδια πρόσωπα δεν μεταπήδησαν από το υποστατικό στη διεύθυνση του εργοστασίου; Δηλαδή ο Λάμπης και ο γιος του, που φαίνεται να βρήκε απολαυστικό τον χειρισμό των προσώπων προς όφελός του και αποφασίζει να το κάνει στάση ζωής. Πιθανόν, όμως, οι κριτικοί κατάλαβαν το μήνυμα αλλά δεν μπορούσαν να το συμπεριλάβουν ξεκαθαρισμένο στα άρθρα τους στην περίοδο της μεταξικής δικτατορίας. Πάντως, όταν ο συγγραφέας το διασκεύασε σε πεζογράφημα και το εξέδωσε το 1945,²⁷ κρατώντας τα ίδια ονόματα και πλοκή και η αριστερή κριτικός Αλεξάνδρα Αλαφούζου επισήμανε την ασυνέπεια στο ιδεολογικό μήνυμα της λύσης.²⁸

Σε απολογισμό της θεατρικής ζωής τού 1939, ο Σωκράτης Καραντινός αξιολογεί το *Μεράκι του άρχοντα* μαζί με την *Αίθουσα αναμονής* του Α. Λιδωρίκη ως τα δύο καλύτερα ελληνικά έργα που παρουσιάστηκαν.²⁹ Ο Αλέξης Σολομός, το 1945, σε κριτική του για τους *Φασουλήδες*, αξιολογεί τον Κατηφόρη ως «μοντέρνο» με την έννοια του θεάτρου του 1920-1930: περιεργάζεται με κυνικό σαρकाσμό τις παθήσεις και τις διαστρεβλώσεις της κοινωνικής ζωής, ακινητοποιώντας την κάτω από μια γκροτέσκα μάσκα χλωροφορμίου. Αυτός και ο Τερζάκης ξεχωρίζουν ανάμεσα στους συγγραφείς της εποχής και, παρά τη διαφορά στο ύφος και την οπτική — ο Τερζάκης είναι μαθητής των κλασικών —, έχουν τον ίδιο σκοπό που είναι απλός: να συνθέσουν σκηνικά μιαν αλήθεια. Είναι γνήσιοι υπηρετώντας τον σκοπό τους επειδή δεν τον υποτάσσουν στην επίδειξη των προσωπικών ικανοτήτων τους ούτε επιζητούν το χειροκρότημα.³⁰ Είναι ασυμβίβαστοι θα λέγαμε. Από τους νεότερους μελετητές-κριτικούς, ο Θόδωρος Γραμματάς κατάλαβε καλύτερα το μήνυμα του Κατηφόρη στο *Μεράκι του άρχοντα*, σχολιάζοντας συνοπτικά ότι ο συγγραφέας σατιρίζει το κερδοσκοπικό πνεύμα των τοπικών παραγόντων της ελληνικής επαρχίας που εκμεταλλεύονται την ανέχεια και τη φτώχεια των μικροπαραγωγών, ξεχνώντας ότι προηγουμένως ανήκαν στην ίδια κοινωνική ομάδα. Ομοίως για τους *Φασουλήδες*, ότι πρόκειται για προχωρημένη σάτιρα του κοινωνικού συστήματος, που δεν κατανοήθηκε την εποχή που παρουσιάστηκε το έργο.³¹ Μπορεί όμως να κατανοήθηκε, αλλά και το 1945 ήταν

²⁷ «Ο άρχοντας», *Ο άρχοντας και άλλα διηγήματα*, Οι φίλοι του βιβλίου, Αθήνα 1945.

²⁸ «... μια αρμονία που προσβάλλει στον αναγνώστη το αίτημα της στοιχειώδους δικαιοσύνης. Ο θρίαμβος του σκότους παρουσιάζεται στον αναγνώστη σαν κάτι φυσικό ή τουλάχιστον μοιραίο και ακατάβλητο», Α. Αλαφούζου, «Κριτική», «Βιβλίο. Νίκου Κατηφόρη, *Ο άρχοντας και άλλα διηγήματα*», *Ελεύθερα Γράμματα* 47, 15 Ιουλ. 1945, σ. 214.

²⁹ Σ. Καραντινός, «Ένας χρόνος θέατρο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 30 Δεκ. 1939, σ. 6.

³⁰ Α. Σολομός, στ. «Αθηναϊκά θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Αύγουστος 1945, σ. 29.

³¹ Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Συμβολή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2017, σ. 249, 251-252.

άκρως πολωμένη πολιτικά εποχή, και οι κριτικοί απέφευγαν να σχολιάσουν τέτοιου είδους μηνύματα για να προστατεύουν τόσο τους συγγραφείς όσο και τους εαυτούς τους.³² Ο Κατηφόρης υπέβαλε το *Μεράκι* μαζί με τον *Φωτεινό* το 1952 για παράσταση στο Εθνικό/Βασιλικό θέατρο, αλλά αμφότερα απορρίφθηκαν.³³

Αρκετές Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας δεν αναφέρουν καν τον Νίκο Κατηφόρη, όπως και πολλούς άλλους αριστερούς λογοτέχνες. Μόνο εύλογα ο Κορδάτος, ο Αργυρίου και περιέργως ο Δημήτρης Τσάκωνας τον περιλαμβάνουν. Το θέατρό του, επίσης, ελάχιστα αναφέρεται σε σφαιρικές μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο, εδώ όμως δεν πρόκειται για επιλογή των θεατρολόγων, εφόσον τα κείμενα είναι δυσεύρετα και η προσέγγιση γίνεται μέσω των κριτικών. Η ανεύρεσή τους, η δημοσίευση ή καλύτερα η έκδοσή τους, ασφαλώς αποτελεί ζητούμενο της ελληνικής θεατρολογίας και ίσως στο μέλλον ο Κατηφόρης αποκατασταθεί ως λογοτέχνης και θεατρικός συγγραφέας όπως του αξίζει.

Στο κείμενο κρατήθηκε η γλώσσα και η ορθογραφία του αρχικού κειμένου, ακόμα και κάποιες ασυνέπειές του. Διορθώθηκαν μόνο ορισμένες αβλεψίες και λάθη που εμφανώς οφείλονταν στη δακτυλογράφηση. Η γλώσσα αυτή, αρκετά ακραία δημοτική και με ιδιωματικές λέξεις, που αγαπούσαν να εισάγουν στα κείμενά τους ιδίως οι αριστεροί συγγραφείς, αλλά ήταν και παράδοση από καταβολής του δημοτικιστικού κινήματος, όπως φάνηκε από τις κριτικές, έγινε ευχάριστα αποδεκτή από κοινό και κριτικούς, συνεπώς αποδεδειγμένα υπήρξε θεατρικά αποτελεσματική. Ευχαριστώ από τη θέση αυτή τους αγαπητούς φίλους μου Σοφία και Γιώργο Κανόνη, που έκαναν τη μεταγραφή και την πρώτη επεξεργασία του δακτυλογραφημένου κειμένου.

³² Βλ. Μάριου Πλωρίτη, «Το μεταπολεμικό θέατρο (1950-1967). Ένα μικρό διάγραμμα», *Η Λέξη* 14 (Μάης '82), σ. 268-272. Ο Πλωρίτης αποκαλύπτει τη μεταπολεμική αυτή στάση της κριτικής εκ των έσω, εφόσον και ο ίδιος έγραφε τότε κριτική.

³³ *Βιβλίων Πρακτικών Καλλιτεχνικής Επιτροπής Εθνικού Θεάτρου από 2 Αυγούστου 1950 έως 12 Μαρτίου 1953*, 16 Οκτ. 1952, 3 & 18 Νοεμ. 1952. Ο Κουν ήταν τότε σκηνοθέτης του Εθνικού αλλά έλειπε στην Αμερική στις συνεδριάσεις αυτές.

N. Κατηφόρη

ΤΟ ΜΕΡΑΚΙ ΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΑ

ΚΩΜΩΔΙΑ

Σε τρεις πράξεις³⁴

Τα πρόσωπα:

ΛΑΜΠΗΣ ΣΤΡΑΤΗΣ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ, γυναίκα του

ΣΤΑΜΑΤΗΣ

ΧΡΥΣΑΥΓΗ

ΑΓΓΕΛΑ

ΓΙΑΜΑΛΗΣ, γιατρός

ΠΕΤΡΟΣ, δικηγόρος

ΓΙΑΝΝΟΥΛΑ, αδελφή του

ΜΑΤΡΟΖΟΣ, αντιπρόσωπος μιας εταιρίας

ΜΑΡΙΚΑ, κόρη του

ΜΙΖΕΡΙΑΣ, περιβολάρης

ΧΩΡΙΑΤΗΣ, (Τέσσαροι στην α' πράξη και έξη στη β' πράξη).

Η Σκηνή

Σε ένα χωριό της Λευκάδας

Εποχή σύγχρονη

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

Η Σκηνή

Ένα πλατύ χωλλ σε χωριάτικο σπίτι. Στο βάθος, μια μεγάλη τζαμαρία απ' όπου μπαίνει άφθονο φως και ξεχωρίζει η φουντωτή κορφή ενός πλατάνου, με βάθος τον ουρανό. Μπρος, αριστερά, μια πόρτα που συγκοινωνεί με το υπόλοιπο άλλο σπίτι. Πέρα από την πόρτα, στο βάθος, ένας αργαλειός. Δεξιά, στο μέσο της πλευράς αυτής, τα κάγκελα μιας σκάλας που οδηγεί κάτω. Κοντά σε αυτά, μια κολώνα ντυμένη με

³⁴ Οι εξηγήσεις των λευκαδίτικων τοπικών λέξεων και εκφράσεων προέρχονται από το λεξικό του Πανταζή Κοντομίχη, *Λεξικό του λευκαδίτικου τοπικού ιδιώματος (ιδιοματικό –ερμηνευτικό –λαογραφικό)*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2001.

σανίδες, που στηρίζει το ταβάνι. Μπρός, δεξιά, ένα παράθυρο που βλέπει σε ένα κήπο. Φαίνεται ο κορμός και τα πρώτα κλαδιά μιας λεμονιάς. Το ύψος του παραθύρου είναι σχεδόν ίσο με την επιφάνεια του κήπου, κι' έτσι από κει, μπορεί να πηδήσει κανείς εύκολα μέσα. Ένας καναπές μπρος από τη τζαμαρία. Στους τοίχους, κρέμονται σύρματα με κάρτες και φωτογραφίες καθώς και μια λαϊκή χρωμολιθογραφία με ένα καράβι. Στην κολώνα είναι κρεμασμένο ένα καραβάκι ψεύτικο. Στη μέση, ένα τραπέζι με τρεις καρέκλες γύρω. Είναι Μάρτης. Απόγευμα. Πριν σηκωθεί η αυλαία, ακούγεται ο ρυθμικός κρότος του αργαλειού.

Σκηνή 1η

Χρυσανγή – Αγγέλα

Χρυσανγή

(Καθισμένη στον αργαλειό, υφαίνει και τραγουδάει σιγά).

Μαλαματέ– μαλαματέ–

Μαλαματένιος αργαλειός

Αχ, μαλαματένιο χτένι

Κόρη κάθεται και φαίνει

Φαίνει πανιά, φαίνει πανιά

φαίνει πανιά μεταξωτά,

Αχ, και κόκκινα βελούδα

Γεια σου αγάπη μου καινούργια

Αγγέλα

(Στα τελευταία λόγια του τραγουδιού, μπαίνει μ' ένα κέντημα στα χέρια)

Πω, πω! Τι κάνεις πάλι αθεόφοβη;

Χρυσανγή

Τι κάνω;

Αγγέλα

Τραγουδάς. Κι' αν σ' ακούσει ο πατέρας, κάτου στο μαγαζί, θα βάλει τσι φωνές και θα με πάρει και μένα το σκέδιο...

Χρυσανγή

Αχ... ξέχασα

Αγγέλα

(Χοντραίνοντας τη φωνή της, για να μιμηθεί τον πατέρα της) Τραγουδάτε! Ω

κακομοίρες μου! Σας πήρε η χαρά από τα ποδάρια που βλέπετε πως χανόμαστε

(Γελώνει κι' οι δυο).

Χρυσανγή

Τι παραξενιά, πού του κόλλησε!

Αγγέλα

Μη μας δει να γελάσουμε μην ακούσει τραγούδι!

Χρυσανγή

Από την αρρώστια παραξένεψε έτσι....

Αγγέλα

Ποια αρρώστια... τίποτα δεν έχει!

Χρυσανγή

Πώς αφού ο γιατρός τούπε πως έχει αρτηριοσκλήρωση.

Αγγέλα

Μμμ. Δυο ζαλάδες εκεί... Δε βαρύνεσαι!

Χρυσανγή

Έτσ' είχε κι' η Νοδάραινα, όμως... Και την είδες τώρα, πως τσ' ήρτε το κόλπο και παράλυσε το ποδάρι της.

Αγγέλα

Εγώ σου λέω πως δεν έχει τίποτα.... Ψέμματα του λέει ο Γιαμαλής, για να βρίσκεται σε κουβέντα... (Ειρωνικά) Ε... όσο νάναι τ' αρέσει ν' ανεβαίνει τη σκάλα μας.

Χρυσανγή

(Με κρυφή ταραχή). Ο γιατρός δε λέει ψέμματα....

Αγγέλα

(Γελώντας) Καλά ντε και συ! Δε στόνε προσβάλαμε.... Εγώ ξαίρω! Η αρρώστια του είναι μόνο το εργοστάσιο που φκιάνει η Εταιρία. Το κοιτάει και λέει: Εσύ θα με φας.

Χρυσανγή

Κι' εγώ τον άκουσα ν' αναστενάζει μονάχος του. Μα τι να κάνουμε!

Αγγέλα

Ας έφευγε η εταιρία, να δεις! Περδίκι θα γινότανε!

Χρυσανγή

Πού αυτό το θάμα.

Αγγέλα

Θάμα, ναι... μα όσο δε γίνεται αυτό, ούτε και το άλλο θα γίνει...

Χρυσανγή

Ποιο;

Αγγέλα

Να σε παντρέψει κακομοίρα! Γι' αυτό μην υφαίνεις άδικα.

Χρυσανγή

Τι μας λες ;

Αγγέλα

Αυτό που σου λέω... Ο γιατρός, δύο φορές έφαγε τη χυλόπιτα... Ο πατέρας, λέει πως είσαι μικρή ακόμα... Μα η αλήθεια είναι, πως τσιγκουνεύεται να σου δώσει προίκα. Γιατί βλέπει τσι ζημιές, που θα πάθει από την Εταιρία.

Χρυσανγή

Να το ήξερε η Μαρίκα τι κακό μας κάνει, που λέει πως μας αγαπάει.

Αγγέλα

Τι φταίει αυτή! Ο πατέρας της... Μα ούτε κι' αυτός. Υπάλληλος είναι! Αυτή, αλήθεια μας αγαπάει κι' αν είχες μυαλά, θα την άκουες...

Χρυσανγή

Σε τι να την ακούσω ;

Αγγέλα

Πως πρέπει να του κάνεις και συ λίγο τα γλυκά μάτια του γιατρού. Να πάρει λίγο θάρρος ο άνθρωπος... Όχι κρύβεσαι άμα έρθει στο σπίτι για κανέναν άρρωστο.. Και φεύγεις από το παραθύρι όταν τον βλέπεις να περνάει...

Χρυσανγή

Ντρέπομαι... ξαίρω και γω τι παθαίνω... (*ξαναρχίζει τον αργαλειό*).

Αγγέλα

Τότε, ύφαινε για μένα, που δε ντρέπομαι! (*ζυγώνει στο παράθυρο, προς τον κήπο και κοιτάει έξω ανυπόμονα*).

Χρυσανγή

(*αυστηρά*). Τι παραμονεύεις εκεί; Έμπα μέσα!

Αγγέλα

(*Με ύφος τάχα αδιάφορο*). Τη Γιαννούλα κοιτάω καημένη μη δω, να τη ρωτήσω αν είναι κει η μάνα!

Χρυσανγή

(*Ειρωνικά*) Μπα; Κι' εγώ έλεγα πως από προχτές πούρθε ο Πέτρος της Νοδάρινας δε μπορείς πια να ξεκολλήσεις απ' αυτού.

Αγγέλα

(*Φοβισμένη*) Εγώ; Να με κάψ' ο Θεός, αν τον είδα καθόλου.

Χρυσανγή

Ε... όσο νάναι θέλεις να τόνε δεις; (*ειρωνικά*) Να τον ρωτήσεις πώς πάνε οι δουλειές του στη χώρα...

Αγγέλα

(*Με ταραχή*) Α, μάλιστα! Εμένα θα βάλει σε κουβέντα! Αυτός, κοτζά μου δικηγόρος...

Χρυσανγή

(*Με ύφος σα να πάει να την ψαρέψει*) Και τι θα πει αυτό; Γνωριζόμαστε από μικρά παιδιά, γειτόνοι είμαστε... όσο νάναι θα μας καταδέχεται...

Αγγέλα

(*Χαρούμενα*) Έτσι λες; (*Γελώντας*) θυμίσου, αλήθεια, τι παιχνίδια κάναμε μαζί του όταν είμαστε μικρούλες (*Κοιτάει έξω*).

Χρυσανγή

(*Αυστηρά*) Τώρα, όμως δεν είμαστε μικρούλες, τσακίς' από κει.

Αγγέλα

Κακιά πεθερά μούγινες. Τι έπαθες;

Χρυσανγή

Να κάτσεις εκεί να κεντήσεις! (*Της δείχνει μια καρέκλα. Η Αγγέλα κάθεται ντροπιασμένη. Σε λίγο*). Η Μαρίκα σ' έμαθε να στέκεις στα παραθύρια; Θα την βρίσω.

Αγγέλα

Ας την ξένη κοπέλα ήσυχη, μην τη φορτώνεσαι.

Χρυσανγή

(*Μαλακώτερα*) Δεν πρέπει να την ακούς! Αυτή είναι Αθηναία, αύριο φεύγει, ενώ εμείς μένουμε εδώ...

Αγγέλα

(*Σα να πήρε θάρρος*) Μα γιατί' είναι Αθηναία ξέρει καλύτερα. Εκεί, ακούς στην Αθήνα, οι κοπέλες δε βασανίζονται να κάνουνε προικιά.

Χρυσανγή

Αλλά; Τι κάνουνε;

Αγγέλα

Κόρτε! Και γι' αυτό παντρεύονται μικρές, μικρές.

Χρυσανγή

Α, έτσι! Γι' αυτό βάλθηκε και κείνη να ξελογιάσει τον αδερφό μας το Σταμάτη.

Αγγέλα

Μμμ! Χαρά στο γύφτο!

Χρυσανγή

Γύφτος, αλλά είναι μοναχοπαίδι, νοικοκυρόπουλο. Τση μπήκε για καλά στο νου.
Όμως εμάς, δεν είναι η θέση μας να κάνουμε τα δικά της τα καλά.

Αγγέλα

Το ξαίρω... *(Σηκώνεται και πάει στο παράθυρο, μηχανικά)*. Γι' αυτό θ' απομείνουμε στο ράφι!

Χρυσανγή

Ε...

Αγγέλα

Αυτό που σου λέω! *(Κοιτάει από το παράθυρο)* Ω! Να κι η Γιαννούλα.

Σκηνή 2η

Οι ίδιες κι' η Γιαννούλα, ύστερα ο Πέτρος

Γιαννούλα

(Φαίνεται στο παράθυρο και χτυπάει το τζάμι. Είναι γελαστή). Άνοιξέ μου, να σου πω...

Αγγέλα

(Ανοίγοντας) Καλώστηνε!

Γιαννούλα

(Πηδάει μέσα) Χρυσανγή! Έχω νέα... θέλεις να σου πω; *(τρέχει κοντά της στον αργαλειό)* Αχ, τι άκουσα, τι άκουσα, για σένα... νάξαιρες!

Χρυσανγή

(Σηκώνεται από τον αργαλειό) Τι άκουσες; Τι;

Γιαννούλα

Άκουσα λέει! Κρυφά τ' άκουσα! Κόλλησα τ' αυτί μου στην πόρτα κι' άκουσα που τα λέγανε.

Αγγέλα

Λέγε, μωρή και μας λίγωσες...

Γιαννούλα

Λοιπόν ήρτ' ο γιατρός να δει τη μάνα. Αχ να βλέπατε τη μάνα σας, πώς τον κοίταξε... Σα μπακλαβά πολιτικό... Και πώς του μίλαγε! Πέρασε γιατρέ μου και καλό στο γιατρό μου και τι κάνεις γιατρέ μου...

Αγγέλα

Η κακομοίρα... Τση ξάναψε ο καημός... *(γελάει και κάθεται σε μια καρέκλα)*.

Χρυσανγή

Τόση ώρα και τίποτα δεν είπες ακόμα.

Γιαννούλα

Κειο δε μ' αφήνετε να κρίνω. Λοιπόν, ύστερα κλειστήκανε με τον Πέτρο σε μια κάμαρα... Κι' ακόμα, μέσα είναι κλεισμένοι και τα λένε...

Αγγέλα

Λοιπόν ;

Γιαννούλα

Ο Πέτρος τον έβαλε μπροστά! «Δε ντρέπεσαι, του λέει, να κάνεις έτσι για τη Χρυσανγή! Σαν και χαθήκανε οι κοπέλες από τον κόσμο; Όλοι για σένα μιλάνε! Ως και στη χώρα, μωρέ, σου βγήκε τ' όνομα».

Χρυσανγή

Κι' εκείνος;

Γιαννούλα

«Δε μπορώ, λέει, να ζήσω χωρίς αυτή». Και τούλεγε... τούλεγε. Ένα σωρό πράγματα. Για έρωτα τέλος πάντων...

Χρυσανγή

Αυτά ήθελες να πεις; (*Καμαρωτά*) Αυτά τα ξαίρουμε!

Γιαννούλα

Αλήθεια σας παντρέψανε στα ψέμματα, όταν είσαστε μικροί;

Χρυσανγή

Ναι...

Γιαννούλα

(*Στην Αγγέλα*) Ήταν έτοιμοι να φιληθούνε, ακούς! Και τότες, ανέβηκε από το μαγαζί ο πατέρας σας. Έδωσ' ένα μπάτσο εκείνου και τούπε: Φεύγ' από δώ παλαιόπαιδο.

Χρυσανγή

(*Νοσταλγικά*) Αλήθεια! Να πώς τα θυμάται αυτά!

Γιαννούλα

Από τότε, λέει, έμεινε με τη λαχτάρα εκείνου του φιλιού.

Αγγέλα

(*Ειρωνικά*) Ω! (*Με βιασύνη*) Και τι άλλο λέγανε ;

Γιαννούλα

Ο Πέτρος τούλεγε: Αφού δε στη δίνουνε με το καλό και δε μπορείς να ζήσεις χωρίς αυτή, να τήνε κλέψεις...

Αγγέλα

Μπράβο του! Αυτός είν' άντρας.

Γιαννούλα

Να κείνος λέει... Όχι! Εγώ είμ' επιστήμονας...

Αγγέλα

Α, το βλάκα!

Γιαννούλα

Θα κάνει, όμως, λέει, μια μεγάλη θυσία. Σήμερα κιόλας θα την κάνει...

Χρυσανγή

Ποια θυσία;

Γιαννούλα

Δεν άκουσα. Πάνου στη γλύκα με κόψανε... Κείνη την ώρα, με φώναξε η μάνα μου.
τώρα, όμως θα ξαναπάω... Κι' αν ακούσω τίποτα, θάρτω να σας πω...

Πέτρος

(Μπαίνει, από την πόρτα αριστερά).

Γιαννούλα

(Φοβισμένη) Μ' έπιασε!

Πέτρος

Καλημέρα κοπέλες!

Αγγέλα

(Χαρούμενη τινάζεται πάνου) Καλό στον Πέτρο.

Χρυσανγή

(Πάει ξανά στον αργαλειό. Ψυχρά) Καλημέρα, Πέτρο!

Πέτρος

(Στη Γιαννούλα με μια ψεύτικη αυστηρότητα) τι κάνεις εδώ, Γιαννούλα; Έχουμε άρρωστη τη μάνα και συ γυρίζεις; Αμ καλά το κατάλαβα! Πήγαινε γρήγορα πάνου!

Αγγέλα

(Ντροπιασμένη) Μια στιγμούλα ήρθα, καημένε, να δω το κέντημα τσ' Αγγέλας
(Πηδάει από το παράθυρο έξω).

Χρυσανγή

(Ψυχρά) Κάτσε, Πέτρο, μη στέκεις ορτός καημένε.

Πέτρος

Μα, θα φύγω! Γι' αυτό τ' αγριοκάτσικο ήρθα. Το σπίτι μας και το δικό σας, ένα
τώχει...

Χρυσανγή

(Ψυχρά) Καλά κάνει, δεν είμαστε ξένοι.

Αγγέλα

(Στον Πέτρο) Σαν και σένα που δε μας καταδέχεσαι;

Χρυσανγή

(Δυσανεστημένη, θέλοντας να κόψει αυτή τη κουβέντα) Πώς τα πάει η μάνα σου;

Πέτρος

Μμμ. Έτσι κι' έτσι! Ευτυχώς, δεν ήτανε μεγάλη η προσβολή.

Αγγέλα

Πόσο την αγαπάς την καλότυχη! Αμέσως παράτησες το γραφείο σου κι' ήρτες να τη δεις.

Πέτρος

Ποιος δεν αγαπάει τη μάνα του, Αγγέλα...

Αγγέλα

Ναι... Δε σου λέω... Εμείς ας πεθάνουμε (Τον κοιτάει μ' ένα μεγάλο βλέμμα, που φέρνει τον Πέτρο σε μια ταραχή).

Πέτρος

Σε καλό σου! Πώς το λες αυτό!

Αγγέλα

Πως... να! Γιατί δεν ήρτες καθόλου να μας δεις! Κάθεσαι και κάνεις το νοσοκόμο και κλείστηκες μέσα, σα γυναίκα.

Πέτρος

(Γελώντας) Όσο γι' αυτό, δίκιο έχεις! Μα μόλις πάρει το καλύτερο, θάρτω... Τώρα, πρέπει να πηγαίνω (Κοιτώντας στη Χρυσούλα) Έχω το γιατρό μόνο στο σπίτι.

Αγγέλα

Κρίμας! Και δεν τον έφερνες να μας πει για τη θυσία που σκεδιάζει να κάνει;

Πέτρος

Πώς;

Χρυσανγή

Τίποτε! Μην την ακούς!

Πέτρος

Αντίο.

Χρυσανγή

Στο καλό και περαστικά.

Αγγέλα

(Τον ξεπροβοδίζει στην πόρτα) Στο καλό... και να ξανάρτεις... θα σε περιμένουμε, Πέτρο!

Σκηνή 3η

Χρυσανγή – Αγγέλα, ύστερα ο Στρατής κι' η Κατερίνα

Χρυσανγή

(Στο μεταξύ ύφαινε και τώρα διακόπτει θυμωμένη). Ξαίρεις που το παράκανες; Ντροπή σου λίγο! Τι κουβέντες είναι αυτές που πιάνεις! Ορίστε...

Αγγέλα

(Θέλοντας να ξεφύγει και να γυρίσει την προσοχή της αδελφής της αλλού) Φώναξε συ... Εγώ σπάω το κεφάλι μου, τι θυσία θα κάνει σήμερα ο Γιαμαλής (κάθεται και κεντάει με προσοχή).

Χρυσανγή

(Υγείνει³⁵ με θυμό).

Στρατής

(Ανεβαίνει τη σκάλα, με βήμα βαρύ).

Αγγέλα

(Με φόβο) Ο Πατέρας! (Τα δυο κορίτσια κάνουν πως δεν τον είδαν, αφοσιωμένα τάχα στη δουλειά τους).

Στρατής

(Κοιτάζει και τις δύο μ' ένα βλέμμα χαμένο. Με τραγική απαισιοδοξία) Η μια με το κέντημα, η άλλη με τον αργαλειό... Καλά είμαστε βλέπω! (οι δυο κοπέλες κοιτάζονται φοβισμένες) Όποτα σας καπνίσει, αρχινάτε και το τραγούδι, καλότυχες... άντε, πιάστε και το χορό.

Αγγέλα

(Σηκώνεται και πετάει το κέντημα). Εγώ; Να! Αποδώ να μου κοπούνε (δείχνει τους ώμους της) αν το ξαναπιάσω... (Βγαίνει).

Στρατής

Ω, τσίνησε η αφεντιά της... Κι' εσύ;

Χρυσανγή

Πατέρα, η μάνα μας είπε...

³⁵ Πρέπει να σημαίνει υφαίνει.

Στρατής

Η μάνα σου... Καλύτερα πες της να υφάνει το σάβανό της.. Σήκω πάνου (*Η Χρυσουγή σηκώνεται. Την ίδια ώρα μπαίνει κι' η Κατερίνα*).

Κατερίνα

(*Αλαφιασμένη*) Τι έχεις πάλε και φωνάζεις;...

Στρατής

Ό,τι θέλω έχω! Κάλιο και συ να φώναζες...

Κατερίνα

Γιατί να φωνάξω; Δεν τόχασα...

Στρατής

Σάματ' είχες ποτέ σου μυαλό για να το χάσεις; Εγώ από κάτω χτικιάζω με τον κόσμο στο μαγαζί και σεις από πάνου μου πέρνετε το κεφάλι με τον αργαλειό. Ντάκου και ντάκου, τούγκου, ντούγκου και ντάγκου!

Χρυσουγή

Καλά! Δεν ξαναυφαίνω (*Βγαίνει*).

Σκηνή 4η

Στρατής – Κατερίνα

Στρατής

Τσίνησε κι' η αφεντιά της... Αυτό είναι κιόλα που δεν έχω δικαίωμα να κρίνω μες στο σπίτι μου... Μόνο να πλερώνω έχω δικαίωμα. Να φέρνω πάκα τα γνέματα, να ντύσω κανένανε ξεβράκωτο!

Κατερίνα

Τα προικιά τους κάνουνε... Κοπέλες σου είναι...

Στρατής

(Με θυμό) Γραμμάτια είν' αυτές, όχι κοπέλες. Έχω γραμμάτια κι' ας μη χρεώθηκα ποτέ μου...

Κατερίνα

Είν' αμαρτία αυτά που λες. Ο Θεός σώδωσε τσι κοπέλες σου.

Στρατής

Ο Θεός... Ο Θεός να κοιτάει τη δουλειά του...

Κατερίνα

Ωχ, αγκλίμονο! (*sic*) Κάλιο να κοίταζες πως θα τσι παντρέψεις... αντί να τσι γκρινιάζεις.

Στρατής

Ε...δώ είμαστε! Τώρα θα μου ξαναρχίσεις το χαβά σου...

Κατερίνα

Αν θ' αρχίσω λέει... Γιατί τον έδιωξες πάλε το γέρο Γιαμαλή; Πού τώλπιζες εσύ, μωρέ γύφτο, να κάνεις γαμπρό το γιού του, το γιατρό... και καμαρώνεις τώρα;

Στρατής

Είναι μικρές... Δεν τσ' έχω για παντρεία.

Κατερίνα

Μικρό είν' το μάτι σου... Δεν τσι βλέπεις μπόι, που πετάξανε; Μα τι τσι θέλεις εδώ μέσα, ε; Για να τσι βλέπεις να σκουντιώνται, να μαραίνεται η καρδιά σου; Κρίμα στα πλούτια σου!

Στρατής

Ο Θεός μούδωκε τα πλούτια. Μου τάδωκε να τάχω γω, όχι να κάνω νοικοκυραίους τσου ξεβράκωτους!

Κατερίνα

Τσιγκούνη! Μη σουπέ ο Θεός να κρατάς ανύπαντρες τσι κοπέλες σου;

Στρατής

Μούπε... να τι μούπε! Λάμπη, βάστα καλά τα γκέμια! Βάστα τα καλά... Σου δίνω τα πρωτεία μα νάσαι και συ άξιος να τα κρατήσεις. Κι' εγώ τον ακούω! Μόνο του Σταμάτη έκανα μια κατάθεση στην Τράπεζα για να πιάσει κι' αυτός μαγιά.

Κατερίνα

Έτσι! Και τώρα αφήνεις τσι κοπέλες σου στο ράφι... μην πάει και φτωχύνεις. Αλησμόνησες, πα να πει, τ' ήσουν η αφεντιά σου... Ένας τρατάρης!

Στρατής

Το ξαίρεις που με παρασκότισες; Έχω την αγκούσα μου, έχω την αρρώστια μου, έχω και σένα... Ω!

Κατερίνα

(Με παράπονο) Εγώ; Εγώ... Ο Θεός το ξαίρει, πόσο σε τίμησα και σε σεβάστηκα, πόσες φορές έκανα πως δεν ήξαιρα τσι προκοπές σου, που κάνεις με τσι γυναίκες στον κάμπο...

Στρατής

Εγώ; Εγώ Κατερίνα;

Κατερίνα

(Μ' οργή) Και τόσα... και τόσα... Μα γι' αυτές... θα γίνω σκύλα, θερίο θα γίνω... Κοίτα κακομοίρη μη δεν κλείσεις τη συμπεθεριά με το Γιαμαλή... γιατί μαύρη θα

την κάνω τη ζωή σου... Το ψάρι στ' αχείλι θα σου ψήσω. Λέξη μην πεις πια για τον αργαλειό...

Στρατής

(*Περνάει ενεργητικά στην επίθεση*) Α έτσι λοιπόν! Μέσα στον πόλεμο, που μόσθησε η Εταιρία, θάχω και σένα τώρα. Έτσι! Άλλοι απ' έξω κι' άλλοι από μέσα... Έλα μωρή... έλα κι' άνοιξε τα στραβά σου (*την τραβάει, από το χέρι στο τζαμωτό*). Κοίτα κείνο το θεριό, που χτίζουν εκεί πέρα! Αυτό θα με φάει... Και να! Κοντεύει να το τελειώσουνε...

Κατερίνα

Όλο αυτό να κοπανάς... Μ' έψησες πια μ' αυτό τ' αργαστάσιο.

Στρατής

Θα σε ψήσω βέβαια! Κοίτα κι' αυτό το σκυλολόι, τσου χωριάτες! Πάνε και φέρνουν βόλτα το Ματρόζο, σα να τον ξαίρουν χρόνια... Του κρένουνε και τότε χαιρετάνε σα να τον έχουν αφέντη. Γιατ' είναι αντιπρόσωπος της Εταιρίας...

Κατερίνα

Κειο τότε κάνει ο γυιος σου παρέα και να μην του κρίνουν αυτοί;

Στρατής

(*Αφού τάχασε για λίγο. Με κρυφή ταραχή*) Ο γυιος μου δεν πάει για τα μούτρα του, έχει το σκοπό του! Όμως αυτοί δεν έπρεπε ούτε να τον ζυγώνουν...

Κατερίνα

Αυτό είναι τώρα! Που θαν τσου βάλεις νόμο ποιανού θα κρένουνε.

Στρατής

(*Με θυμό*) Θαν τσου βάλω βέβαια! Γιατ' είναι άνθρωποι δικοί μου. (*Με πόνο*) Μα τώρα μυριστήκανε άλλον αφέντη! Την Εταιρία! Θέλουνε να πουλάνε χλωρή τη σταφίδα τους στο εργοστάσιο, γιατί δεν τσου συμφέρει πια να τη λιάζουνε και να τη δίνουνε ξερή σε μένα...

Κατερίνα

Ο καθένας το συμφέρον του κοιτάζει...

Στρατής

Αν είχανε φιλότιμο, εμένα θα κοιτάζανε όχι το συμφέρον τους. Γιατί ξαίρεις τι πα να πει αυτό για μένα ζών; Τρακόσες λίρες το χρόνο ζημιά; (Πέφτει σε μια καρέκλα, απελπισμένος. Η Κατερ. τον πλησιάζει με συμπόνια) Στην ψάθα θα πεθάνουμε...

Κατερίνα

Μην απελπίζεσαι κι' ο Θεός είναι μεγάλος (*Σα μόνη της*) Για τσ' αμαρτίες μας βρέθηκε κι' αυτή η Εταιρία!

Στρατής

(*Υστερα από σκέψη, ονειροπόλα*) Για θυμίσου, Κατερίνα τα μεγαλεία μας! Ίσαμε πέρυσσι ακόμα! Όταν τρυγούσαμε τη σταφίδα και την απλώναμε στ' αλώνια να λιαστή... Ε θυμάσαι;

Κατερίνα

Θυμάμαι... πώς...

Στρατής

Όλοι με καλοσώριζαν τότε και με καλοδεχό(ν)τανε. Κυρ. Λάμπη, από δω, Κυρ. Λάμπη, από κει... Κοίταγα τ' αλώνια και λογάριαζα τα λεφτά που θάπιανα. Κι' η σταφίδα μοσκοβόλαγε σαν νάτανε χιλιάρικά.. Και δια μιας, σβύνουν όλα... Μοσκοβολιές, χιλιάρικά, πελάτες, όλα... (*Μετά μικρή σιωπή, θυμώνοντας ξαφνικά*) Τι λες, γι' αυτά, κυρά παντρολογίστρα; Σκάσε, λοιπόν, τώρα και μη με σεχλετίζεις... (*Πιάνει και με τα δυο του χέρια το κεφάλι ξαφνικά*).

Κατερίνα

(*Τρέχοντας, κοντά του*). Τι έχεις;

Στρατής

Μια μικρή σκοτούρα μ' έπιασε. Με σύγχυσε.

Κατερίνα

Δε σούπα γω να συγχύζεσαι...

Στρατής

(*Σε λίγο*) Για κοίτα... είδα κείνο το... γιατρό, που πήγε στού Νοδάρου μ' αυτό το μαραφέτι (*κάνει μια κίνηση για να υπονοήσει το μανόμετρο*) Λοιπόν... κοίτα δω! Πες του νάρτει να μου μετρήσει την πίεση.. να δω πώς πάει... μην την πάθω και γω σαν τη Νοδάραινα...

Κατερίνα

Να πάω να του φωνάξω νάρτει;

Στρατής

Όχι μωρέ ζώνον! Όταν θα περνάει, πες του να μπει μέσα μια στιγμούλα... Μη μας χρεώσει τη βίζιτα... Δεν πιστεύω να τη χρεώσει, άμα διαβή περαστικός...

Κατερίνα

(*Κουνώντας το κεφάλι*) Δεν πιστεύω (*Βγαίνει*).

Σκηνή 5η

Στρατής – Σταμάτης, ύστερα ο Μιζέριος

Σταμάτης

(Μπαίνει από την πόρτα).

Στρατής

(Μόλις τότε βλέπει του γυρίζει τις πλάτες) Τώρα μάλιστα!

Σταμάτης

Έκλεισες το μαγαζί;

Στρατής

(Απελπισμένος, παίζοντας με τα λόγια) Αν δε τώκλεισα ακόμα. Θα το κλείσω *(Τον κοιτάζει απότομα... Κοροϊδευτικά)*. Μπα! Κουρντίστηκες βλέπω. Το γραβατόνι να μη σου λείπει τέλος πάντων... *(Με θλίψη)*. Τι τσι θέλεις, μωρέ μαύρε συ τσι γραβάτες; Οι δικηγόροι φοράνε γραβάτες όχι οι χωριάτες...

Σταμάτης

Όρεξη έχεις σήμερα, Πατέρα...

Στρατής

Μεγάλη όρεξη, γιατί βλέπω που χανόμαστε.

Σταμάτης

Από τις γραβάτες δε θα φτωχύνουμε, μη σκιάζεσαι...

Στρατής

Μ' αυτά και μ' αυτά όμως χάνονται τα σπίτια, τι θαρείς. Είδανε μένα τα μάτια μου...

Σταμάτης

Μην απελπίζεσαι κι' όλα θα πάνε καλά...

Στρατής

Λαμπρά! Ωραία! Έξοχα... Όχι! Καλά πώχουμε και μνίγες να τσι κυνηγάμε... ω, κακομοίρη μου!

Σταμάτης

Θα βρούμε τρόπο να πάμε και μεις μπροστά. Αντί να κλαις τη μοίρα σου, πρέπει να το πάρεις απόφαση. Δε μπορεί το εμπόριο νάναι το ίδιο, όπως εδώ και τριάντα χρόνια, που άρχισες εσύ να εμπορεύεσαι.

Στρατής

Εμένα το μυαλό μου σταματάει ως εδώ. Δε μου λες εσύ τι θα κάνουμε; Πες μου, τι σκεδιάζεις;

Σταμάτης

Να σου πω; (*Μετανοιώνοντας*) Δεν ξαίρω... θα ιδούμε.

Στρατής

Να ξεραθείς. Λοιπόν! Είχα κι' εγώ την ελπίδα μου πώς εσκέφτηκες τίποτα. Άκου, λοιπόν, κάτι που σκέφτηκα γω.

Σταμάτης

Τί;

Στρατής

Να παντρευτείς!

Σταμάτης

Μπα! Τι σχέση έχει αυτό...

Στρατής

Έχει και μεγάλη! Έπρεπε κι' όλα νάχες παντρευτή, όσο στεκόμαστε ακόμα. Όταν στέκει καλά ένα σπίτι, πλερώνουνε πολλά οι νυφάδες για να μπουνε μέσα...

Σταμάτης

Δεν είναι βία...

Στρατής

Έτσι λες; Κάθε μέρα που περνάει και μια λίρα χάνεις από τη προίκα, αυτό να ξαίρεις... Ο κόσμος, ακόμα δε μπορεί να φαντασθή τι καταστροφή θα μας κάνει η Εταιρία. Και πρέπει να παντρευτής, πριν ξεπέσουμε τέλεια.

Σταμάτης

Καλά... Για να ιδούμε. Δεν πρόκειται τώρα να γίνουν όλα...

Στρατής

Στο λέω, πα να πει, για ν' αλλάξεις μυαλό... Να δεις τι θα κάμεις. Γιατί, όταν φτωχώνουμε δε θα σε θέλει ούτε η Μπελεμού. Ή λες πως θα ζηλέψουνε την ομορφιά σου... ή τσι γραβάτες.

Σταμάτης

(*Αδιάφορα σαν να ήθελε να τον ξεφορτωθή*) Βάλε λοιπόν, εμπρός τη δουλειά!

Στρατής

Α μπράβο, παιδί μου! (*Με χαρά*) Αμ καλά το ξαίρω γω πως έχεις μυαλό... Μόνο, άκου δω...

Στρατής

Τί;

Στρατής

Αυτές τσι παρέες με το Ματρόζο και τσου μηχανικούς τσ' Εταιρίας να τσι κό-

ψεις... στέκεις πάνου κατά πάνου, που χτίζουνε το εργοστάσιο... σα νοικοκύρης.
Τώρα γω, το ξαίρω πως πας από περιέργεια... μα ο κόσμος παρεξηγάει...

Σταμάτης

Τι λένε;

Στρατής

Νάτανε να λένε μονάχα! Μα γελάνε... «Κοίτα, λένε, ως κι' ο γυιός του του φεύγει... Πάει κι' αυτός με την Εταιρία»... Λένε πως πας με τους εχτρούς μας.

Σταμάτης

(*Στενοχωρημένος*) Κολοκύθια! Αυτοί εχτροί μας; Αυτοί υπάλληλοι είναι, τι φταίνε. Είναι καλοί άνθρωποι. Είναι μορφωμένοι! Μαθαίνει κανείς ένα σωρό πράγματα μαζί τους.

Στρατής

(*Απότομα, κοιτώντας τον σταθερά*) Και με τη Μαρίκα; Τι θέλεις που τρέχεις;

Σταμάτης

Αυτή είναι... πιο μορφωμένη απ' όλους! Μιλάει και ξένες γλώσσες. Ύστερα είναι και φιλενάδα των κοριτσιών.

Στρατής

Εσύ τσου την πασσάρησες! Για να σκεπάζεις τσι πομπές σου! Λες πως ο κόσμος τρώει χορτάρι.

Σταμάτης

Και τι λένε ;

Στρατής

Λένε δηλαδή πως την έχεις αγαπητικιά.

Σταμάτης

Δεν ξαίρουν τι τους γίνεται... Είναι πολύ σοβαρή κοπέλα... Μην τη βλέπεις αν γελάει, και γυρίζει μ' άντρες. Είναι άλλος άνθρωπος αυτή...

Στρατής

(*Κοιτώντας του με οίκτο*) Κακομοίρη Λάμπη Στρατή, τι γένναγες! Ωστε έτσι λοιπόν! Εγώ έλεγα πως παίζεις μαζί της και συ χάνεις του καιρό σου και χάσκεις πίσω της σα σκύλος... Τζάμπα σου βγήκε τ' όνομα!

(*Μικρή σιωπή*).

Σταμάτης

Άκου πατέρα! Έχω να σου πω κάτι.

Στρατής

Τι συμβαίνει;

Σταμάτης

Ο Ματρώζος θέλει να σκετισθούμε, έτσι οικογενειακώς.

Στρατής

Άλλο τούτο τώρα...

Σταμάτης

Θέλει να σ' επισκεφθή... Στενοχωριέται, που δεν του μιλάς...

Στρατής

Μωρέ αναιδεια! Εμ έρχεται να μ' αφανίσει...εμ θέλει να του μιλήσω κιόλας!

Σταμάτης

Άμα τον γνωρίσεις... θα δεις... είναι καλός άνθρωπος.

Στρατής

Αν ήτανε καλός άνθρωπος δε θάτανε αντιπρόσωπος τσ' εταιρίας. Όχι! Δε θέλω ούτε να τόνε δω...

Σταμάτης

Μα σήμερα θαρθή με τη Μαρίκα. Ντράπηκα να τσου πω όχι ... Δεν πιστεύω να τον διώξεις αν έρθει... Ξένος άνθρωπος είναι... Κι' έχει μούπε να σου κάνει μια πρόταση...

Στρατής

(Με μια κρυφή ελπίδα που του δίνουν τα τελευταία λόγια του Σταμάτη. Υποχωρητικά). Τι διάλο με μπερδεύεις... Και τι πρόταση έχει να μου κάνει;

Σταμάτης

(Δισταχτικά) Δεν ξαίρω! Ο ίδιος θα σου πει... Άμα δεχτής, λέει, θα δεις πως η Εταιρία δεν είν' εχτρός σου...

Στρατής

Μα δε θέλω, δα, να την έχω ούτε και φίλο.. Δυο ποδάρια σ' ένα παπούτσι δε χωράνε... Και σ' αυτό το τόπο, αφέντης είμαι γω... *(Κάνει μια βόλτα ως τη τζαμαρία και κοιτάει έξω)* Ήμουνα δηλαδή... Τώρα... Τώρα του ξύλου και του βρόντου θα με πάνε ούλοι.

Σταμάτης

Μα γιατί;

Στρατής

Γιατ' έτσι! Άμα δε σ' έχει ο χωριάτης ανάγκη, δε σε λογαριάζει. Τσου ξαίρω καλά εγώ...

Σταμάτης

Μπορεί να φταις και συ, που δε τσου φέρθηκες καλά...

Στρατής

Εγώ; Και τι τσώκαμα, γιέ μου; Ή γιατί δεν τσου παράδωσα το βιος μου, να με ληστέψουνε...

Σταμάτης

Όχι... μα... Παραπονιούνται πως εμείς τσου ληστεύαμε... Ποτέ, λέει, δεν τσου πλέρωνες τη σταφίδα...

Στρατής

Και τι τα θέλανε αυτοί τα λεφτά; Για να τα παίζουνε στσου καφφενέδες; Εδώ ήμουνα γω... ο Λάμπης ο Στρατής, τράπεζα σωστή και τσου τα φύλαγα... Δεν τσώφαγα όμως ποτέ δεκάρα! 'Ο,τ' είχανε να πέρνουνε τσου τώδινα σε ψώνια...

Σταμάτης

Μ' αυτό είναι το παράπονό τους. Πούτανε υποχρεωμένοι να ψωνίζουνε από μας. Και τσου πασσάραμε ό,τι θέλαμε. Ρέγγες ωραίες κι' ας βρωμούσανε... μπακαλιάρο φρέσκο κι' ας ήτανε και σάπιος... Υφάσματα κομμένα. Αλεύρι σκουληκιασμένο... Και στο ζύγι τσου κόβαμε...

Στρατής

(Καμαρωτά) Σ' αυτό εσύ έχεις ειδικότητα.

Σταμάτης

Μα συ μ' έμαθες... Κι' όταν ήθελαν λίγη πίστωση παραπάνου απ' ό,τι είχανε να παίρνουν, έπρεπε να βάλουνε το χτήμα τους υποθήκη και να υπογράψουνε γραμμάτια...

Στρατής

Όχι. Μην έπρεπε να τσου τα χαρίζω...

Σταμάτης

Δε λέω... μα ο κόσμος θέλει και λίγη κολακεία...

Στρατής

Εγώ, δεν είχ' ανάγκη να κάνω τέτοια πράγματα...

Σταμάτης

Ναι, όμως γι' αυτά και γι' αυτά... τώρα θα τραβήξουνε όλοι στην Εταιρία...

Στρατής

Αυτό θα το δούμε, δα! Μη βλέπεις που τα παραλέω καμμιά φορά!

Σταμάτης

Τι μπορείς να κάνεις; Η Εταιρία, έχει πολλά και κανείς δεν τα βάνει μαζί της.

Στρατής

Ναι... Μ' αυτοί οι λεχρίτες, όλοι μου χρωστάνε! Αν κάνω πως τσου κυνηγάω...

κανείς δε θα κουτήσει να πάει σ' αυτή. Τσ' αφίνω τώρα να λασκάρουν, να δώ τη διάθεσή τους... μα ύστερα, χραπ, θα τσου μαζώξω όλους στη στρούγκα...

Σταμάτης

Κι' η Εταιρία; Θα μείνει λες με τα χέρια σταυρωμένα; Αν έχεις στο νου σου να πολεμήσεις μαζί της... θα σε τσακίσει, να το ξαίρεις...

Στρατής

Α; Έτσι σου λένε;

Μιζέριας

(Μπαίνοντας από την πόρτα) Καλή ώρα, δα αφεντικά!

Στρατής

(Στον Μιζέρια) Καλώς το Μιζέρια.

Σταμάτης

(Σα να θέλει ν' αποφύγει τις κουβέντες με τον Μιζέρια, πάει προς τη σκάλα στον Στρατή) Πάω στο μαγαζί εγώ.

Στρατής

Ναι, παιδί μου άντε στο μαγαζί... μη λένε πως το κλείσαμε από τώρα.. (Ο Σταμάτης κατεβαίνει κι' ο Μιζέριας πάει στο κεφαλόσκαλο και τον κοιτάει με καμάρι) Πώς ήτανε κι' αυτό να μας καταδεχτής, Μιζέρια; Τωρ' ακούς κανέννας δε μας καταδέχεται... Λένε πως θα τσου μεράσει λίρες η Εταιρία...

Σκηνή 6η

Στρατής – Μιζέριας, ύστερα η Μαρίκα

Μιζέριας

Έλαβα και γω το γράμμα σου! Δε μου λες τι σ' έπιασε και γράφεις σ' όλο τον κόσμο;

Στρατής

Γράφω, βέβαια, γιατί να μη γράφω... Δε γυρεύω δανεικά. Να με πλερώσουνε γυρεύω.

Μιζέριας

Εγώ, μια φορά, τώρα δεν ήρτα να σε πλερώσω.

Στρατής

Αμ το ξαίρω, δα! Μα σένα χαλάλι σου! Μια κι' είμαστε συνέταιροι, μια φορά... Κι' ύστερα συ έχεις και μπέσα, γιατί ο αδελφός του, έφερε πολλά από την Αμέρικα, ε;

Μιζέριας

Είναι δικός του λογαριασμός ό,τι έφερε. Όσα έχει ο αδελφός μου τάχει για τσι κοπέλες του. *(Με ιδιαίτερο ύφος τονίζει ο Μιζέριας τις τελευταίες τρεις λέξεις θέλοντας έτσι να προκαλέσει την προσοχή του Στρατή πάνου στο σκοπό, που έχει η επίσκεψή του, όπως αυτός αποκαλύπτεται παρακάτω και θέλοντας να κάμει το Στρατή να μιλήσει πρώτος. Αυτός για μια στιγμή πιάνεται στην παγίδα όπως φαίνεται από την προσοχή, που τον άκουσε, μα ενώ είναι έτοιμος να τον παρακολουθήσει σ' αυτή τη συζήτηση, ξαφνικά αλλάζει κουβέντα).*

Στρατής

(Δείχνοντας από τη τζαμαρία έξω) Τι ιδέα έχεις γι' αυτό έ;

Μιζέριας

(Παραξενεμένος) Ποιο λες;

Στρατής

Το θερίο...

Μιζέριας

Ποιο θερίο;

Στρατής

Το εργοστάσιο λέω, μωρέ μπούφο... θα με φάει, λες ή θα το φάω;

Μιζέριας

(Σε τόνο κολακείας και μομφής) Από σένα, μεγαλύτερο θερίο δεν είναι...

Στρατής

(Χτυπάει το κούτελό του) Ξαίρεις μωρέ Μιζέρια τι απορώ, απορώ και εξανίσταμαι...

Μιζέριας

Τί;

Στρατής

Πώς κάνουν οι καλότυχοι και μονιάζουν... Κάνουν εταιρίες και πλουτίζουνε κιόλα. Όταν αρχίσαμε, κάναμε και μεις εταιρία... Να πάρα λίγο να σκοτωθούμε, γιατί ανακαλύψαμε πως ο ένας έκλεβε τον άλλο.

Μιζέριας

Με συμπαθάς, εγώ δε σ' έκλεφτα.

Στρατής

Όχι κορόιδο ήμουν να σ' αφίνω να με κλέφτεις εσύ. Περρασμένα ξεχασμένα, τώρα. Κι' εξ άλλων... καλά έκανες πώφυγες από το εμπόριο... έχει πολλά κίντυνα. Καλύτερα είσαι με το περβολάκι σου...

Μιζέριας

(Ανυπομονώντας όλο και πιο πολύ από τον κατήφορο που πήρε ο Στρατής στην κουβέντα που τον απομακρύνει από το σκοπό του, αφού συλλογίστηκε λίγο, φτάνει κατ' ευθεία σ' αυτόν). Δε μου λες τώρα... Σκέφτηκες για κείνη τη δουλειά;

Στρατής

Ποια δουλειά; Δεν ξαίρω τι λες...

Μιζέριας

Άφισε αλεπού, τα κόλπα! Από την ώρα που μ' είδες, αυτή τη δουλειά έχεις στο νου σου, μην κάνεις πως δε θυμάσαι...

Στρατής

Ξαίρεις πως είναι μένα τώρα το κεφάλι μου...

Μιζέριας

Για τη συμπεθεριά λέω. Δε θαν τα φκιάζουμε;

Στρατής

(αδιάφορα) Γιατί όχι; Πές τ' αδελφού σου να δώσει τσι χίλιες. Αυτός είναι πλούσιος... Δεν είναι μεγάλη δουλειά να δώσει χίλιες λίρες προίκα στην κόρη του... Εγώ είμαι μόνο το κορόιδο;

Μιζέριας

(Κοροϊδευτικά) Κειο έκαμ' ο Θεός και δεν έδωκες ακόμα προίκα.

Στρατής

Αν δεν έδωκα, θα δώκω. Δυο τσ' έχω...

Μιζέριας

Οι χίλιες πολλές είναι... πάρε πεντακόσιες να τελειώνουμε.

Στρατής

Να μένει. Βρίσκουμε κι' αλλού.

Μιζέριας

Καλά... κοίτα μόνο μη σου πετάξει το πουλί.

Στρατής

Ε, δεν πειράζει... θα το πιούμε (σ)τον καημό της ανηψιάς σου.

Μιζέριας

Μα δε σου λέω γι' αυτή. Για το γνιο σου σου λέω πως θα πετάξει.

Στρατής

Ο γνιος μου; Δεν είσαι καλά; Και πού θα πάει;

Μιζέριας

Να! (Δείχνει έξω το εργοστάσιο) Θα τον ξελογιάσει η Μαρίκα.

Στρατής

(Γελάει βιασμένα) Τρομάρα να σουρθεί. Κι' αν παίζει το παιδί, παιδί είναι και παίζει.

Μιζέριας

Τόνε βλέπουνε, όμως όλη μέρα μαζί της. Και πού δεν πάει. Στον κάμπο, στη θάλασσα, τρέχουν με τάλογα. Με τσι βάρκες. Γλέντια τη νύχτα. Αν έπαιζε, θα πήγαινε μόνο τη νύχτα, κρυφά, όχι μέρα μεσημέρι...

Στρατής

(στενοχωρημένος) Αυτές οι Αθηναίες είναι δύσκολες, μωρέ κορόιδο. Πρέπει να τσου κάνεις αυτά τα κοπλιμένα. Λες πως είναι χωριάτισες, που τσι καταφέρνεις με το τίποτα;

Μιζέριας

Καλά... μην την πάθεις, μονάχα.

Στρατής

Α... όσο γι' αυτό εγγυώμαι (Καμαρωτά). Μα τι να κάνει το παιδί, θέλει γυναίκα! Ανάγκη κι' αυτή σαν το φαΐ και κάτι παραπάνου... Εδώ που τα λέμε και γω ήμουνα μουντάρης... σόι πάει το βασίλειο..

Μιζέριας

(Στο μεταξύ έχει πλησιάσει τη σκάλα, από την οποία ακούγεται ένα γυναικείο βήμα. Κακοφανισμένος). Μπα! ω! βλέπω έχεις κι' άλλες επισκέψεις... Καλό βράδυ, λοιπόν... (Φεύγει από την πόρτα).

Στρατής

(θυμωμένα) Να μας γράφεις.

Σκηνή 7η

Στρατής – Μαρίκα, ύστερα ο Σταμάτης κι ο Ματρόζος

Μαρίκα

(Ανεβαίνει κρατώντας στα χέρια ένα δέμα) Χαίρετε κύριε Στρατή...

Στρατής

(Αφού την κοιτάξε λίγο με ανακατεμένα αισθήματα θυμού και θαυμασμού). Χαίρετε... (Με ξαφνικό θυμό) Ο κόσμος λείει τώχει τούμπανο και γω κρυφό καμάρι...

Μαρίκα

(Γελώντας) Ποιο;

Στρατής

Τίποτα. Παραμιλάω. Δε στέκω καλά, τώρα τελευταία.

Μαρίκα

(Με αμηχανία) Έρχεται κι' ο μπαμπάς μου... έμεινε λίγο με τον κύριο Σταμάτη... κάτου.

Στρατής

(Κοροϊδευτικά) Αμ το ξαίρω! Κειο δεν πας πουθενά χωρίς το μπαμπά σου... θέλει να με ιδεί, λέει...

Μαρίκα

Ναι... Έχει μεγάλη επιθυμία να σας γνωρίσει από κοντά.

Στρατής

(Έχει έρθει σε μια κωμική ταραχή, ερεθισμένος από την προκλητικότητά της. Κάτι θέλει να της πει και σταματάει).

Μαρίκα

Μου επιτρέπεται να καθίσω;

Στρατής

Και δεν κάθεται;

Μαρίκα

(Κάθεται με τώνα πόδι πάνου στ' άλλο ενώ ο Στρατής στηλώνει τα μάτια στις γάμπες της. Αυτή, καθώς τότε βλέπει χαμηλώνει τη φούστα της).

Στρατής

(Σα να μονολογεί μουντζώνοντας στο εσωτερικό του σπιτιού του) Γυναίκες σου λέει και οι δικές μας.

Μαρίκα

Πως είπατε;

Στρατής

Τίποτα λαγούς, λέω, πέρδικες... πιάνετε κει που τρέχετε με τον Σταμάτη; Κανένα ψάρι στο γιालό; Τίποτα δε μας έφερε ακόμα.

Μαρίκα

Μα δεν ψαρεύουμε! Ούτε κυνηγάμε.

Στρατής

Αυτό λέω και γω! Και σπάω το κεφάλι, μου τι κάνετε.

Μαρίκα

Ελάτε μαζί μας, μια μέρα, να δείτε.

Στρατής:

Αυτό αξίζει τώρα, να μας πάρεις ούλους, συφάμελους.

(Η Μαρία γελάει. Από τη σκάλα ανεβαίνει ο Ματρόζος και πίσω του ο Σταμάτης).

Ματρόζος

Χαίρετε, κύριε Στρατή... Μας συγχωρείτε για την ανησυχία, που σας φέρνουμε.

Στρατής

(Αφού τον κοιτάξε λίγο σιωπηλά με θυμό) Μπα! Λεύτερα! Ανησυχία, έχετε πολύν καιρό, που μου φέρατε, όχι τώρα...

Ματρόζος

(Χαμογελάει, μα κάνει πως δεν καταλαβαίνει) Η κόρη μου είναι ενθουσιασμένη, από τη γνωριμία της οικογενείας σας...

Στρατής

(Κοιτώντας το Σταμάτη) Πιστεύω πως κι' η δική μου οικογένεια, το ίδιο.

Ματρόζος

Από καιρό είχα επιθυμία να σας γνωρίσω κι' εγώ.

Στρατής

(Ψυχρά) Έχω ευχαρίστηση. Δεν κάθεστε;

Ματρόζος

(Κάθεται) Έπρεπε μια μέρα, να τα πούμε και μεις!

Στρατής

(Με τραγική παγερότητα) Ας τα είπομεν λοιπόν...

Σταμάτης

(Στη Μαρίκα) Αν θέλεις Μαρίκα, εμείς πάμε μέσα, να δεις και τα κορίτσια.

Μαρίκα

Αλήθεια, πρέπει να τις δω. Τους κρατάω και κάτι... (Δείχνει το δέμα).

Σταμάτης

Τι έχεις εκεί;

Μαρίκα

Κάτι δικό μας, μη ρωτάς. (Σηκώνεται γελώντας. Ο Σταμάτης και η Μαρίκα φεύγουν).

Σκηνή 8η

Στρατής – Ματρόζος, ύστερα η Χρυσανγή κι ύστερα ο Σταμάτης

Στρατής

(Κοιτώντας από τη τζαμαρία, έξω και με τα χέρια πίσω, που τα κουνάει νευρικά)
Ακούω! Λοιπόν; Ακούω!

Ματρώζος

(*Στενοχωρημένα*) Φαίνεται, κύριε Στρατή, πως στενοχωρείστε που με βλέπετε στο σπίτι σας.

Στρατής

(*Γυρνώντας απότομα*) Μου φαίνεται, κύριε, πως κάποιο λάθος κάνεις... Το σπίτι μου δεν είναι μονάχα δω μέσα... Όλος αυτός ο τόπος, σπίτι μου είναι.

Ματρώζος

Ω! Αυτό είναι κάτι που δεν σκέφτηκα...

Στρατής

Ναι... ναι... Αλλά σήμερα, όπως καταντήσαμε, κανείς δεν ορίζει το σπίτι του! Όποιος θέλει μπαίνει μέσα και κάνει το νοικοκύρη.

Ματρώζος

Όχι δα! Αυτό δε γίνεται...

Στρατής

Ναι... εγώ δε το κάνω... Εγώ δεν πάω στην Αθήνα να φορτωθώ την Εταιρία σας... Μα σεις... ήρθατε δω, σα νοικοκυραίοι: Φκιάνετε το εργοστάσιο μ' όλη σας την ησυχία και ούτε ρωτάτε αν είναι κανένας αφέντης σ' αυτό τον τόπο. Μου πέρνετε τσου πελάτες και δε σας περνάει καθόλου στο νου πως τσου κλέφτετε από μένα...

Ματρώζος

(*Ηρεμα*) Μα νομίζω... πως και σεις αν θέλατε να εργασθήτε αλλού, στον Πειραιά, έξαφνα, κανείς δε θα σας μπόδιζε...

Στρατής

Εμένα... υπάρχει κάποιος που με μποδίζει...

Ματρώζος

Μπα, ποιος;

Στρατής

Ο Θεός, να ποιος... Ο Θεός μούπε, Λάμπη, πάρε αυτή τη(ν) Πατρίδα και δούλεψε... (*Δείχνει τριγύρω*) Μα εσείς, εσείς είσαστε άθαιοι; Δεν τα παραδέχετε αυτά. Πάτε όπου λάχει! Μα πρέπει να το ξαίρετε, όποιος δεν έχει μια πατρίδα, στο τέλος, τον διώχνουνε από παντού.

Ματρώζος

Είναι κρίμα, που δεν μπορούμε να συνεννοηθούμε. Εσείς είναι αλήθεια πως θα ζημιωθήτε, αν δε συνεργασθήτε μαζί μας. Αυτό όμως, μπορείτε να τ' αποφύγετε, αν θέλετε...

Στρατής

Για ν' ακούσω...

Ματρόζος

Φτάνει να κάνετε μια μικρή αβαρία.

Στρατής

Τι αβαρία;

Ματρόζος

Να μην εργάζεστε πια για τον εαυτό σας. Θα εργάζεστε ως αντιπρόσωπος της Εταιρίας. Θα συμφωνήσουμε να πέρνετε ένα ποσοστό. Και να είστε βέβαιος, πως η προμήθειά σας... θάναι αρκετά σημαντική.

Στρατής

(*Μένει σαν αποσβολωμένος για λίγο, μα ύστερα ξαναβρίσκει την ενεργητικότητα του*). Σπουδαίο σχέδιο είν' αυτό (*κάνοντας πως πέρνει σοβαρά υπ' όψει την πρόταση*) Και λες να μου δώσει η Εταιρία την αντιπροσωπεία, τουλάχιστον;

Ματρόζος

Φυσικά... όταν το προτείνω...

Χρυσανγή

(*Μπαίνει μ' ένα δίσκο με γλυκό και νερό και διευθύνεται στο Ματρόζο*).

Ματρόζος

(*Με χαμόγελο*) Καλώς ωρίσατε.

Ματρόζος

Ευχαριστώ, δεσποινίς (*Παίρνει γλυκό με το κουτάλι*).

Στρατής

(*Με συγκρατημένη αγανάκτηση, στον Ματρόζο*.) Με το Σταμάτη τα είπατε;

Ματρόζος

Βέβαια! (*Παίρνοντας νερό στη Χρυσούλα*) Στην υγείά σας.

Χρυσανγή

Στην υγείά σας...

Στρατής

Άει στο καλό!

Ματρόζος

(*Στον Στρατή*) Και βρίσκει το πράγμα πολύ λογικό.

Στρατής

(*Στη Χρυσούλα που πάει να βγει*) Πες του Σταμάτη νάρθει εδώ... (*Στον Ματρόζο*)

Θέλω να τον ακούσω ο ίδιος... Γιαυτό, φαίνεται, είναι τόσο ήσυχος. *(Δυνατά)*
Σταμάτη!

Σταμάτης

(Ερχεται) Με θέλεις πατέρα;

Στρατής

(Κοροϊδευτικά) Εδώ, παιδί μου, η αφεντιά του, μου λέει μια δουλειά... που μπορεί να σωθούμε για όλα μας τα χρόνια... Ξαίρεις... ε;

Σταμάτης

Ξαίρω, βέβαια...

Στρατής

Μ' αυτό είναι πραγματικά μεγάλη δουλειά... πώς δε μου την είπες;

Σταμάτης

Ξαίρω και γω... Έλεγα μη δε θελήσεις... Ο κύριος Ματρώζος ήξαιρε καλύτερα να σου παραστήσει τα πράματα...

Στρατής

Και ποια είναι η γνώμη σου; Αυτό θέλω ν' ακούσω.

Σταμάτης

Δε θέλει ρώτημα. Να δεχτούμε... Δεν έχουμε και τίποτες άλλο να κάνουμε.

Στρατής

(Σοβαρά) Αυτό λέω και γω.

Σταμάτης

Ετσι διορθώνονται όλα *(Χαρούμενα)* Δε στώπα γω να μην απελπίζεσαι;

Στρατής

Σωστά *(Σαρκαστικά)* Μόνο ξαίρεις, παιδί μου, τι σκέπτομαι; Μην της πέφτει λίγο τσ' Εταιρίας να κάνει δούλο της το Λάμπη το Στρατή.

Ματρώζος

Μα...

Στρατής

(Τον κόβει, αφήνοντας να ξεσπάσει ο θυμός, που έβραζε μέσα του. Στο γυιο του). Κρίμα στον πατέρα πώχεις μωρέ! Κρίμα στην κατάθεση που σώχω στην Τράπεζα! *(Στον Ματρώζο)* Τώρα και μπρος λοιπόν, θα γλύφω κόκκαλα. Τώρα και μπρος θα τρώω τ' αποφάγια τσ' Εταιρίας... *(Στον Σταμάτη)* Μα τι σου πέρασε σένα στο νου, πως πάσχω από λεφτά;

Σταμάτης

Έλεγα πως γι' αυτό στενοχωρείσαι, που δε θα κερδίζεις πια.

Στρατής

Με τρώει το μεράκι μωρέ! Το μεράκι του Άρχοντα! Θέλω νάμαι ο πρώτος στον τόπο... Γιατί μου πρέπει! Γιατί γεννήθηκα ο τελευταίος. Ο πατέρας μου, δούλευε στη Τράτα κι' ως είκοσι χρονών δε φόρεσα παπούτσι.

Σταμάτης

Αυτά τα ξαίρω, πατέρα... Πως είσαι αξιοθαύμαστος...

Στρατής

Στα λέω, για να τ' ακούσουν κι' οι καινούργιοι φίλοι σου.

Ματρώζος

Η Εταιρία ξαίρει όλο το παρελθόν σας.

Στρατής

Να τση πεις πως δε σκιάζομαι τίποτα. Έτσι να τση πεις. Ποσοστά λέει! Ποσοστάκια! Να δουλεύω γω για ξένους ανθρώπους. Μα κάλιο τώχω να ξαναπάω στην τράτα, παρά να πάω δεύτερος! Όχι! καλύτερα να τα χάσω όλα. Μα και σας θα σας ζημιώσω...

Ματρώζος

Αυτή η σκέψη δεν είν' εμπορική.

Στρατής

Ποτέ μη σώσει κι' είναι. Μια ζωή ήμουν εμπορος. Όσο είχα τα πρωτεία, δεν κοίταξα παρά για τα λεφτά. Τώρα που τα χάνω ας χάσω και τα λεφτά. Μα δεν θαν τα χάσω... Εγώ, κύριε τον καιρό με τον αποκλεισμό στον πρώτο πόλεμο καρόι-δεψα ένα εγγλέζικο στόλο κι' έκανα εμπόριο. Εσάς θα λογαριάσω τώρα; Δε με παρατάτε λέω γω! *(Κατεβαίνει γρήγορα στη σκάλα).*

Σκηνή 9η

Ματρώζος – Σταμάτης – Μαρίκα – Χρυσανγή – Αγγέλα
κι' ύστερα ο Στρατής

Ματρώζος

και

Σταμάτης

(Κοιτάζονται για λίγο σιωπηλά μ' αμηχανία).

Ματρώζος

Αυτό δεν το περίμενα.

Σταμάτης

Ούτε γω. Μα πιστεύω πως θα του περάσει...

Ματρόζος

Είμαι βέβαιος! Ό,τι και να λέει, κατά βάθος είναι πάντα έμπορος... Θα δει το συμφέρον του.

Σταμάτης

Μα είναι και πεισματάρης.

Μαρίκα

(Μπαίνει γελώντας και σέρνει από τα χέρια την Αγγέλα και την Χρυσούλα που τρέχουν κοντά της χαρούμενες. Φορούν κι' οι δυο χρωματιστές ρομπ ντε σαμπρ). Μπαμπά! Σταμάτη. Κοιτάτε.

Σταμάτης

και

Ματρόζος

Ω! (Κοιτάζονται).

Χρυσauγή

Μασκαράδες μας έκανε!

Μαρίκα

Κουταμάρες! Κοιτάτε! Δεν είναι πιο όμορφες τώρα! (Στα κορίτσια που στέκουν μαζεμένα) Κουνηθήτε ντε λίγο... Περπατάτε... Να, έτσι! (κάνει αυτή μερικά βήματα σα μοντέλο) Τα κορίτσια προσπαθούν αδέξια, να μιμηθούν τη Μαρίκα) Έξοχες είναι!

Χρυσauγή

(Στη Μαρίκα) Μας κοροϊδεύεις...

Αγγέλα

(Στη Χρυσούλα) Καλά λέει μωρή! Δεν είδες στον καθρέπτη (Οι δυο κοπέλες γελούνε. Τραβάνε η μια τη ρόμπα της άλλης). Έξοχες είμαστε!

Σταμάτης

Αν έρθει ο γέρος...

Αγγέλα

Μπα! Και συ γιατί φοράς γραβάτες;

Στρατής

(Ακούγεται που ανεβαίνει. Ο Σταμάτης κάνει νόημα στα κορίτσια, μα κείνες δεν τον καταλαβαίνουν. Ενώ τα κορίτσια γελούνε κι' αστειεύονται τραβώντας η μια τη ρόμπα της άλλης, ο Στρατής μπαίνει και στέκει ξαφνιασμένος. Όταν εκείνες τον βλέπουν στέκουν σαν κεραυνοβολημένες).

Μαρίκα

Σας αρέσουν οι κόρες σας, κύριε Στρατή;

Στρατής

Μπράβο! Περμαντόνες τσι κάνατε βλέπω! Φέρτε τους και το μπουζούκι να χορέψουνε (Στις κόρες του) Ου να χαθήτε... σα δε ντρέπεστε! Τσακισθήτε από μπροστά μου! (Η Χρυσανγή κι 'η Αγγέλα φεύγουν τρέχοντας με τρομαγμένες κινήσεις. Ο Στρατής κάνει βόλτες αγριεμένος και στραβοκοιτάει το Ματρόζο. Στέκει μια στιγμή μπρος από το Σταμάτης) Αυτά να βλέπεις βρε συ! Εμένα θέλει να με κάνει σαν τα μούτρα του... δούλο! Και τσ' αδερφάδες σου σαν τη θιατέρα του... (Βγαίνει από την πόρτα).

Ματρόζος

(Αγαναχτισμένος) Πάμε! Αυτή η διαγωγή υπερβαίνει τα όρια!

Μαρίκα

Τι κρίμα! Κι' ήθελα τόσο να γίνουμε φίλοι!

Σταμάτης

(Στον Ματρόζο) Μα με συγχωρείτε! Είναι πολύ στις κακές του σήμερα.

Ματρόζος

Μη στενοχωριέσαι... εσύ φυσικά δε φταις.

Μαρίκα

Εγώ φταίω, που έφερα τις ρόμπες, που νάξαιρα! (Όλοι μαζί προχωρούνε και κατεβαίνουν τη σκάλα).

Χρυσανγή

(Ανοίγει την πόρτα) Αχ φύγανε! (Τρέχει στο κεφαλόσκαλο και χαιρετάει με το χέρι, χαμογελώντας).

Σκηνή 10η

Χρυσανγή – Κατερίνα – Γιαμαλής, ύστερα ο Στρατής

Κατερίνα

(Απ' έξω) Περάστε γιατρέ μου! Ορίστε, περάστε.

Χρυσανγή

Ο γιατρός! (Τρέχει με μια χαρούμενη ταραχή, σάχνοντας τα μαλλιά της και ρίχνει μια ματιά σ' ένα καθρέφτη που κρέμεται στον τοίχο).

Κατερίνα

(Μπαίνει, ανοίγοντας τα δυο φύλλα της πόρτας πανηγυρικά. Σ' όλη τη διάρκεια της σκηνής αυτής, φαίνεται συγχυσμένη και τάχει σα χαμένα, από την τιμή που της

κάνει ο Γιαμαλής μπαίνοντας στο σπίτι της) Καλώς ορίσατε... ορίστε, περάστε...
καθίστε γιατρέ μου. (Στη Χρυσανγή με χαρά και με καμάρι) Ο γιατρός!

Γιαμαλής

(Μπαίνει μ' ένα βαλιτζάκι στα χέρια) Γεια σου Χρυσανγή.

Χρυσανγή

Καλώς τον γιατρό. Πως αυτό;

Γιαμαλής

Περαστικός ήμουνα και με φώναξε η μάνα σου να μετρήσω τη πίεση του γέρου σας.

Χρυσανγή

Δηλαδή, έβαλες σε κόπο το γιατρό μάνα!

Κατερίνα

(Με κομική απελπισία) Εκείνος μούπε και δεν είναι δω τώρα! Πάω να τόνε συμμαζέψω (Βγαίνει).

Γιαμαλής

(Μ' ορμή) Χρυσανγή! Δεν έχουμε πολλή ώρα στη διάθεσή μας. Πες μου γρήγορα με δυο λόγια. Θέλεις να παντρευτούμε, ή όχι; Θα σε ζητήσω πάλι τώρα από τον πατέρα σου.

Χρυσανγή

(Στενάζοντας) Μην κάνεις τον κόπο, είναι περιττό.

Γιαμαλής

Γιατί;

Χρυσανγή

Δε θα πει ποτέ το ναι...

Γιαμαλής

Εγώ, θα τον κάμω να το πει.

Χρυσανγή

Τώρα πια! Δεν υπάρχει ελπίδα...

Γιαμαλής

Και γιατί τώρα πια;

Χρυσανγή

Γιατί, εκεί απ' όξω, παραφυλάει, ακούς, το θεριό που θα μας ρουφήξει όλους!

Γιαμαλής

Ποιο θεριό;

Χρυσανγή

Το εργοστάσιο, καημένε!

Γιαμαλής

Τι κουταμάρες! Φτάνει εσύ που δε λες όχι! Εκείνος, θα συμφωνήσει θα δεις!

Στρατής

(Μπαίνει αργά με το κεφάλι κάτω. Δε βλέπει τη Χρυσανγή. Πίσω ακολουθάει η Κατερίνα) Με συμπαθάς, γιατρέ μου, που σ' έβαλα σε ... (Βλέπει τη Χρυσανγή και σταματάει ξαφνιασμένος, κοιτώντας την άγρια. Αυτή τραβιέται με φόβο στην πόρτα πίσω από το Στρατή). Με συμπαθάς, γιατρέ μου, που σ' έβαλα σε ... (γυρίζει απότομα και διακόπτεται ξανά, από θυμό που βλέπει ακόμα τη Χρυσανγή στην πόρτα ενώ αυτή βγαίνει τρομαγμένη. Μ' ανακούφιση.) Με συμπαθάς, γιατρέ μου, που σ' έβαλα σε κόπο! (Κάθεται βγάζοντας το σακάκι του). Λέω τόχει που τόχει το μαραφέτι ο γιατρός... δεν πιστεύω να μου χρεώσει τη βίζιτα, αν περάσει μέσα να μου το βάλει και μένα μια στιγμή...

Γιαμαλής

Α... Όχι... αυτή η επίσκεψη είναι δωρεάν (βγάζει το μανόμετρο από το βαλιτζάκι του).

Στρατής

(Στην Κατερίνα) Βλέπεις που στάλεγα; (Σηκώνοντας το μανίκι του) Το βιολί μας λοιπόν... (ενώ ο Γιαμαλής του ακουμπάει το χέρι στη συσκευή και την προσαρμόζει.) Στα χρόνια που φτάσαμε που λες γιατρέ... κι' η αρρώστεια είναι πολυτέλεια... Πρέπει ν' αρρωσταίνει κανείς οικονομικά...

Γιαμαλής

Όσο γίνεται, βέβαια!

Στρατής

Η δική μου αρρώστεια είναι οικονομική. Μούκανες τρεις βίζιτες, σου πλέρωσα τη μια.

Κατερίνα

(Αγαναχτισμένη) Τα λες κιόλα!

Στρατής

Κοίτα συ καλύτερα όξω τη δουλειά σου!

Κατερίνα

(Βγαίνει, σα φοβισμένη).

Σκηνή 11η
Στρατής – Γιαμαλής

Στρατής

Τι να τσι πεις... γυναίκα είναι! Άμυαλο πράμα.

Γιαμαλής

Στα ίδια είμαστε...

Στρατής

Στα ίδια; Μια σταλιά... δεν κατέβηκε;

Γιαμαλής

Δε λες πως δεν ανέβηκε...

Στρατής

Καλά λες. Με τόσες στενοχώριες, που τραβάω, δεν λες πώς ζω...

Γιαμαλής

Είπαμε να μη στενοχωρείσαι.

Στρατής

Αχ, καλά είν' αυτά γιατρέ μου... μα πού... άμα δεν έχεις γυναίκα με μυαλό... Τι τη θέλουμε την παντριά, δε μπορώ να καταλάβω. Το καλό που σου θέλω... μην παντρευτής ποτέ σου!

Γιαμαλής

Όχι δα!

Στρατής

Άκου τι σου λέω και θα με χωράς...

Γιαμαλής

Μα δε θα σ' ακούσω...

Στρατής

Θα μετανιώσεις...

Γιαμαλής

Θα παντρευτώ. Και ξαίρεις ποια θα πάρω!

Στρατής

(Χαρούμενα) Τη βρήκες, λοιπόν; Ποια είναι να σε φκηθώ;

Γιαμαλής

Η Χρυσανγή.

Στρατής

(Μένει με το στόμα ανοιχτό) Μα μου φαίνεται πως εγώ είμ' ο πατέρας της Χρυσανγής. Πως εγώ πρέπει να πως το ναι.

Γιαμαλής

Μα θα το πεις, δε μπορεί...

Στρατής

Μα δε θα το πω, δα... Αφού δυο φορές είπα όχι στον πατέρα σου...

Γιαμαλής

Τώρα όμως κουβεντιάζουμε μαζί... Κι' εμείς θα συνεννοηθούμε διαφορετικά.

Στρατής

Μπα;

Γιαμαλής

Ναι, ναι... Ξαίρεις, ότι κερδίζω πολλά, πως είμαι μόνος στη περιφέρεια μας.

Κοντολογής κονεύω να γίνω πλούσιος... Λοιπόν, θέλω να παντρευτώ για γούστο...

Τη Χρυσανγή την αγαπάω. Και δε θέλω πεντάρα προίκα...

Στρατής

(Ακούει με μια χαρούμενη έκπληξη) Δηλαδή...

Γιαμαλής

Λοιπόν... Πώς σου φαίνεται αυτό...

Στρατής

Ξαίρω κι' εγώ πως μου φαίνεται... Μούρτε ο ουρανός σφοντύλι... Δηλαδή θέλεις να πεις πως απαραιτέσαι από την προίκα;

Γιαμαλής

(Γελώντας) Απαραιτέμαι...

Στρατής

Μα είναι δυνατό να παντρεύεται άνθρωπος, χωρίς προίκα;

Γιαμαλής

Ναι... όπως βλέπεις. Λοιπόν, είμαστε σύμφωνοι;

Στρατής

(Τον αρπάζει από τα δυο χέρια) Μωρ' εκατό φορές σύμφωνοι... Και προίκα θα σου δώσω γιατί είσαι φιλότιμος άντρας... Μα όχι τώρα! Όσο ζω θέλω να κρατάω γω τα γκέμια. Στη διαθήκη μου.. Θα δης... πάω να το πω στη γυναίκα μου...

Γιαμαλής

(Συγκινημένος) Εγώ δε μπορώ να μείνω. Η χαρά με πνίγει, θα γυρίσω αργότερα...

(Κατεβαίνει τρέχοντας τη σκάλα).

Στρατής

(Τον κοιτάζει με οίκτο) Βρε τον κακομοίρη. Αυτός έχασε ντιπ, το μυαλό του...

(Πάει στην πόρτα) Κατερίνα! Ε, Κατερίνα! (Σαν παλαβός από τη χαρά του κάνει μια στροφή και πέφτει στα γόνατα). Καλή πετριά τούδωκες, Θεέ μου! Σ' ευχαριστώ, σ' ευχαριστώ...

Σκηνή 12η

Στρατής – Κατερίνα, ύστερα κι' ο Σταμάτης

Κατερίνα

(Μπαίνει) Ε, τι έπαθες και κυλιέσαι κάτω;

Στρατής

(Πετάγεται όλο χαρά) Δεν κυλιέμαι! Γονατίζω κι' ευχαριστάω το Θεό, Κατερίνα. Λοιπόν τώρα θα δεις τι πατέρας είμαι! Τώρα θα με δεις! Τάσωσα Κατερίνα!

Κατερίνα

Τι;

Στρατής

Έσωσα τη συμπεθεριά με το γιατρό!

Κατερίνα

Καλά μου κουδούνισε το δεξί μου αυτί (Σταυροκοπιέται) Δόξα σ' ο Θεός.

Στρατής

Και δεν ξαίρεις, που λες, και το καλύτερο! Πεντάρα προίκα δε θέλει ο Γιαμαλής... Τζάμπα την πέρνει τη Χρυσανγή...

Κατερίνα

(Αφού έμεινε μια στιγμή αποσβολωμένη, τρέχει πάνου του όλο θυμό) Είσαι με τα καλά σου; Έκαμες τέτοιο πράμα;

Στρατής

(Ξαφνιασμένος) Τι έκανα; Τί;

Κατερίνα

(Εξαλλη) Και πώς θα σταθή, μωρέ η κοπέλα σου στο ξένο σπίτι, δίχως προίκα; Που θα τση το χτυπάνε τα κουνιάδια της, που θα τση το χτυπάνε τα πεθερικά της, που δε θάχει μούτρα να πει κι' αυτή ένα λόγο;

Στρατής

Μα Χριστιανή μου, αυτός δε θέλει... Δεν είπα γω πως δεν του δίνω... Αυτός είπε πως δε θέλει... Αφού δε θέλει... έλα! Με το ζόρι να του δώσω; (Η Κατερίνα χειρονομεί μ' απόγνωση).

Σταμάτης

(*Ανεβαίνει βιαστικός*). Τι γίνεται, πατέρα, Είναι αλήθεια αυτό που μούπε ο Για-μαλής; Τι κάνεις έτσι μάννα;

Κατερίνα

Τη δίνει χωρίς προίκα, σαν νάναι μούλα...

Σταμάτης

Μα είναι ντροπή... Όχι! Αυτό δεν είναι σωστό..

Στρατής

(*Που τον κοιτούσε μ' αγωνία ν' ακούσει τι θα πει*). Τον κακό σου τον καιρό. Αμ, βέβαια, μ' αυτές τσι παρέες που πας, τι μυαλό νάχεις...

Σταμάτης

Μια κι' ήρθαν έτσι τα πράματα... μη της δώσεις όλη την προίκα... Δος της λιγώ-τερη... μα κάτι πρέπει να πάρει...

Στρατής

Δε δίνω τίποτα...

Σταμάτης

Τότε θα δώσω εγώ..

Κατερίνα

Να μου ζήσεις, γιε μου...

Σταμάτης

Μούχεις κάνει μια κατάθεση στόνομά μου. Θαν τη δώσω ούλη!

Στρατής

Α, εκβιαστή, παλιάνθρωπε. Α, εκβιαστή παλιάνθρωπε! Η κατάθεσή σου φτάνει τις διακόσιες λίρες, μωρέ! (*Παρακλητικά*). Γίνεται να δώσω γω με το καλό τα μισά... Εκατό λίρες;

Σταμάτης

Έστω!

Κατερίνα

Ας γίνει αυτό να ησυχάσουμε! Ας δώσουμε τσ' εκατό!

Στρατής

Θα δώσει εκείνος που θα δώσει μωρή! Τι βάνεις και συ τα μούτρα σου; Εκατό θαν τση δώσω, μα εκατό νάν' οι μέρες σου! Βρε πώς την έπαθα! Το πετσί μου θ' ανοίξω να τσι δώσω το κρέας μου!

Σταμάτης

Έλα μη φωνάζεις τώρα. Αυτό δε μπορούσαμε να το γλυτώσουμε.

Στρατής

(*Πέφτει μ' απόγνωση πάνου στην καρέκλα*) Εκατό ωραίες λίρες στρογγυλές, κουδουνιστές με το γλυκό τους χρώμα, που θαν τις φάει ο Γιαμαλής και θα πει: Εις υγείαν του κορόιδου! (*Κατερίνα και Σταμάτης τρέχουν κοντά του*) Μ' αρρώστησε ο παλιάνθρωπος. Δεν είμαι καλά! (*Πιάνει το κεφάλι και με τα δυο του χέρια*).

Κατερίνα

(*Στον Σταμάτη*) Το γιατρό, Σταμάτη, το γιατρό!

Στρατής

(*Τινάζεται όρθιος*) Όχι! Με υποχρέωσε. Καλά είμαι! Καλά είμαι! Καλά είμαι!

Αυλαία
Τέλος Α΄ Πράξης

Β΄ ΠΡΑΞΗ**Η Σκηνή**

Το ίδιο μέρος με τα ίδια πράγματα. Λείπει μόνο ο αργαλειός, και στη θέση του είναι ένα τραπέζι που χρησιμεύει για γραφείο, με δικογραφίες και χαρτιά σε αταξία. Είναι Μάης. Απόγεμα. Καθώς ανοίγει η σκηνή, φαίνεται ο Πέτρος, καθισμένος στο γραφείο, ο Λάμπης Στρατής, όρθιος κοντά στη τζαμαρία και τέσσαροι χωριάτες, ο ένας πίσω από τον άλλο, που προχωρούνε από τη σκάλα προς το γραφείο. Ενώ ο πρώτος έχει κιάλας φτάσει μπροστά στον Πέτρο, ο τελευταίος είναι ακόμα στη σκάλα.

Σκηνή 1η

Στρατής – Πέτρος. Α΄ Β΄ Γ΄ και Δ΄ Χωριάτες

Στρατής

(*Κοιτάζει τους χωριάτες. Θριαμβευτικά, από μίαν απόσταση*). Καλώς εκοπιάσατε! Καλό στους! Μάθατε τώρα και σεις το δρόμο νάρητε να με βρήτε.

Α Χωριάτης

Μα δεν ή(ρ)ταμε για σένα δα! Για το δικαίόρο σου ή(ρ)ταμε... (*Κοιτάει τον Πέτρο άγρια*).

Στρατής

Αυτό λέω κι' εγώ! (*Καμαρωτά*) Ήκουσα θα πάει πώς ο Λάμπης ο Στρατής ήφερε

το δικηγόρο μέσ' στο σπίτι του για να σας συμαζώξει. Τώρα κάντε καλά! *(δείχνει τον Πέτρο)*.

Γ Χωριάτης

(Στον Στρατή) Λέω μη λάχει και συβαστούμε και γλυτώσουμε απ' τα Δικαστήρια...

Πέτρος Αυτό είναι το καλύτερο απ' όλα.

Στρατής

Εγώ δεν ξαίρω... ο δικαίόρος μου εδώ και πέστε τα! Μ' εμένα δεν έχετε κουβέντες *(Κατεβαίνει από τη σκάλα)*.

Α Χωριάτης

(Μ' αγανάκτηση) Μα για λόγου του και μεις ήρταμε... *(Στον Πέτρο)* Ελέγαμε πως είναι ψεύτικη η απογραφή σου στα χαρτιά. Πως τάχα μου σ' αδικοβγάνουνε στο χωριό μας, που σε καταριέται ούλος ο κόσμος, μικροί μεγάλοι!

Πέτρος

(Με αμηχανία) Λοιπόν... Τώρα βεβαιωθήκατε! Έχετε άλλο τίποτα να πείτε;

Α Χωριάτης

Ναι! Πως είναι κρίμας από το Θεό, που κάνεις αυτές τσι δουλειές και κυνηγάς τη φτώχεια...

Δ Χωριάτης

Εμείς και συμβόλαια και πεσκέσα πηγαίναμε στον πατέρα σου, όταν σε σπούδαχνε.

Α Χωριάτης

Αμ τι! «Ας είναι και Νοδάρος, φτωχός είναι», λέγαμε, «ο κακομοίρης, σπουδάζει και παιδί».

Β Χωριάτης

Είχαμε την ορπίδα μας σ' εσένανε, κυρ Πέτρο!

Α Χωριάτης

Και συ μας πας ενάντια σ' αυτή την περίπτωση που θα γλυτώσουμε απ' αυτό το ληστή!

Πέτρος

(Στενοχωρημένα) Αυτές οι κουβέντες δε μ' αρέσουνε. Αν σας πέρασε από το νου πως έχετε κανένα μερίδιο από μένα κάνετε λάθος. Ο κυρ Λάμπης είναι πελάτης μου. Καθήκον μου είναι να τον υποστηρίξω! Μα πάλι να δοξάζετε το Θεό, που αντίς για κανέναν άλλο βρέθηκα γω!

Γ Χωριάτης

Αυτό λέγω και γω!

Α Χωριάτης

Κάλλιο νάταν άλλος, ένας ξένος.

Πέτρος

Όμως εγώ, σας ανοίγω και μια πόρτα να μην πάτε στα Δικαστήρια και να μη κάμετε έξοδα...

Γ Χωριάτης

Για λέγε, κυρ Πέτρο!

Πέτρος

Μ' εμένα μπορείτε να κάνετε κι' ένα συμβιβασμό, δίχως να ζημιώσετε πεντάρα...

Α Χωριάτης

Τι... μ' αφού δε χρωστάμε... μπιτ... τίποτα!

Πέτρος

Έχετε υπογράψει γραμμάτια!

Α Χωριάτης

Ναι μα τα γραμμάτια δε λένε πότε θα πληρωθούνε.

Πέτρος

Τόσο το χειρότερο για σάς! Γι' αυτό μεις βάλαμε τη μέρα που θέλαμε...

Α Χωριάτης

Ναι... Μα από ανέκαθεν πάντα έτσι το κάναμε! Και ποτές ο κυρ Λάμπης δεν μας εγύρεψε να τον πλερώσουμε μες στη μέση του χρόνου. Εγώ και στον κύριο Πρόγεδρο θα το πω. Πως τα κλείναμε στην σταφίδα τον Αύγουστο...

Πέτρος

Μα και μεις αυτό θέλουμε...

Β Χωριάτης

Περιμένετε λοιπόν ως τον Αύγουστο...

Πέτρος

Κι' εγώ σας λέω. Εκείνο που θα κάνουμε τον Αύγουστο ας το κάνουμε τώρα! Ας τα κλείσουμε από τώρα στη σταφίδα.

Α Χωριάτης

Αυτά είναι δικηγορίστικα...

Πέτρος

Μα ξαίρεις τι θα πω;

Γ Χωριάτης

(Στον πρώτο χωριάτη) Άσε, μωρέ, να κρίνει ο άνθρωπος...

Πέτρος

Θα μου υπογράψετε ένα γράμμα πως πουλάτε τη σταφίδα από τώρα στον κυρ Λάμπη πως την πουλάτε ξερή... όση σταφίδα κάνετε... Και τον Αύγουστο ξεκαθαρίζουμε το λογαριασμό, αν έχετε να πέρνετε..

Γ Χωριάτης

Ε... Καλό είν' αυτό.

Α Χωριάτης

Τον κακό σου το φλάρο (στον Πέτρο) Αμ' αυτό είναι το σκέδιο σας! Να μας εκβιάσετε να πουλήσουμε τη σταφίδα μας ξερή. *(Χτυπάει το χέρι στο τραπέζι)* Υποθετέο όμως, πως εμείς θέλουμε να τη δώσουμε χλωρή στην Εταιρία... Και να σας πλερώσουμε λεφτά...

Πέτρος

Δε θα προλάβετε! Γιατί, αν δε δεχθήτε, θα σας την κατασχέσουμε στα κλήματα.

Γ Χωριάτης

Εγώ θέλω νάχω το κεφάλι μου ήσυχο, θα υπογράψω! Ε, και την άλλη χρονιά βλέπουμε. |

Πέτρος

(Δίνοντάς του ένα χαρτί) Πάρε συ... υπόγραψε! Και δε θα μετανιώσεις.

Α Χωριάτης

(Αρπάζει το χαρτί και το σκίζει) Όχι! Δε θα υπογράψεις. Αυτό είναι εκβιασμός, ωρέ! Είναι ληστεία μετά βασάνων...

Β και Δ Χωριάτης

(Δυνατά) Καλά λέει! Καλά λέει!

Πέτρος

Πολύ κατήφορο πήρατε!

Στρατής

(Ανεβαίνει τρέχοντας τη σκάλα και πέφτει ανάμεσά τους). Τι γκαρίζετε έτσι, μωρέ γίδια; Όξου! Τσακαλοκούδουνα! *(Όλοι υποχωρούνε μπροστά του, τραβώντας προς τη σκάλα)* Ποτέ μη σώσεν' ωρέ και υπογράψετε! Αντείστενε και κάντε ό,τι θέλετε! Μα να μη μ' αρχινήσετε τα σκουσμάκια, όταν σας κατασχέσω τη σταφίδα.

Σκηνή 2η

Οι ίδιοι κι οι Σταμάτης, Κατερίνα και Αγγέλα

Σταμάτης

(Μπαίνει ταραγμένος. Πίσω του μπαίνει η Κατερίνα, ενώ η Αγγέλα, μισανοίγει την πόρτα και κρυφοκοιτάζει όλους προ πάντων όμως τον Πέτρο. Ο Πέτρος από τη στιγμή αυτή κι ύστερα, γίνεται νευρικός, ανήσυχος). Τι φωνές είν' αυτές πατέρα;

Τι γίνετ' εδώ μέσα; Έξω ακούγεστε! *(Οι χωριάτες που στέκουνε στο κεφαλόσκαλο, έτοιμοι να κατεβούνε, στέκουν)*.

Κατερίνα

(Σταυροκοπιέται) Κύριε ελέησον! Νεροδικείο κάμανε το σπίτι μου...

Α Χωριάτης

Ο πατέρας σου έκοψε το καπίστρι κυρ Σταμάτη και πάει... Ο Θεός τον οργίστηκε...

Β Χωριάτης

Λύσσαξε και ζωντανούς θέλει να μας φάει...

Στρατής

(Στον Σταμάτη) Τι στέκεις έτσι και τσου κοιτάς, μωρέ; Ε; Βρίζουν τον πατέρα σου και καμαρώνεις;

Σταμάτης

(Μαλακά) Πηγαίνετε στη δουλειά σας. Αφού δε συμφωνήσατε... δεν υπάρχει λόγος να φωνάζετε...

Γ Χωριάτης

Θα πάμε, κυρ Σταμάτη, μα εμείς ήρταμε για σύβαση.

Δ Χωριάτης

Τσωπάτε ωρέ! Κι' ο κυρ Σταμάτης, θα μας προστατέψει...

Α Χωριάτης

(Κατεβαίνοντας) Γεια σου, κυρ Σταμάτη.

Οι άλλοι τρεις Χωριάτες

(Καθώς κατεβαίνουν πίσω του) Γεια σου κυρ Σταμάτη! Γεια σου!

Β Χωριάτης

Κι' εσένα, Λάμπη Στρατή, το κακό σου το κεφάλι θα σε φάει, έγνια σου! Κι' η οργή του κόσμου!

Στρατής

(Τρέχοντας στο κεφαλόσκαλο) Στα τσακίσματα να πάτε!

(Γυρίζει και στέκει μπροστά στον Σταμάτη) Προσκυνώ σε, κυρ Σταμάτη. Διαδήλωση βλέπω σου κάνουνε! Συλλαλητήριο! Ποιος ξαίρει, τι τσου περνάει στο νου...

Κατερίνα

(Στον Στρατή.) Νάχες κι' άλλο μυαλό,.. όχι (να) κουβαλάς όλο αυτό τον κόσμο και (να) μου γιομίζουνε το σπίτι λάσπη!

Αγγέλα

(Πετάγεται μέσα). Δεν πειράζει, μάνα! Σφουγγαρίζω γω!

Στρατής

(*Σα να ξαφνιασθηκε από την παρουσία της*) Πηγαίνετε μέσα, μωρέ σεις! Τι μου φυτρώσατε δω; Μπρος! (*Η Αγγέλα φεύγει σα φοβισμένη, ρίχνοντας ένα κρυφό χαμόγελο στον Πέτρο. Η Κατερίνα την ακολουθάει κουνώντας το κεφάλι*).

Σκηνή 3η

Στρατής – Πέτρος – Σταμάτης

Στρατής

Αφού σκέφτηκε λίγο, κάνοντας βήματα νευρικά. Με πίκρα. Δε σε βλέπω καλά Σταμάτη! Δεν στέκεις καλά!

Σταμάτης

Κανένας μας δε στέκει καλά δω μέσα, πατέρα, ούλοι στο ταψί χορεύουμε.

Στρατής

(*Με θυμό*) Μπα! Και πώς δε συμμαζώνεσαι, τότε στο σπίτι σου να μας διορθώσεις. Μόνο δεν απολείπεις από την Εταιρία!

Σταμάτης

Εγώ... εδώ είμαι! Δεν έφυγα! Στο σπίτι μας είμαι... Αλλά συ δε με λογαριάζεις...

Στρατής

Ω! έχεις, βλέπω και παράπονα!..

Σταμάτης

Έχω βέβαια! Γιατ' είμαι παιδί σου και μ' έκανες απόπαιδο!

Στρατής

Πότε τ' ανακάλυψες αυτό;

Σταμάτης

Από τότε που κουβάλησες εδώ μέσα έναν ξένο άνθρωπο. (*δείχνει τον Πέτρο*) που σου σηκώνει το νου και πιάνεις εχτρούς όλο τον κόσμο...

Πέτρος

(*Τινάζεται παραγμένος*) Με συγχωρείς, αν σου είμαι δυσάρεστος! Δεν το ήξαιρα. Φεύγω... (*Σηκώνεται*)

Στρατής

(*Τρέχει κοντά του*) Μην τον ακούς, Πέτρο, Δεν ξαίρει τι λέει... Κάτσε κάτου! (*Τον καθίζει. Στον Σταμάτη*) Βρε συ, ο Πέτρος, κάνει θυσία, το παιδί! Παράτησε το γραφείο του κι' ήρτε σε μας, να κοιτάξει τη δουλειά μας! Αυτός θα μας γλυτώσει, κακομοίρη και συ του κρένεις έτσι; (*Γυρίζει πάλι κοντά στον Πέτρο*) Μην τον ακούς Πέτρο και συγχίζεσαι... Και κάμεις κανένα λάθος στα χαρτιά.

Πέτρος

Εδώ μέσα, εκτελώ καθήκον. Έχω ήσυχη τη συνείδησή μου!

Σταμάτης

Αν είχες συνείδηση, θάλεγες εσύ στον πατέρα μου να μην τα κάνει αυτά! Εσύ που σ' έχει μυστικοσύμβουλο. Γιατί εμένα δε μ' ακούει πια...

Πέτρος

Ο πατέρας σου είναι σε θέση να κρίνει μόνος το συμφέρον του!

Σταμάτης

Το ξαίρω! Εσύ τη δουλειά σου να κάνεις! Το παραδάκι σου να πέρνεις και τι σε μέλει για μας αν χαθούμε!

Πέτρος

(Σηκώνεται και μαζεύει κάτι γράμματα, από το τραπέζι). Δε μπορούμε πια να συζητούμε έτσι... *(ετοιμάζεται να βγει).*

Στρατής

(Τρομαγμένος) Πού πας Πέτρο; Θα φύγεις;

Πέτρος

Δε φεύγω, αυτά τα γράμματα πάω να ρίξω.

Στρατής

(Καθώς εκείνος πάει προς τη σκάλα, τον πέρνει από το μπράτσο). Α! Έλεγα! Μην τον ακούς τι λέει! Αυτός για την Εταιρία ενδιαφέρεται! Τσώβαλες τη θηλιά στο λαιμό και φρενιάζανε με σένα! *(ενώ ο Πέτρος κατεβαίνει τη σκάλα)* Μην αργήσεις!

Σκηνή 4η

Στρατής – Σταμάτης

Σταμάτης

Γραμματισμένοι, σου λέει! Καθάρματα!

Στρατής

Δε σου μοιάζει γι' αυτό δεν τότε χωνεύεις! Γιατί εσύ παράτησες τον πατέρα σου κι' αυτός με υποστηρίζει, Μ' αν κι' αυτός μου φύγει, είμαι χαμένος άνθρωπος.

Σταμάτης

Το ξαίρω! Εσύ το πείσμα σου να βγάλεις, το γούστο σου να κάνεις! Μα έπρεπε να με ρωτήσεις, αν θέλω κι' εγώ να κάμω ούλη την κοινωνία εχτρούς μου.

Στρατής

Ποια κοινωνία; Αυτή που μας χρωστάει; Ω ψυχή μου κοινωνία! Κι' εξ άλλου τι να σε ρωτήσω; Τι καταλαβαίνεις εσύ από εμπόριο;

Σταμάτης

(Θυμώνοντας) Πρόσεξε, πατέρα! Ίσως καταλαβαίνω πιο πολλά από σένα κι' απ' τον Πέτρο!

Στρατής

(Με θυμό) Έτσι; Πες μου λοιπόν, τι καταλαβαίνεις. Θα τσου το κλείσω το εργοστάσιο ή όχι;

Σταμάτης

(Σταθερά) Μην κάνεις όνειρα! Αυτό δεν θαν το καταφέρεις.

Στρατής

Έτσι λες; Και γω στου λέω πως θα τσου το κλείσω! (Σαρκαστικά) Στο τέλος... μπορώ και να τ' αγοράσω προς χάριν σου, αν μου το δώσουνε σε τιμή ευκαιρίας... Όχι πως το θέλω... μα για να σουλατσάρω μέσα, για να το δείχνω στ' αγγονάκια μου και ναν τσου λέω το παραμύθι... (Ονειροπόλα) Ήρτε μια φορά, θα τσου λέω, ένα θεριό με σαράντα στόματα να με ρουφήξει...

Σταμάτης

Ξύπνιος ονειρεύεσαι, πατέρα! Δε σκέφτεσαι τι θα γίνει, αν η Εταιρία σου πληρώσει τα χρέη πώχουν οι χωριάτες; Το σχέδιό σου πάει περίπατο. Κανένα δε θα μπορείς να εκβιάσεις πια κι' όλοι θα πάνε στην Εταιρία.

Στρατής

Ας μου δώσουνε ντε δύο χιλιάδες λίρες! Λες πως είν' εύκολο να τις βγάλουν από την τσέπη τους!

Σταμάτης

Κι' αν τις δώσουν;

Στρατής

Με τα λεφτά τους θα τους πολεμήσω πάλε...

Σταμάτης

Τι θα κάνεις;

Στρατής

Εργοστάσιο!

Σταμάτης

Ω ως εκεί φτάνεις; (Συγχυσμένος) Κανείς όμως δε θα σώρτει... Γιατί όλοι σέχουνε στο στομάχι...

Στρατής

Θα πλερώσω παραπάνου και θάρτουνε.

Σταμάτης

(*Τρομαγμένος*) Θα κάνεις συναγωνισμό;

Στρατής

Ναι... Όλα για όλα θαν τα βάλω... Και τσου ξαίρω γω... Αυτοί θα κάμουνε πέρα, όταν ζημιώσουνε! Μη βλέπεις εμένα! Εγώ, βάνω τη ζωή μου κάτω σ' αυτή τη δουλειά... Εγώ δεν πάω για τα λεφτά... πάω για τη δόξα!

Σταμάτης

Θα χάσεις όμως! Μπορεί να τα χάσεις όλα!

Στρατής

(*Με φευτοπαληκαρισμό*) Κι' ύστερα; Στην τράτα δούλευα, στην τράτα θα ξαναπάω. Ούτ' είχα, ούτ' έχω! Σκολάω! Αλλά θα πολεμήσω!

Σταμάτης

Συλλογίστηκες τι λες; Να γίνεις φτωχός, τώρα στα γεράματα;

Στρατής

(*Επιδειχτικά*) Αυτό είναι το μεγαλείο. Παρά νάμαι μ' άλλους, πούναι καλύτεροί μου, κάλλιο νάμαι με κεινούς που θάναι όλοι σαν και μένα... Με τσου ψαράδες... (*Ο Σταμάτης τον κοιτάει σαν αποσβολομένος, ενώ ο Στρατής κάνει βήματα γελώντας με τη κατάπληξή του*).

Σκηνή 5η

Οι ίδιοι κι η Κατερίνα, ύστερα ο Γιαμαλής κι η Αγγέλα

Κατερίνα

(*Μπαίνει χαρούμενη*) Λάμπη! Σταμάτη! Ήρτ' ο γιατρός μέσα.

Στρατής

(*Παγερά*) Ε... κι' ύστερα;

Κατερίνα

(*Με αμηχανία*) Μα νάξαιρες τι μας είπε...

Σταμάτης

Τί;

Στρατής

Αυτή νάτανε όλη μου η σκοτούρα...

Κατερίνα

Μα η Χρυσανγή...

Στρατής

Τι κάνει η Χρυσανγή;

Κατερίνα

(Χαρούμενη) Μα δεν έκαμε... θα κάμει...

Στρατής

Τί;

Κατερίνα

(Θριαμβευτικά) Παιδί!

Στρατής

(Κάνοντας πως χαιρείται) Τις λες μωρή Κατερίνα; Και κάθεσαι; Έλα να πιάσουμε το χορό... (Της πιάνει το χέρι, τάχα για χορό και της το τινάζει κάτω απότομα με θυμό) Ποτέ σου δε θα βάλεις μυαλό. Εδώ χανόμαστε για λεφτά μωρή, όχι για παιδιά!

Γιαμαλής

(Μπαίνει στο Στρατή) Τάμαθες λοιπόν; Φαντάζομαι τη χαρά σου πια... (Μπαίνει η Αγγέλα που πάει μ' ένα γέλιο χαρούμενο, στη τζαμαρία, κοιτώντας τότε έξω, τότε τον πατέρα της).

Στρατής

Μη ρωτάς. Δεν κρατιώμαι από τη χαρά μου! Σε καμαρώνω πούσαι έτσι άξιος και καλός, έτσι σβέλτος! (Στην Αγγέλα καθώς τη βλέπει να κοιτάζει από τη τζαμαρία έξω με θυμό) Αυτή τη δουλειά να κάνεις κι' εσύ τώρα! Να στέκεις αυτού, να σε κοιτάνε και σένα οι γαμπροί! Τσακίσου από κει.

Αγγέλα

(Κάνει πίσω τρομαγμένη) Μα πατέρα!

Κατερίνα

(Με ψεύτικη αυστηρότητα) Καλά σου λέει! Κρύψου! Πήγαινε μέσα!

Αγγέλα

Καλά... καλά... πάω... (Ο Σταμάτης, που την κοιτούσε, σ' όλη αυτή τη σκηνή, την πλησιάζει με χαμόγελο και κάτι της λέει σιγά, βγαίνοντας μαζί της).

Σκηνή 5η

Στρατής – Κατερίνα – Γιαμαλής (ύστερα οι δύο τελευταίοι μόνοι)

Γιαμαλής

(Στο Στρατή. Πειραχτικά) Έτσι λοιπόν! Είσ' ευχαριστημένος! (Ο Στρατής δεν απαντάει) Πρέπει νάσαι!

Στρατής

Πρέπει πως δεν πρέπει! Να και συ έπρεπε να μου φέρεις εκείνο το μαραφέτι, να μου μετρήσεις την πίεση!

Γιαμαλής

Μα δεν είναι ανάγκη!

Στρατής

Το ξαίρω! Τώρα δεν είναι καμμιά ανάγκη! Τώρα συ τη δουλειά σου την έκαμες! Δεν πάω να ψοφήσω κιόλα! *(Βγαίνει με θυμό)*.

Κατερίνα

Μην τότε συνερίζεσαι. Παραξένεψε πολύ αυτό τον καιρό! Κι' εμένα όλο αγγού-
σες³⁶ με ποτίζει...

Γιαμαλής

Τι αγγούσες;

Κατερίνα

Δεν είδες δα; Βρίζει την Αγγέλα να μη βγαίνει όξω κι' αυτός έμπασε το διάουλο
δω μέσα...

Γιαμαλής

Ποιόνε;

Κατερίνα

Τον Πέτρο! Που κακή πέτρα να του φάει το κεφάλι...

Γιαμαλής

Τι σώκαμε; Είναι καλό παιδί!

Κατερίνα

Το καλό του το καλάθι. *(Φοβισμένα)* Όλο την Αγγέλα γλυκοκοιτάει το παλιόμου-
τρο κι' αυτή όλο δω θέλει να γυρίζει...

Γιαμαλής

Μακάρι να την πάρει! Έχει μεγάλο μέλλον!

Κατερίνα

Ναι, μα κειος... πού να του πεις για παντρειές τώρα! Τώχει γροσουζά να παντρεύ-
ει τσι κοπέλες του! Σκέψου κι' ο κόσμος τι λέει που βλέπει το τζόρο³⁷ δω μέσα.
Τση βγαίνει τ' όνομα τση κοπελλός...

³⁶ Αγγούσα = στενοχώρια, θλίψη.

³⁷ Δεν υπάρχει στο λεξικό. Τζόρα = ρόπαλο, χοντρή βέργα, μεταφορικά μάλλον αγαπητικός, αρσενικό.

Σκηνή 6η

Οι ίδιοι κι' ο Σταμάτης, κατόπιν αυτός με τον Γιαμαλή

Σταμάτης

(Μπαίνει) Λοιπόν μάνα! Όταν θάχεις κι' από με κανένα αγγονάκι θα πιάσεις σ' αλήθεια το χορό...

Κατερίνα

(Σηκώνεται) Από σένα; Να μη σώσω ναν το δω, αν δεν παντρέψεις πρώτα την Αγγέλα (Βγαίνει).

Σταμάτης

(Γελώντας) Το χαβά της πάντα!

Γιαμαλής

Έχεις τίποτε στο νου σου;

Σταμάτης

Ναι... πως, παντρείς μας λείπουν τώρα! Εγώ δεν ξαίρω πού στέκω!

Γιαμαλής

Και γιατί;

Σταμάτης

Ο γέρος δεν είναι καλά! Από μυαλό εννοείται!

Γιαμαλής

Όχι δα! Εμένα μου φαίνεται πως τάχει τετρακόσια...

Σταμάτης

Κι' αυτός ο πόλεμος, που έστησε με την Εταιρία, ξαίρεις τ' είναι αυτό; Η καταστροφή μας! Κι' αν δεν καταστραφούμε θα διαλυθούμε! Εγώ δε θαν τον αφίσω να προχωρήσει...

Γιαμαλής

Δεν πρέπει να τα βάλεις με το γέρο σου για ξένους ανθρώπους...

Σταμάτης

Ό,τι κι' αν κάνω... για το σπίτι μας θα το κάνω. Με το πείσμα του, ο πατέρας μου θα μας καταστρέψει... Ο ίδιος μου τώπε. Τι θα κάνεις άμα βλέπεις τον καπετάνιο σου να χάνει το μυαλό του; (Ο Γιαμαλής σωπαίνει) Εγώ τότε δένω στο κατάρτι και πέρνω το τιμόνι.

Γιαμαλής

Μα ξαίρεις να κυβερνήσεις;

Σταμάτης

Αυτό θα το δούμε... Εξ άλλου, πρέπει και συ να με βοηθήσεις. Δεν είσαι ξένος...

Γιαμαλής

Εγώ; Και πώς;

Σταμάτης

Να πεις του Πέτρου να φύγει. Να του πεις πως πρέπει ν' αφήσει αυτή τη δουλειά, αν θέλει το καλό του! Είμαι βέβαιος, πως θα φύγει αυτός, ο πατέρας μου θα ησυχάσει.

Γιαμαλής

Μη μ' ανακατεύεις!

Σταμάτης

Δε θέλεις; Καλά! Τότε θα τον διώξω εγώ.

Γιαμαλής

Τι θα κάμεις;

Σταμάτης

Δεν ξαίρω! Μα είτε με το καλό, είτε με το άσχημο ο Πέτρος θα φύγει...

Σκηνή 7η

Οι ίδιοι κι' ο Στρατής, ύστερα μόνος αυτός με τον Σταμάτη

Στρατής

(*Μπαίνει μουντρωμένος*) Έβαλε το μαντήλι της και πάει! Καπνός εγίνηκε... Πάει, λέει, να φυλήσει τη κοπέλα της, που θα τση κάνει αγρόνι... Αμ' αν είχανε μυαλό οι γυναίκες δε θάτανε γυναίκες...

Γιαμαλής

Μα θάρτεις και του λόγου σου απο το σπίτι.

Στρατής

Εγώ... έχω άλλες στραβωμάρες να κοιτάξω!

Γιαμαλής

Όπως θέλεις! Τότε πάω κι' εγώ...

Στρατής

Άει στο καλό... (*Ο Γιαμαλής κατεβαίνει τη σκάλα*) Αργεί ο Πέτρος. Γιατί αργεί;

Σταμάτης

Πού να ξαίρω;

Στρατής

Το τάραξες το παιδί! Το στενοχώρησες! Πρόσεξε καλά μη μου τότε σκανταλίσεις

άλλη φορά γιατί... έ! Ο Πέτρος είναι το μυαλό μου, η ψυχή μου, τα χέρια μου. Αν τότε χάσω χάνομαι...

Σταμάτης

Το ξαίρω!

Στρατής

Να ξεραθής. Το λες κιόλα..

Σκηνή 8η

Οι ίδιοι κι' ο Πέτρος. Ύστερα αυτός με τον Στρατή

Πέτρος

(Ανεβαίνει) Ακόμη τα λέτε;

Στρατής

(Μ' ανακούφιση) Α... καλόστονε! Κάτσε Πέτρο μου. Κάτσε να εργασθής! Εμείς φεύγουμε! (κάνει νόημα του Σταμάτη κι' αυτός κατεβαίνει) Μην τότε παρεξηγάς! Σιγά– σιγά θα καταλάβει!

Πέτρος

Μα όχι! Εγώ, ίσα–ίσα τον αγαπώ! Κατά βάθος είναι καλό παιδί...

Στρατής

Καλό... ναι... Μόνο, που θέλει χαλινάρι..

Πέτρος

Ποιος να του το κρατήσει, αυτό είναι το ζήτημα.

Στρατής

Έχω γω ράματα για τη γούνα του, έγνια σου! Μόλις μου δώσει ο Αμερικάνος τσι χίλιες λίρες, αμέσως θαν του δώσω την κόρη του. Και κοντά της θα στρώσει... Γιατί έχει λεφτά! Και τα λεφτά τον στρώνουνε τον άνθρωπο...

Πέτρος

Όμως η Μαρίκα έχει χάρη, ομορφιά, εξυπνάδα.

Στρατής

Εμάς δε μας χρειάζονται αυτά, Πέτρο, τι λες!

Πέτρος

Λέω πως ο Σταμάτης μου φαίνεται ερωτευμένος μαζί της!

Στρατής

(Με μίαν ανησυχία που θέλει να την κρύψει) Μπα... μην το πιστέψεις! Πού τέτοιο πράμα...

Πέτρος

Μακάρι! Γιατί ο έρωτας είναι κακή πετριά! Χάνει κανείς το νου του (*Κοιτάει, αόριστα στο βάθος, σα να σκέφτεται κάτι*).

Στρατής

Ω μεγάλη κουβέντα πιάσαμε τώρα... (*Τον πιάνει από το μπράτσο ξαφνικά και τον οδηγεί βιαστικά στο γραφείο του*) Κάτσε γράφε! Κάτσε γράφε! Κάτσε γράφε! (*Ο Πέτρος καθισμένος στο γραφείο του, τον κοιτάει παραξευεμένος*) Κάνε καλύτερα καμιά αγωγή... Κι' εγώ πάω, να σ' αφίκω ήσυχο! (*Στέκει στο κεφαλόσκαλο*) Μα πού ξαίρεις εσύ για έρωτα; Κατεργάρη Πετρο! Κάποια θάχεις, κάτου στη χώρα! (*Κατεβαίνει τη σκάλα με γέλια πνιχτά*).

Σκηνή 9η

Πέτρος – Αγγέλα

Πέτρος

(*Ανάβει τσιγάρο και σηκώνεται και ζυγώνει τη τζαμαρία*) Κάτω στη χώρα... (*Στενάζει*).

Αγγέλα

(*Ανοίγει σιγά την πόρτα, με χαμόγελο. Είναι ντυμένη με τη ρόμπα που της χάρισε η Μαρίκα και κρατάει στο χέρι της ένα κλωνάρι βασιλικό. Φαίνεται ανήσυχη και φωνάζει πνιχτά*) Πέτρο!

Πέτρος

(*Γυρίζει παραξευεμένος*) Αγγέλα...

Αγγέλα

Σσσοσύτ (*Προχωρεί στις μύτες των ποδιών της και κείνος την αγκαλιάζει*).

Πέτρος

Δεν είναι μέσα η μάνα σου;

Αγγέλα

Όχι... Πετάχτηκε στη Χρυσαιγή.

Πέτρος

(*Μ' ανακούφιση, δυνατά*) Τότε, τι φοβάσαι, καημένη! Μπα!

Αγγέλα

Ξαίρω κι' εγώ! Παραμόνευα κει απ' έξω όσο να φύγει ο πατέρας μου. Κι' είχα ένα φόβο μη με ιδή. Καθώς ήμουνα και μ' αυτή τη ρόμπα! (*Ο Πέτρος κάθεται και την πέρνει πάνω του*) Μα τώρα δε φοβάμαι τίποτε πια. (*Αφίνεται με άνεση την αγκαλιά του*) Φτάνει που με κρατάς στην αγκαλιά σου (*Φιλιούνται*).

Πέτρος

Γιατί δεν ξανάρθεις; Δεν το ξαίρεις πόσο βασανίζομαι; Εγώ, μόνο για σένα είμαι δω μέσα! Για σένα μόνο τάβαλα μ' όλο τον κόσμο. Για να σε βλέπω...

Αγγέλα

Η μάνα μου, με προσέχει! Κοντεύει στο φουστάνι της να με ράψει. Δεν υποφέρεται αυτή η ζωή.

Πέτρος

Σκλαβωμένο μου πουλάκι! Τι βάσανο. Είμαστε τόσο κοντά και τόσο μακριά!

Αγγέλα

Εγώ, έρχομαι εδώ το βράδυ, που είσαι σπίτι σου, και χαϊδεύω τα χαρτιά σου. Και σου κρύβω βασιλικό...

Πέτρος

Καλότυχα χαρτιά! Πέρνω τα χάδια τους... *(Τη χαϊδεύει τρυφερά)*.

Αγγέλα

Σήμερα, σου τον έφερα του ίδιου... *(Τον χαϊδεύει το πρόσωπο με το βασιλικό. Εκείνος τον πέρνει)*. Μα πότε θα τελειώσουν όλ' αυτά;

Πέτρος

Λίγη υπομονή ακόμη κι' όλα θα τελειώσουν.. Ως το τέλος του καλοκαιριού! Πιστεύω...

Αγγέλα

Μια ζωή... Πώς θα ζήσουμε ως τότε;

Πέτρος

Με την ελπίδα! Ο γέρος σου, όπως είναι τώρα ούτε ν' ακούσει δε θέλει για παντρίες!

Αγγέλα

Αχ, το ξαίρω!

Πέτρος

Έτσι πάει το παραμύθι της αγάπης. Ανάμεσα από καημούς και βάσανα, φτάνει σ' ένα όμορφο τέλος...

Αγγέλα

(Ακουμπάει το κεφάλι της στο δικό του και κλείνει τα μάτια). Ένα όμορφο τέλος... *(Ο Πέτρος τη φιλεί στο στόμα πολλή ώρα. Ανοίγει, η πόρτα αθόρυβα και φαίνεται η Κατερίνα! Το πρόσωπό της παραμορφώνεται από απελπισία, μπροστά στο θέαμα, που βλέπει. Κάνει να χιμήξει, μα κρατιέται και κάνει πίσω, δαγκώνοντας τα χείλη της και κρατώντας το κεφάλι της. χάνεται στο εσωτερικό*

του σπιτιού. Ο Πέτρος και η Αγγέλα κοιτάζονται μ' έκσταση, χαμογελώντας. Ξάφνου, ακούγεται ένα βάζο, που σπάει).

Αγγέλα

(Τινάζεται τρομαγμένη και φεύγει από την αγκαλιά του) Κάποιος ήρτε! Τώρα; Φεύγα εσύ. Αν με δει η μάνα μου να μη λέει πως είμαστε μαζί!

Πέτρος

Ένα φιλή ακόμη, ένα φιλή! (Τη φιλεί και φεύγει από τη σκάλα τρέχοντας).

Σκηνή 10η

Κατερίνα – Αγγέλα

Αγγέλα

(Πάει προς την πόρτα, την ανοίγει μα κάνει πίσω τρομαγμένη). Η Μάνα (Βγάζει γρήγορα τη ρόμπα, κάνοντας βήματα προς τα πίσω),

Κατερίνα

(Μπαίνει θυμωμένη) Τήνε βγάνεις έ; Αμ' σ' είδα... σ' είδα και σε καμάρωσα!

Αγγέλα

Δεν την ξαναβάνω μάνα... δεν την ξαναβάνω!

Κατερίνα

Αχ, χαντακωμένη και αγλύκαντη, αχρόνιαγη και κακοθάνατη! Τι πομπές και γό-νες³⁸ είν' αυτές μωρή;

Αγγέλα

Μην κάνεις έτσι μάνα και κανείς δε μ' είδε!

Κατερίνα

Κρύψου παλιοβρώμα! Ήθελες να σε δούνε κιόλας, αγκαλιά με κειόνη! (Την κυνηγάει γύρω από το τραπέζι).

Αγγέλα

Ποιόνη κειόνη, μάνα; Κανείς δεν είναι δω! Ονειρεύεσαι;

Κατερίνα

Κοίτα την ξετσίπωτη και στραβή θα με βγάλει... Που σ' είχε μες στην αγκαλιά του κρύψου – σα μορόζα³⁹ του (την αρπάζει και τη ρίχνει χάμω μ' ορμή).

³⁸ Παρακάτω, γάνες = διαπόμπευση.

³⁹ Ερωμένη, αγαπητικά.

Αγγέλα

Αχ, δυστυχία μου και φορτούνα μου η μαύρη τι έπαθα! Ήμαρτον μάνα.

Κατερίνα

Τ' ήμαρτον, μωρή και ξήμαρτον... Τι γάνες είν' αυτές; Με τι μούτρα, μωρή, θα ξαναβγείς στο παζάρι. Κρύψου!

Αγγέλα

Τσώπα, μάνα, θα σ' ακούσουνε!

Κατερίνα

(*Σιγώτερα. Με πόνο*) Αυτό θέλω, να μ' ακούσει ο προκομμένος ο πατέρας σου, που συμμαζώξε το τζόρο δω μέσα...

Αγγέλα

Αχ μάνα μου, λυπήσου με!

Κατερίνα

(*Πιο σιγά*) Εγώ μωρή, θα βγω στο παραθύρι να φωνάξω σ' όλο τον κόσμο τσι πομπές σου!

Αγγέλα

(*Της πέρνει τα χέρια και τα φιλεί*) Συμπάθησέ με, μάνα μου και δεν το ξανακάνω!

Κατερίνα

(*Μαλακωμένη*) Έλα μωρή ούλα θα μου τα πεις εδώ. Ξεμολοήσου στη μάνα σου τσι προκοπές σου! (*Την τραβάει στον καναπέ*) Πες μου (*Την τσιμπάει στο χέρι*).

Αγγέλα

Τι... δεν ξαίρω!

Κατερίνα

Ωχ, που να ξεραθής! Πες μου από πότε τα φκιάσατε... (*Την τσιμπάει στο χέρι ξανά*).

Αγγέλα

Τη μέρα που στεφανώθηκε η Χρυσανγή!

Κατερίνα

Σουτ! Που θα μελετήσεις τη Χρυσανγή! Αμ' αυτή ήτανε κοπέλα!

Αγγέλα

Ναι μάνα, δίκιο έχεις! Αυτή ήτανε κοπέλα! Αυτή ήτανε...

Κατερίνα

Καλά μούπε το παιδάκι μου, να σε προσέχω...

Αγγέλα

Αχ, την κακούργα! (*Φοβισμένα*) Ναι μάνα, καλά σούπε!

Κατερίνα

Και τι σώκανε μωρή, το παλιοτόμαρο;

Αγγέλα

Τίποτσι μάνα μου τίποτσι! Μόνο με φίλησε μια φορά... Αυτός, όχι εγώ!

Κατερίνα

Μια φορά;

Αγγέλα

Δυο φορές!

Κατερίνα

(*Μ'ανακούφιση*) Σε φίλησε, που να σε νεκροφιλήσω. Άλλο τίποτσι;

Αγγέλα

Όχι.

Κατερίνα

Οχιά να σε φάει παλιομαγκούφα! Λες αλήθεια; (*Την τσιμπάει ξανά*).

Αγγέλα

Μα τον τίμιο σταυρό! (*Κάνει σταυρό τα δάχτυλά της και τα φιλάει*) Να με κάψει, αν λέω ψέμματα.

Κατερίνα

Μαζί να σας κάψει, Παναγία μου, και τι σούπε, που να σου πει και ν' ανοίξει;

Αγγέλα

Πως μ' αγαπάει.

Κατερίνα

Σ' αγαπάει που να σ' αγαπήσει ο χάρος! Και τι άλλο σούπε;

Αγγέλα

Πως θα με πάρει...

Κατερίνα

Θα σε πάρει, που να παρτήτε χειροπόδαρα! (*Σωπαίνει λίγο, σα να βασανίζεται από μια σκέψη τυραννική. Ύστερα ξεσπάει*). Πώς να σε πάρει μωρή, που δε σε παντρεύει, ακούς, ο πατέρας σου;

Αγγέλα

Μα όχι τώρα! Όταν τελειώσουνε οι δίκες!

Κατερίνα

Ούτε τώρα, ούτε ποτέ, ακούς, θα σε παντρέψει. Δεν είδες που ξεσκάρισε⁴⁰ και τον αργαλειό;

⁴⁰ Δεν υπάρχει στο λεξικό. Μάλλον: απομάκρυνε, έδιωξε.

Αγγέλα

Μη στενοχωριέσαι μάνα κι' έχει ο Θεός για μένα.

Κατερίνα

Μα τι θα γίνεις κακότυχη; Αυτός τώρα σε πόμπεψε!

Αγγέλα

Μα κανένας δεν το ξαίρει!

Κατερίνα

Ω μαύρη μου! Αυτά όλος ο κόσμος τα μαθαίνει... Τι να σε κάμω τώρα; Τι φωτιά μ' άναψες; *(Ακούγονται βήματα στη σκάλα)*.

Αγγέλα

Κάποιος έρχεται!

Κατερίνα

Σύρε μέσα! Κρύψου... Που να βάλω το διάλο μέσα σου!

Αγγέλα

(Φεύγοντας γρήγορα ευχαριστημένη που τη γλύτωσε φτηνά) Ναι μάνα μου, ναι. *(η Κατερίνα κάθεται με σκυμένο κεφάλι)*.

Σκηνή 11η

Κατερίνα – Σταμάτης

Σταμάτης

(Ανεβαίνει. Ειρωνικά) Τι κάνεις αυτού μάνα; Τι συλλογιέσαι; Μην έχεις και συ καμμία δίκη και περιμένεις το δικηγόρο;

Κατερίνα

Τη μαυρίλα έχω και τη σκασίλα μου συλλογιώμαι. Που γιο έχω και γιο δεν έχω!

Σταμάτης

Μην αρχίσεις πάλε τη μουρμούρα, γιατί φεύγω! Είμαι πολύ στενοχωρημένος.

Κατερίνα

Τι έχεις γιε μου και στενοχωριέσαι; Μη σ' έκανε νταντά η Μαρίκα. Όλοι σας να με σκάτε δω μέσα. Εσύ με τα έρατα κι' εκείνος με τσι κάουζες!⁴¹ Ο καθένας τον εαυτό του κοιτάζει. Και μόνο για τ' αδύνατο μέρος κανένας δε γνιάζεται.

Σταμάτης

Ποιο αδύνατο μέρος;

⁴¹ Δεν υπάρχουν στον Κοντομήχη. Μάλλον εννοεί «Εσύ με τους έρωτες κι εκείνος με τις αγωγές/δίκες».

Κατερίνα

Την αδελφή σου μωρέ! Εμπάσατε μόνο το τζουμαράνη⁴² και καρφί που σας καίγεται τι λέει ο κόσμος...

Σταμάτης

Τι λένε;

Κατερίνα

Ο Θεός ξαίρει... Μα θα λένε πως αυτός την έχει! Εδώ δεν κάνει τίποτα μια κοπέλα και τση βγαίνει τόνομα.

Σταμάτης

(Μ' ορμή) Και τι έκαμε αυτή;

Κατερίνα

(Στενοχωρημένη) Τίποτα...

Σταμάτης

Ψέματα λες! Κάτι μου κρύβεις...

Κατερίνα

Μα λέω, που τον εφέρατε εδώ αυτόνε...

Σταμάτης

Καλά... κι' ύστερα... τι έγινε ύστερα;

Κατερίνα

Μα δεν έκανε τίποτα...

Σταμάτης

Κάποιο μυστικό μου κρύβεις...

Κατερίνα

Εγώ δε μπορώ να κρύψω μυστικά... την αμαρτία μου τη λέω... Να κι' αυτή... δεν έκανε μεγάλα πράματα...

Σταμάτης

Θα μου πεις αμέσως, μάνα, τι θα πει μεγάλα και μικρά. Άμα μουντζουρωθή η τιμή σου, κανένας δεν θα μετρήσει τη μουντζούρα αν είναι μικρή ή μεγάλη.

Κατερίνα

Καλά λες, παιδάκι μου... Μα μην κάνεις έτσι... τον είδα που τη φίλησε.

Σταμάτης

Τη φίλησε; Τι λες τον άτιμο. Τώρα θα πάω να τους σφάξω (Σηκώνεται).

⁴² Μάλλον: τζουραμάνης = μεγαλόσωμος, γενναίος, μτφ. νταής, φόβητρο.

Κατερίνα

Κάτσε κάτω! Τώρα... έτσι πούρτανε τα πράματα... πρέπει να τα σκεπάσουμε. Άμα κάνεις φασαρίες, θα γίνουμε ρεζίλι. Θα βάλουνε με νου τους, ποιος ξαίρει τι...

Σταμάτης

Καλά λες! Μα τι θα κάνουμε; Μας πρόσβαλε ο παλιάνθρωπος!

Κατερίνα

Αυτά, ο πατέρας σου, ο μουρλός, δε τα βλέπει!

Σταμάτης

Του τάπες;

Κατερίνα

Πού να του τα πω! Κειο τότε είναι που δεν θα την παντρέψει ποτέ.

Σταμάτης

(*Με χαρά*) Όμως θα διώξει τον Πέτρο. Κι' αυτό είναι το σπουδαίο! Να του λείψει το δεξί του χέρι...

Κατερίνα

Και τι τ' όφελος να τόνε διώξει;

Σταμάτης

Αυτό, μάνα μου, είναι το παν. Να καθαρίσει η αίρα⁴³ από το στάρι, δω μέσα.

Κατερίνα

Κι' η αδελφή σου, τι θα γίνει;

Σταμάτης

(*Απειλητικά*) Αυτήν... εγώ θα την κανονίσω.

Κατερίνα

Ου να χαθής. Είσαι και συ σαν εκείόνε!

Σταμάτης

Μα τι θέλεις να κάνουμε;

Κατερίνα

Τι; Ναν τόνε βιάσεις να την παντρευτή. Τι καλύτερος ειν' ο Γιαμαλής, που πήρε τη Χρυσανγή;

Σταμάτης

(*Με χαρά και σα να του ήρθε μια σκέψη άξαφνα*) Ναι, μάνα μου, καλά λες! Αυτό πρέπει να γίνει! Να παντρευτή ο Πέτρος την Αγγέλα κι' όλα θα σάζουνε...

Κατερίνα

Δόξα νάχει ο Θεός, πώβαλες μυαλό!

⁴³ Αίρα ή ήρα = παράσιτο του σιταριού.

Σκηνή 12η

Οι ίδιοι κι' ο Στρατής. Κατόπιν αυτός με τον Σταμάτη

Στρατής

(Ανεβαίνει τη σκάλα. Σαρκαστικά) Μάνα και γιος, βλέπω τα λέτε. Βάνω στοίχημα, πως για μένα μιλάτε... Ε! Τι κοιτάζετε; *(Πηγαίνει από πίσω τους και χώνει το πρόσωπό του ανάμεσά τους, κοιτώντας πότε τον ένα, πότε την άλλη)*.

Κατερίνα

(Μ' αμηχανία) Μάλιστα. Την όρεξή σου έχουμε... *(Βγαίνει)*.

Στρατής

(Είναι γελαστός. Αφού κάνει μια βόλτα, ψέλνει) Ότι το απολωλός πρόβατον εγώ ειμί... *(Στέκει απότομα μπροστά στο Σταμάτη)* Ε;

Σταμάτης

Ψέλνεις, βλέπω.

Στρατής

Ψέλνω βέβαια! Μη μας έρτει το μυαλό μας...

Σταμάτης

Σ' αυτό, δίκιο έχεις! Και λειτουργίες μας χρειάζονται ακόμα.

Στρατής

Τι θέλεις να πεις;

Σταμάτης

Έχουμε κοπέλα ανύπαντρη, πατέρα: Και μ' αυτό τον κύριο που κουβάλησες δω μέσα, τση βγαίνει τ' όνομα! Νάξαιρες ο κόσμος τι λέει!

Στρατής

(Σαρκαστικά) Ποιος κόσμος; Ο κόσμος που μου χρωστάει; Ας με πλερώσουνε πρώτα κι' ύστερα να πούνε...

Σταμάτης

Με τον κατήφορο, που πήρες δε βλέπεις γύρω σου τι γίνεται. Θα ξυπνήσεις μόνο ένα βράδυ από κανένα μούλικο και δε θα ξαίρεις πως την έπαθες!

Στρατής

Τι είπες;

Σταμάτης

Αυτό που είπα... Δεν ήθελα να στο πω, αλλά συ μ' αναγκάζεις... *(Ανοίγει την πόρτα)* Μάνα! Έλα δω! *(Στον Στρατή)* Θέλω να πω πως δε βάνουνε τη φωτιά κοντά στο μπαρούτι. Καλύτερα είναι να στα πει η μάνα μου!

Σκηνή 12η

Οι ίδιοι κι' η Κατερίνα, ύστερα μόνο οι ίδιοι

Κατερίνα

(Μπαίνοντας) Έκρινες ;

Σταμάτης

Πες, πότε είδες τον Πέτρο να φιλεί την Αγγέλα;

Στρατής

Πώς; Τι έκανε λέει;

Σταμάτης

(Σαρκαστικά) Είναι τα σχέδιά σου! Είναι ο πόλεμος που θέλεις να κάνεις στην Εταιρία! Εκείνος, που περιμένεις να τη κτυπήσει, εσένα χτυπάει πρώτα...

Κατερίνα

(Που στο μεταξύ, ήρτε σ' απόγνωση) Θεόβρετε! Τι φωτιά μ' άναψες; Αν ήθελα να το μάθει ο πατέρας σου, δεν ήξαιρα να του το πω;

Στρατής

Είν' αλήθεια;

Κατερίνα

Ωχ, δυστυχία μου και φουρτούνα μου! Δε μόπεφτ' η γλώσσα καλύτερα, παρά ν' ανοίξω το στόμα μου να κρίνω; (Χτυπάει το κεφάλι με τα δυο της χέρια).

Στρατής

(Με θυμό) Και πώς δε μου τώπες εμένα; Τ' είναι τούτος να μαθαίνει πρώτ' από μέ τι γίνεται δω μέσα; Ποιος είναι νοικοκύρης; Ποιος είν' αφέντης σου; Ματσούκι που σου χρειάζεται! Πήγαινε τώρα στη δουλειά σου και θαν τα κανονίσω γω! (Η Κατερίνα φεύγει κλαίοντας).

Σταμάτης

Βλέπεις, λοιπόν, πατέρα, τι δίκιο είχα που δεν τότε χώνευα!

Στρατής

(Σα να μην τον πρόσεξε. Πέφτει σε μια καρέκλα) Τώρα λοιπόν, πάω στ' αλήθεια χαμένος... (Είναι συγχυσμένος. Αλλά μέσα στην ταραχή του από το απρόοπτο, ζητάει καιρό να σκεφτή, να προσανατολιστή στη νέα κατάσταση, το μάτι του γυρίζει ανήσυχα, προδίδοντας τη δραστηριότητα της σκέψης του). Είμαι κακοκέφαλος! Πάω γω! Ξόφλησα! Πάει ο Λάμπης ο Στρατής!

Σταμάτης

(Τον κοιτάζει ικανοποιημένος) Μη στενοχωριέσαι πατέρα! Όλοι οι άνθρωποι κά- νουνε λάθη...

Στρατής

(Με μια ψεύτικη απελπισία) Μ' αυτά, δεν είναι λάθη... Είν' εγκλήματα μωρέ παιδί μου! Πώς τώπες εκείνο; Δε βάνουνε κοντά το μπαρούτι με τη φωτιά... Σωστά, σωστά (Γελάει) Ναι... έτσι είναι.

Σκηνή 14η

Οι ίδιοι κι' η Αγγέλα, ύστερα εκείνοι μόνοι

Αγγέλα

(Μπαίνει, έχει μιαν αναιδή αδιαφορία).

Στρατής

(Ανοίγει τα μάτια του, σα να βλέπει φάντασμα) Ε...

Σταμάτης

(Την κοιτάζει).

Αγγέλα

Ήρτ' ο Μιζέριας, πατέρα, και σε γυρεύει...

Στρατής

(Κοιτώντας τη χαζά) Τι; Ο Μιζέριας; (Σα να συνέρχεται). Ο Μιζέριας είπες είναι;

Αγγελική

(Έχει έρθει στο μεταξύ σε ταραχή) Ναι...

Στρατής

Καλά... Τ' ακούσαμε! Πες του να περιμένει. Τσακίσου από μπροστά μου!

Αγγέλα

(Βγαίνει με κινήσεις τρομαγμένες. Ο Σταμάτης κάνει μια βόλτα γυρίζοντας τις πλάτες στο Στρατή).

Στρατής

(Μέσα του αφού κοιτάζε τον Σταμάτη καλά) Ήρτε ο Μιζέριας και τώρα αυτόν (δείχνει με το δάχτυλο τον Σταμάτη) τι να τον κάμω; Πρέπει να τον φέρω στα νερά μου... Ο Μιζέριας φέρνει προίκα κι' αυτός δεν πρέπει να πει όχι... (Ξάφνου, σα να του ήρθε μια έμπνευση, γελάει μέσα του, μα βιάζεται να πνίξει το γέλιο του γιατί ο Σταμάτης γυρίζει και τον κοιτάζει. Μαλακά). Είχες παράπονο γιε μου που δε σε ρωτάω! Τώρα και μπρος, λοιπόν θα σε ρωτάω... Εμείς οι δυο θα μονιάσουμε τώρα! (Τον πέρνει μπράτσο κι' ως το τέλος της κουβέντας τους, κάνει βόλτες μαζί του. Καθώς μιλάει στο γιο του έχει το ύφος ανθρώπου, που άλλα σκέφτεται κι' άλλα λέει, που πάει να ψαρέψει τον άλλο και να τον κοροϊδέψει. Από το άλλο μέρος, ο Σταμάτης έχει μια κωμική αυτοπεποίθηση, θαρρώντας πως κέρδισε το παιχνίδι του).

Σταμάτης

Ναι, πατέρα!

Στρατής

Κι' όταν είμαστε μονιασμένοι, εγώ τίποτα δε σκιάζομαι.

Σταμάτης

Και γω το ίδιο πατέρα.

Στρατής

Μπράβο, παιδί μου, έτσι σε θέλω! Για πες μου, λοιπόν, τώρα... Αυτό το παλιό-μουτρο, τι να το κάνω;

Σταμάτης

Δε θέλει ρώτημα πατέρα! Να τον αρπάξεις από το γιακά και να τόνε πετάξεις όξου με τσι κλωτσές!

Στρατής

Καλά λες! Σωστά! Αυτό επιβάλλει η τιμή!

Σταμάτης

Σωστά! Γιατί δίχως τιμή ο άνθρωπος δεν ζει!

Στρατής

Δίκιο έχεις! Κλείνει το μάτι και κάνει ένα μορφασμό κοροϊδευτικό).

Σταμάτης

(Δισταχτικά) Για παντριά, φυσικά, δε γίνεται λόγος! Γιατί καθώς θα καταλάβει πως θάχουμε την ανάγκη του, θα μας ληστέψει, ο άτιμος!

Στρατής

Κουνήσου από τον τόπο σου παιδί μου. Άλλα μασκαριλίκια πάλε; Πα, πα, πα. Είδες όμως, τι ανάποδα πράματα; Εγώ έλεγα πως η τιμή είναι για το καλό του ανθρώπου, όχι για να τόνε ζημιώνει...

Σταμάτης

Πώς το λες αυτό;

Στρατής

Λέω, δηλαδή... Τώρα, όλα πρέπει να τ' αφίκω! Άλλο δικηγόρο, σαν τον Πέτρο, νάρτει μες στο σπίτι μου κιόλα, πού να βρω! Αφίνω λεύτερους τσου χωριάτες... Τώρα τίποτα δεν τσου μοποδίζει να πάνε στην εταιρία... Η τιμή μου τους ανοίγει το δρόμο! Ό,τι δεν κατάφερες εσύ, ούτε ο Ματρόςος, θα το καταφέρει η τιμή μου. Για την Εταιρία δουλεύει κι' αυτή...

Σταμάτης

(Σε ύφος έντονο, σα για να του διαλύσει τους δισταγμούς) Μα δε γίνετ' αλλιώς; Για μια υπόληψη ζει ο άνθρωπος στη κοινωνία..

Στρατής

Σωστά. Μα μεις πως θα την περάσουμε από... *(κάνει τη χειρονομία που εννοεί τα λεφτά)*.

Σταμάτης

(Αποφαστικά) Καμμιάν ανάγκη δεν έχουμε. Θα πάρουμε την αντιπροσωπεία.

Στρατής

Δεν πιστεύω να μας τη δώσουνε τώρα...

Στρατής

(Θριαμβευτικά) Θαν τη δώσουν...

Στρατής

Για βρες το Ματρόζο! Παρακάλεσέ τονε ναρθή. Παραδίνομαι πες του, στην Εταιρία, σούμπιτος.

Σταμάτης

(Χαρούμενος) Ναι πατέρα πάω... *(κατεβαίνει τη σκάλα τρέχοντας)*.

Σκηνή 15η

Στρατής – Κατερίνα – Αγγέλα

Στρατής

(Ξεσπώντας στα γέλια) Τρέχα βλακόμετρο! Τρέχα ζώνον! Κρίμα, μωρέ στα ψωμιά πώφαγες, παλιάνθρωπε! *(Ζυγώνει στην πόρτα)* Αγγέλα! Έλα δω!

Αγγέλα

(Μπαίνει φοβισμένη) Ορίστε, Πατέρα!

Στρατής

Έλα μέσα!

Κατερίνα

(Μπαίνει ανήσυχη) Τι τη θέλεις; Ας τηνε τώρα. Εγώ... θα την συγυρίσω!

Στρατής

Σκάσε... συ!

Κατερίνα

Τι θέλεις; I

Στρατής

Κατερίνα! Φόρεσε το μαντήλι σου! Είναι δω η αδελφή μου, στην κουμπάρα της είναι. Σύρε βρες τηνε. Και πες της πως... απόψε θα πάρει στο χωριό και την Αγγέλα... *(Στην Αγγέλα)* Και συ, ετοιμάσου να φύγεις... αμέσως...

Αγγέλα

(Φοβισμένα) Να φύγω;

Στρατής

(Γελώντας) Να! Γιατί είσαι μπαρούτι και δεν πρέπει νάσαι κοντά, στη φωτιά! Παρά να σβύσω τη φωτιά κάλιο να διώξω το μπαρούτι! (Γελάει απότομα με θυμό) Τσακίσου τώρα από μπροστά μου.

Κατερίνα

Πάμε παιδί μου... πάμε, κακότυχη!

Στρατής

(Στην Κατερίνα) Και να μου στείλεις εδώ το Μιζέρια! (Αγγέλα και Κατερίνα βγαίνουν).

Στρατής

(Σαρκαστικά) Τώρα και μπρος θα μονιάσουμε, γιέ μου! Αφού συ θέλεις να μου διώξεις τον Πέτρο, εγώ διώχνω την Αγγέλα! Εσύ γλυτώνεις την τιμή σου κι' εγώ το δικηγόρο μου... (Γελάει).

Σκηνή 16η

Στρατής – Μιζέριας, ύστερα η Μαρίκα

Μιζέριας

(Μπαίνει μ' ένα γέλιο ανοιχτόκαρδο –και φωνάζει ενθουσιασμένος, σηκώνοντας τα χέρια ψηλά) Ζήτω!

Στρατής

Λοιπόν; Λοιπόν;

Μιζέριας

Χίλιες!

Στρατής

Χίλιες; Ζήτω! (Σηκώνει τα χέρια ψηλά) Ναν ώρα καλή! Έλα να σε φιλήσω, Μιζέρια! (Τον φιλεί κι' ύστερα φτύνει) Κοπριά έχεις μωρέ στα γένια σου;

Μαρίκα

(Ανεβαίνει τη σκάλα).

Στρατής

Μπα πώς αυτό;

Μαρίκα

Απάντησα στο Σταμάτη δω έξω και μούπε πως καλέσατε τον Πατέρα μου. Ήρτα...

λοιπόν εγώ πρώτη, να δω λίγο την Αγγέλα, όσο να τα πείτε σεις (κάνει να πάει μέσα στο σπίτι).

Στρατής

Αυτή τη βίζιτα κοριτσάκι μου να μου τη χαρίσεις εμένα. Κάτσε δω! Γιατί σήμερα θα γελάσουμε (*Η Μαρίκα κάθεται*).

Μαρίκα

Χαίρομαι που σας βλέπω να γελάτε μια φορά!

Στρατής

Τώρα και μπροστά, όλο θα γελάω! Ο καιρός μου είναι και μένα.

Μαρίκα

Μακάρι να γελάτε πάντα! Φτάνει να μην κλαίνε οι άλλοι.

Στρατής

Τι να γίνει κοπέλα μου! Σ' αυτό τον κόσμο δε μπορούμε να γελάμε όλοι μαζί. Όταν γελάνε οι μεν, κλαίνε οι δε και όταν οι δε γελάνε οι μεν κλαίνε. Έτσι είναι! Σφαίρα, που γυρίζει... Να, τώρα, αν σου πω σένα τι τρέχει... εσύ θ' αρχίσεις τα σκουσμάκια, το ξαίρω! Κι' όσο συ θα κλαις, τόσο εγώ θα γελάω! (*Γελάει δυνατά. Στον Μιζέρια*). Να τση το πούμε;

Μιζέριας

Βουρ!

Στρατής

(*Παίρνει φόρα να της πει, αλλά μετανιώνει και κοιτάει δύσπιστα τον Μιζέρια*)
Μπρε... πας να μου τη φέρεις, μπρε... μπρε χαρτί πρώτα μπρε... χαρτί... (*ο Μιζέριας ξαφνιασμένος υποχωρεί προς τη σκάλα, κατεβαίνει δυο σκαλιά κι' ύστερα ακουμπάει τα χέρια του και το κεφάλι στα κάγκελα κοιτώντας τον μ' απορία*).

Στρατής

Μπρε τι πήγα να πάθω! Σύρε στον αδελφό σου, να ετοιμάσει το χαρτί κι' έρχομαι κι' εγώ... Άντε μπρος... τι κοιτάς σα χαζός... Θέλω φως, παλιάνθρωπε, φως μωρέ! (*Ο Μιζέριας κατεβαίνει*).

Σκηνή 17η

Στρατής – Μαρίκα, ύστερα Σταμάτης, Ματρόζος

Στρατής

(*Στη Μαρίκα*) Κακή πετριά, που λες ο έρωτας, παιδί μου! Κάνει τον άντρα φωτιά και τη γυναίκα μπαρούτι! Κι' όταν σμίξουνε που λες... μπαμ! Ακούμε το κανόνι.

Μαρίκα

(Μ' απορία) Μπαμ;

Στρατής

Ξαίρεις τ' είναι, που σκάει;

Μαρίκα

(Γελώντας) Τι;

Στρατής

Η τιμή!

Μαρίκα

Ω! Κέφι έχετε σήμερα! (Γελάνε κι' οι δυο)

Ματρόζος και Σταμάτης

(Ανεβαίνουν βιαστικοί).

Στρατής

Ω! Ήρθατε και σεις! Καλώς εκοπιάσατε! Και πώς έτσι παρέα; (πιάνοντας τη Μαρίκα) Και μεις εδώ, παρέα κάνουμε! (άγρια στον Ματρόζο) Ανάποδα πράματα! Εσύ με το γιο μου και γω με την κόρη σου! Μα τώρα, κάθε κατεργάρης, θα πάει στο μπάγκο του. Παρ' αυτού την κόρη σου και δος μου δω το γιο μου (Σπρώχνει τη Μαρίκα στον πατέρα της και σέρνει το Σταμάτη πάνω του).

Μαρίκα

Α!

Κατερίνα

(Στον Σταμάτη θυμωμένα) Πολύ άσκημη φάρσα είν' αυτή...

Σταμάτης

Μα τι έπαθες, πατέρα; Θυμίσου! Τον κύριο Ματρόζο, τον καλέσαμε για άλλη δουλειά!

Στρατής

Αυτή τη δουλειά, την κανονίσαμε πια! Πόλεμος! Πόλεμος (σ)τσου ληστάδες! Ή θα με φάνε η θαν τσου φάω! (Ο Σταμάτης γεμάτος αγανάκτηση, κάνει να χυμήσει πάνω του, μα ο Ματρόζος τον κρατάει από το χέρι).

Ματρόζος

(Στον Στρατή) Αυτό λοιπόν, ήθελες να μου πεις; Μα τι σου πέρασε στο νου πως είσαι, να μας κάνεις πόλεμο; Τέτιους ψωρήτες σαν και σένα... η Εταιρία μας λίγο να φταρνιστή τους κάνει λυώμα!

Στρατής

Σταμάτη, μας βρίζει... Μας λέει ψωρήτες!

Ματρόζος

Μη λες πως σ' έχουμε καμμιάν ανάγκη και πως μπορείς να παίζεις μαζί μας!
Μεγάλη σου τιμή που βρίσκομαι στο σπίτι σου αυτή τη στιγμή! Κι' αυτό, μόνο
προς χάρη του γιου σου! Κάνε, αν θες, πόλεμο! Το κεφάλι σου θα φας!

Στρατής

(*Μ' απόγνωση*) Δεν υπάρχει κανένας, να με προστατέψει; Είμαι στο σπίτι μου
κύριε, στο σπίτι μου!

Ματρόζος

(*Πέρνοντας τη Μαρίκα από το χέρι*) Πάμε παιδί μου...

Σταμάτης

Έρχομαι κι' εγώ μαζί σας.

Ματρόζος

Όχι δα αυτό δεν είναι σωστό. Κάθισε δω! Τελείωσε ότι κουβέντες έχεις με τον
πατέρα σου κι' έρχεσαι κατόπι. (*Ο Στρατής τους κοιτάει μ' ανακούφιση*).

Στρατής

(*Τρέχει πίσω τους και τους κοιτάει από το κεφαλόσκαλο. Αφού κρύφτηκαν φωνάζει*), Αυτό θαν το δούμε, ποιοι είναι οι ψωρήτες, και ποιοί οι άρχοντοι! Εσείς
μωρέ όλα τα κεφάλαιά σας, είναι δανεικά φουκαράδες! (*Κοιτώντας το Σταμάτη*)
Άκου δω! Είδες πώς μ' έβρισε! Τώρα και μπρος δεν έχεις καμμιά κουβέντα μαζί
τους... Περίμενέ μου όσο νάρτω, πάω να φέρω φως...

Σταμάτης

Τι;

Στρατής

(*Άγρια*) Φως είπα! Για σένα τρέχω παλιόμουτρο κι' ας με κατατρέχεις εσύ. Περί-
μενε όσο νάρτω!

Σταμάτης

Χαμένα τάχω μαζί σου. Δε μπορώ να καταλάβω τι τρέχει.

Στρατής

(*Με χαρά*) Το νερό στ' αυλάκι τρέχει. Ποτέ δε φεύγει το νερό από τ' αυλάκι! (*Κα-
τεβαίνει τη σκάλα*).

Σκηνή 18η

Σταμάτης – Κατερίνα

Κατερίνα

(*Μπαίνει*) Κρύψου! Χάσου από τα μάτια μου!

Σταμάτης

Άλλο τούτο, πάλι! Τι σας έπιασε σήμερα! Τι πάθατε κι' οι δυο σας! (*Τραβάει στην πόρτα*) Αγγέλα! Για έλα δω!

Κατερίνα

Τώρα Αγγέλα!

Σταμάτης

(*Ανήσυχος*) Τι λες; Πού είναι;

Κατερίνα

Εκεί που την έστειλες, βρωμόσκυλο!

Σταμάτης

Μα, πες μου, που είναι;

Κατερίνα

Κάνεις πως δεν ξαίρεις κιόλα... Μαζί τ' αποφασίσατε...

Σταμάτης

Στο φως μου, δεν ξαίρω τίποτα...

Κατερίνα

Την έδιωξε ο καταραμένος! Την έστειλε στην αδελφή του στο χωριό. Μόλις την προλάβουμε, τη σκύλα... Την έβαλε στο μουλάρι και πάνε!

Σταμάτης

Α... Τώρα καταλαβαίνω! Έδιωξε αυτή, για να διώξει τον Πέτρο... Δε θάτανε Λάμπης Στρατής, αν δεν έκανε έτσι... (*Μετά μικρή σκέψη*) Μα και γω, δε θάμαι γιος του, αν δε διώξω τον Πέτρο, σήμερα κιόλα...

Κατερίνα

Αυτές είναι οι προκοπές σου...

Σταμάτης

(*Μηχανικά, έχοντας το νου του αλλού*). Εγώ δε φταίω... Εγώ του τώπα για να τη παντρέψει. Πού να ξαίρω πως θα δαιμονιστή έτσι... μα και συ... δεν έπρεπε να την αφίσεις να φύγει...

Κατερίνα

Και ποιος τον άκουγε ύστερα; Να μου λέει πως τσου κρατάω και φανάρι... Κακότυχη κοπέλα μου όλοι θα καταλάβουνε τώρα, τι έγινε. Ο τόπος θα βοΐξει... Θα πούνε πως την εστείλαμε κιόλα να γεννήσει. Παιδάκι μου, κακότυχο, τι θα γένεις;

Σταμάτης

(*Με ψεύτικο ενδιαφέρον*) Εγώ θα την κοιτάξω! (*Σαρκαστικά*) Και νάχω την κατάρα σου σ' όλη μου τη ζωή, αν εγώ δεν την παντρέψω...

Κατερίνα

Παιδάκι μου, από τον τάφο μ' ανασταίνεις!

Σταμάτης

Ησύχασε, μάνα μου! Όπως θέλεις θα γίνουν έλα... *(ακούγονται βήματα από τη σκάλα)* Πήγαινε τώρα... πήγαινε και γω θα τα κανονίσω. *(Η Κατερίνα βγαίνει)*.

Σκηνή 19η

Σταμάτης – Πέτρος

Πέτρος

(Ανεβαίνει και διευθύνεται στο γραφείο του).

Σταμάτης

Πέτρο! Σε περίμενα.

Πέτρος

(Ταραγμένος) Τι θέλεις;

Σταμάτης

Ήθελα να σου πω μερικά πράγματα, ακόμα...

Πέτρος

Αν πρόκειται να συνεχίσεις το ίδιο ύφος, δεν μπορούμε να συζητήσουμε...

Σταμάτης

(Φιλικά) Έλεγα πως καταλαβαίνεις, όχι μόνο κείνα που σου λέω, μα και κείνα, που θέλω να σου πω.

Πέτρος

Ω! Και τι θέλεις να πεις;

Σταμάτης

(Σοβαρά) Ό,τι θάλεγες και συ, αν ήξαιρες πως έχω την αδελφή σου.

Πέτρος

(Τον κοιτάζει με φόβο) Λοιπόν! Ξαίρεις;

Σταμάτης

Ναι. Και περίμενα να βεβαιωθώ, αν την αγαπούσες πραγματικά... αν ήθελες να την πάρεις γυναίκα σου! Λοιπόν, τώρα βεβαιώθηκα...

Πέτρος

(Με παραφορά) Πως την αγαπώ πραγματικά και τη θέλω γυναίκα μου.

Σταμάτης

(Γρήγορα) Τρέξε λοιπόν να την πάρεις...

Πέτρος

(Παραξενεμένος , ύστερα από μικρή σιωπή). Να τρέξω; πού;

Σταμάτης

Να την αρπάξεις από το δρόμο της εξορίας.

Πέτρος

Δεν καταλαβαίνω.

Σταμάτης

(Γρήγορα) Ο πατέρας μου τάμαθε! Και την έδωξε αμέσως. Την έστειλε στο χωριό του, με την αδερφή του. Είναι μια σκύλα... Την έστειλε συστημένη. Με ψωμί και νερό θα ζήσει. Ξύλα θα κόβει όλη τη μέρα... Και το βράδυ, θα τη δέρνει.

Πέτρος

Μα τότε, τότε όλ' αυτά;

Σταμάτης

Μόλις έφυγες... Μπορείς να την προλάβεις στη δημοσιά ακόμη μ' ένα αυτοκίνητο... (υποκριτικά) Τη λυπάμαι και τη συμπονώ, γιατί ξαίρω και γω απ' αγάπη...

Πέτρος

Καημένε Σταμάτη! Και πόσο σε είχα παραξηγήσει...

Σταμάτης

Ω... περασμένα, ξεχασμένα. Το ξαίρω που με περνάς για χωριάτη. Μα, είμαι και λίγο άνθρωπος! (Πάει στο γραφείο και γράφει λίγα λόγια σ' ένα χαρτί).

Πέτρος

Μου φαίνεται σαν ψέμματα αυτή η ιστορία...

Σταμάτης

Πάρε αυτό το σημείωμα για την Αγγέλα! Και μη χάνεις καιρό, φύγε τώρα... μην αργείς. Και... καλά στεφανώματα στην Αθήνα. Όσο να γυρίσετε, θα τον μαλακώσω τον πατέρα μου. Για την προίκα σου, εγώ αναλαμβάνω, Και μη βλέπεις το Γιαμαλή, που πήρε λίγη. Εσύ, θα την πάρεις σωστή!

Πέτρος

Τι προίκες μου λες τώρα! (Τον αγκαλιάζει) Γεια σου... γεια σου Σταμάτη...

Σταμάτης

Να ζήσετε... (Ο Πέτρος κατεβαίνει τη σκάλα, τρέχοντας).

Σταμάτης

Να μες στα γράμματά σου βλάκα και μες στο δίπλωμά σου! Και τώρα, Λάμπη Στρατή, τώρα θα δεις αν είμαι γιος σου (γελάει).

Σκηνή 20ή

Σταμάτης – Γιαννούλα, κατόπιν ο Στρατής

Γιαννούλα

(Πηδάει από το παραθύρι, ενώ ο Σταμάτης κοιτάει, καθώς γελάει, από τη τζαμαρία, έξω).

Σταμάτης

(Ξαφνιάζεται) Μπα, κακός σου καιρός! Από τα παράθυρα πηδάς.

Γιαννούλα

Ου, πού να κάνω τη βόλτα τώρα. Για πες μου! Μέσα είν' η Αγγέλα;

Σταμάτης

(Πολεμώντας να κρατήσει τη φυσικότητά του) Ναι... μέσα! Αλλά έχει δουλειά! Ας τηνε τώρα ήσυχη...

Γιαννούλα

Ψέμμα! Πω, πω, πω, ψέμμα. Με ουρά!

Σταμάτης

Τι είναι ψέμμα;

Γιαννούλα

Τίποτα, τίποτα! *(Σε άλλο ύφος)* Άρρωστη είναι η μάνα σου;

Σταμάτης

Μπα! Πώς σου κάστηκε!⁴⁴

Γιαννούλα

Την είδα σεχλετισμένη την καημένη! *(Σ' άλλο ύφος)* Ξαίρω γω τι έχει...

Σταμάτης

Τι έχει;

Γιαννούλα

Είδε το βασιλικό σας τον κακομοίρη, που είναι κουρεμένος!

Σταμάτης

(Αδιάφορα) Κάποια κατσικά θα τον έφαγε!

Γιαννούλα

(Πνίγοντας το γέλιο της) Ναι... κατσικά... *(Σ' άλλο ύφος)* Κι' η δική μου η μάνα είναι να σκάσει!

Σταμάτης

Γιατί;

⁴⁴ Δεν υπάρχει στο λεξικό. Προφανώς σημαίνει φάνηκε.

Γιαννούλα

Άκουσα που τάχε με τον Πέτρο, το πρωί! Τον έβριζε γιατί βάνει βασιλικό στον κόρφο του!

Σταμάτης

(Καταλαβαίνοντας τον υπαινιγμό) Α! Και πώς δεν τσ' έλεγες εσύ ποιος του τότε δίνει;

Γιαννούλα

Και τι ξέρω γω!

Σταμάτης

Άντε σουσουράδα! Γι' αυτό λοιπόν κάνεις έτσι σήμερα! Ήρτες για νέα! Ήρτες να μάθεις! Σύρε λοιπόν μέσα! Η Αγγέλα θα σου πει!

Γιαννούλα

(Γελώντας) Αφού δεν είναι εδώ.

Σταμάτης

Τι; Το ξαίρεις;

Γιαννούλα

Όχι, τίποτα δεν ξαίρω!

Σταμάτης

Ντράπου λιγάκι. Κουτσουμπόλα! Έχω νέα κακομοίρα! Έχω νέα, να χορτάσεις για όλη σου τη ζωή, μα δε σου λέω τίποτα!

Γιαννούλα

Πες μου Σταμάτη! Και δε θα πω σε κανένα τίποτα! Μά την Κοινωνία! Άειντε! Να χαρείς τη Μαρίκα.

Σταμάτης

(Της δίνει μια σβερκιά) Άντε χάσου νιάνιαρο! Πώγινες άνθρωπος και συ!

Γιαννούλα

Εγώ νιάνιαρο; Για δεξ εδώ (τεντώνεται ατά νύχια των ποδιών της κι' απλώνει τα χέρια) Δε με ξαίρεις καλά!

Στρατής

(Ανεβαίνει τρεχάλα χαρούμενος και σιγοψέλνει)... Αγαλλιάσθω τα επίγεια. Λοιπόν είσαι δω! Έτσι σε περίμενα. (Στη Γιαννούλα) Τι κάνεις εσύ εδώ, μωρή;

Γιαννούλα

Τίποτε, μπάρμπα... τίποτε...

Στρατής

Εμπρός... δίνε του... (τη σπρώχνει από τη σκάλα).

Γιαννούλα

(Φοβισμένη) Ω! (Βγαίνει).

Σκηνή 21η

Στρατής – Σταμάτης, κατόπιν κι' η Κατερίνα

Στρατής

Λοιπόν... μια και είσαι δω... κι' εγώ... να, πώς σε πλερώνω *(βγάζει ένα χαρτί και το βάνει μπροστά του μια στιγμή και το ξαναπέρνει)*. Έφερα φως, Σταμάτη! Μα όχι... Νάρτει κι' η μάνα σου καλύτερα.. Κατερίνα... ε, Κατερίνα!

Κατερίνα

(Μπαίνει αλαφιασμένη) Τι αγαπάς;

Στρατής

Έκλεισα συμπεθεριά για το Σταμάτη. Με την κόρη τ' Αμερικάνου.

Κατερίνα

Γι' αυτό φωνάζεις έτσι;

Στρατής

Γι' αυτό βέβαια! Γιατί δε θα πάρουνε προίκα! Θα μας δώσουνε, θα μπει ρευστό στο σπίτι... Είναι παντρειά υπό την καλήν έννοιαν! Να! Χίλιες λίρες! Κοίτα Σταμάτη... *(του δείχνει το χαρτί)* Το φκιάσαμε το χαρτί *(στην Κατερίνα)* Και χώρια τ' ασημικά... χώρια η κληρονομιά! Τ' αξίζει, όμως είδες μωρέ, άντρα που τση δίνω τση σουπιάς.. Δες λεβέντη.. Και μου κάνανε παζάρια.. Ίδρωσα για να τσου καταφέρω, μα στο τέλος να... να... *(κουνάει το χαρτί)* Χίλιες λίρες... *(Ο Σταμάτης κι' η Κατερίνα ακούνε με στενοχώρια κι' ο Στρατής με μια μικρή αμηχανία, που τους βλέπει να σωπαίνουν, συνεχίζει)*. Είμαι κι' εγώ... μα είναι κι' αυτός... ένας μάστορας πρώτης! Καλά τόλεγα εγώ, πως αυτός έχει σκέδιο. *(Στον Σταμάτη)* Πού το σοφίστηκες, μωρέ, να κάνεις πως αγαπάς τη Μαρίκα; Α, μα-σκαρά! Εγώ... δε θα μπορούσα να το σκεφτώ... *(Στην Κατερίνα)* Όμως εκείνος το σκέφτηκε... Άρχισε τα σουρτα φέρτα.. Κι' όσο έκαν' έτσι, εκείνοι λέγανε: «Πάει, θα μας πετάξει το πουλί»... Κι' όλο ανεβαίνανε την προίκα... Βρε τον κατεργάρη! Πρώτη μου φορά, βλέπω να βγάνουνε τα σουρτα–φέρτα χίλιες λίρες... Τι, δε μιλάτε; Μωρέ δεν πιάνετε το χορό; Δεν τραγουδάτε; Σας έκοψε τη μιλιά η χαρά; *(Στον Σταμάτη)* Ξύπνα, γαμπρέ! *(Του χτυπάει το μάγουλο)*.

Κατερίνα

(Στον Σταμάτη) Δεν έπρεπε να παντρευτής, πριν από την αδελφή σου... Μ' αφού

ήρθ' έτσι... νάχεις την ευκή μου, παιδάκι μου... Κι' άρα κατάρα σ' αφίνω να μην την αλησμονήσεις και κείνη... (βγαίνει).

Σκηνή 22η

Στρατής – Σταμάτης

Στρατής

Όλο τσι κοπέλες της αυτή! Έτσι, σάξανε μια χαρά τα πράματα... Μόνο κείνο το βρωμόσκυλο ο Πέτρος, μας τα χαλάει... Μα δεν πειράζει. Την Αγγέλα, την έδιωξα... κι' εγώ, σ' αυτόνε, θα κάνω πως δεν ξαίρω τίποτα. Κι' εσύ το ίδιο θα κάνεις. Όσο να τελειώσουμε. Κι' όταν μας κάνει τη δουλειά μας, θα τού τραβήξω μια κλωτσιά στον πισινό, γι' αυτό το φιλί που τσ' έδωκε. Α την κλωτσά θα του την τραβήξω. Λοιπόν... δεν λες τίποτα; Μα τι να πεις κιόλα.

Σταμάτης

(Αποφασιστικά) Τελειώσες αυτή τη δουλειά, πατέρα, μέσα στην ώρα, που είχα την απόφαση να παντρευτώ.

Στρατής

Βλέπεις λοιπόν! Μα σε μυρίστηκα πως δεν κρατιόσουνα πια...

Σταμάτης

Όμως, δέν είχα στο νου μου να πάρω αυτή που λες!

Στρατής

(Ανήσυχα) Το είχα γω και το ίδιο κάνει.. Τώρα το βάνω και στο δικό σου το νου...

Σταμάτης

Μα δε μπορώ να το βάλω γω. Τα δικά μας τα μυαλά, δε μοιάζουνε, βλέπεις...

Στρατής

(Θέλοντας να ξεφύγει) Μοιάζουνε, όμως, οι τσέπες μας... Κι' οι τσέπες μας είναι για εκατομμύρια... Συ αρχίζεις από χίλιες λίρες... Καλύτερη αρχή, δε μπορούσε να γίνει...

Σταμάτης

Μα η γυναίκα, που θέλω να πάρω, δεν έχει χίλιες λίρες...

Στρατής

(Με ζωνηρή ανησυχία, που θέλει να την κρύψει) Μήπως έχει δυο χιλιάδες τόσο το καλύτερο, παιδί μου...

Σταμάτης

Έχει κάτι άλλο, που θα μας ωφελήσει περισσότερο.. Αυτό αξίζει πιο πολλά, αυτό δε μετριέται σε λεφτά.

Στρατής

(*Με θυμό*) Βλάκα! Ό,τι δε μετριέται σε λεφτά, δεν έχει αξία!

Σταμάτης

(*Σα να χάνει την υπομονή του*) Τέλος πάντων, ήθελα να μου δώξεις την ευχή σου για τη Μαρίκα...

Στρατής

(*Σε μεγάλη ταραχή*) Άφισε τ' αστεία Σταμάτη...

Σταμάτης

Δεν αστειεύομαι. Αυτή θα πάρω, γιατί μόνο αυτή μπορεί να μας σώσει.

Στρατής

Να μας αφανίσει θέλεις να πεις! Και τι έχει αυτή μωρέ για να σε σώσει; (*Σαρκαστικά*) Α ξέχασα! Έχει χάρη, ομορφιά, εξυπνάδα, που λέει ο Πέτρος... (*Γελάει*).

Σταμάτης

Μη γελάς, Πατέρα! Η Μαρίκα έχει αντιπροσωπείες... Να... αυτό έχει. Και δεν είναι για γέλια. Τώρα και μπρος το εμπόριο σβύνει για την επαρχία. Μονάχα όσοι πάνε με τσου μεγάλους της Αθήνας θα σωθούνε. Ο Ματρόζος έχει τα μέσα! Όταν πάρω τη κόρη του...

Στρατής

Σκάσε! Θιαμαίνομαι⁴⁵ που στέκω και σ' ακούω, χωρίς να σε σκοτώνω! Τίποτα δε θέλω πια ν' ακούσω. Θα πάρεις αυτή που λέω, θες δε θες και χωρίς να θέλεις!

Σταμάτης

Όχι! Εγώ αποφάσισα ποια θα πάρω, πάει.

Στρατής

Και ποιος είσαι συ, που αποφασίζεις; Εγώ αποφασίζω.

Σταμάτης

Είμαι άντρας κι' αποφασίζω μόνος μου.

Στρατής

Μπορεί νάχεις μουστάκι, μα δεν έχεις σπίτι. Αυτό θε να ιδούμε. Πού θαν τηνε βάλεις;

Σταμάτης

Δε σ' έχω ανάγκη! Έχω δουλειά στο χέρι μου. Είμαι ανεξάρτητος... (*Του απλώνει ένα χαρτί*).

⁴⁵ Θιαμαίνομαι = παραξενεύομαι, απορώ.

Στρατής

(Το παίρνει με χέρια που τρέμουν και διαβάζει), Ωχ, συμφορά μου! Εσύ; Α, ληστή! Ο γιος μου; Αντιπρόσωπος της Εταιρίας; Εσύ! Να πας στην Εταιρία... Να μ' αρνηθείς!

Σταμάτης

Θέλω να σε σώσω, να σώσω το σπίτι μας. Δεν θα σ' αφίσω, να μας αφανίσεις όλους με τον πόλεμο, που θέλεις να κάνεις στην Εταιρία..

Στρατής

(Εξάλλος) Εσύ θα μούρτεις και για σωτήρας; Άτιμε...

Σταμάτης

Βρίξε! Κι' αν θέλεις τώρα, χτύπα την Εταιρία, θα χτυπήσεις εμένα...

Στρατής

Και τι; Θα σε ντραπώ, ή θα σε σκιαχτώ; Δε σκιάζομαι τίποτα... Δε σας φοβάμαι, ληστές... Έχω μαζί μου το νόμο κι' ας είναι καλά ο Πέτρος!

Σταμάτης

Γελάστηκες! Τώρα, έχασες και τον Πέτρο. Κι' αυτόνε σου τον πήρα...

Στρατής

Ψέματα λες! Ο Πέτρος, δεν είναι σαν και σένα.

Σταμάτης

Που είναι! Δεν μπορείς ναν τότε βρεις... Σε λίγο θα μάθεις τα χαμπέρια του. Σου πήρε μαζί και την Αγγέλα.

Στρατής

Τι;

Σταμάτης

Την έκλεψε!

Στρατής

Ωχ! (Πέφτει σε μια καρέκλα).

Σταμάτης

Μια σωτηρία πια είναι για σένα! Να πάρεις την αντιπροσωπεία... Να υποκύψεις στην Εταιρία και να κάτσεις ήσυχος !

Στρατής

(Τινάζεται) Άτιμε... Ήθελα να σε πνίξω! Μα όχι! Καλύτερα να σε φτύσω (τον φτύνει) χάσου από τα μάτια μου. Να μην ξαναφανής μπροστά μου.. (Ο Σταμάτης κατεβαίνει τη σκάλα γρήγορα, από το κεφαλόσκαλο, ο Στρατής συνεχίζει) Και την κατάρρα μου νάχεις... Την κατάρρα μου νάχεις (Πέφτει σε μια καρέκλα) Θεέ μου, ίνα τι μ' εγκατέλειψες;

Σκηνή 23η

Κατερίνα – Στρατής

Κατερίνα

(Μπαίνοντας μ' ορμή) Στον κήπο ακούγονται οι φωνές σου! Τι έπαθες! Γιατί καταριέσαι; Πού είν' ο Σταμάτης; Τι τώκανες μωρέ του παιδιού;

Στρατής

(Σηκώνεται με κόπο, αλλαγμένος, αφανισμένος). Ένας καινούργιος Θεός ήρτε στον Κόσμο Κατερίνα... Εταιρία τότε λένε...

Κατερίνα

(Μ' απόγνωση) Παναγία μου, τι παλαβωμάρες λες;

Στρατής

Όλα μου τα πήρε... Τη δουλειά, τσου πελάτες, το Σταμάτη, τον Πέτρο... Την Αγγέλα και τσι χίλιες λίρες... Δε μπορώ πια να την πολεμήσω. Ο οίκος Λάμπη Στρατή διαλύεται...

Αυλαία**Τέλος Β' Πράξης****Γ' ΠΡΑΞΗ**

Το ίδιο μέρος. Δεν υπάρχει πια το γραφείο του Πέτρου, αλλά στη θέση του υψώνεται ένα χρηματοκιβώτιο. Όταν σηκώνεται η αυλαία, η σκηνή είναι άδεια. Όμως, ακούγεται απ' έξω δυνατή και καθαρή η φωνή του Ντελάλη. Σαν υπόκρουση στη φωνή αυτή, έρχονται μέσα από το σπίτι συγχυσμένες φωνές και χάχανα. Ανάμεσα σ' αυτά διακρίνεται η φωνή του Στρατή. Είναι Ιούλιος. Απόγευμα. Κοντεύει να δύσει ο ήλιος.

Σκηνή 1η

Ο Στρατής και οι 1ος, 2ος, 3ος, 4ος, 5ος και 6ος Χωριάτης

Φωνή Ντελάλη:

Ακούστε χωριανοί! Ο Λάμπης ο Στρατής, ούλα τα μεράζει στσου φτωχούς... Όποιος θέλει να πάει και να πάρει. Κι' όποιος του χρωστάει, τα χρέγια του είναι χαρισμένα...

Στρατής

(Μπαίνει γελώντας, ενώ πίσω του ακολουθάνε έξ χωριάτες) Α, μωρέ, πως θαν τούρχεται τώρα ε;

1ος Χωριάτης

Μωρέ θα σκάσει, θα κρεπάρει.

Στρατής

Α, ωρέ γούστο! Μούρτε ορεξάτος, από το ταξίδι του γάμου, για να του δώσω την προίκα! Μπορεί νάλεγε, κιόλα, πως πέθανα για να με κληρονομήσει! Τώρα, ακούει το ντελάλη... Να, από δω προίκα. (Χτυπάει τον αγκώνα του) Κι' εγώ γλεντάω! Ούλα τα μεράζω στον κοσμάκη. Ε, μωρέ γούστο (Γελάει).

2ος Χωριάτης

(κοιτώντας τους άλλους) Εσύ κάνεις γούστο με μας τα κορόιδα! Γιατί μας χασομεράς και τίποτα δεν μας δίνεις .

Στρατής

Σιγά, μωρέ! Δικά σας είναι τι βιάζεστε... θέλω να το βροντήξουμε σήμερα για καλά... Όσο λείπει κι' η νοικοκυρά μου... (Γελώντας) Πήγε κι' αυτή να ιδεί το νιόφωτο (Κοιτάει από το παραθύρι έξω) Για ελάτε να ιδήτε. (Γελώντας) Από του φούρκα τους εκλείσανε και τα παράθυρά τους! (Τους δείχνει από το παράθυρο και φωνάζει με θυμό) Κλείσατε για να μην ακούτε, βρωμόσκυλα... Μα τώρα θα ιδήτε... (Στους άλλους) Ελάτε ωρέ... Χορό...

3ος Χωριάτης

Χορό; Χορό, εμπρός!

4ος Χωριάτης

Ίσα.. να φουντώσει το γλέντι...

5ος Χωριάτης

Να φουντώσει και ν' ανάψει... (όλοι πιάνονται με γέλια από τα χέρια. Μπροστά πάει ο Στρατής).

6ος Χωριάτης

Να τσαγκράτε ωρέ, να τσαγκράτε⁴⁶ ν' ακουγόμαστε.

Στρατής

(καμαρωτός) Έτοιμος...

⁴⁶ Δεν υπάρχει στο λεξικό. Μάλλον σημαίνει κάνω θόρυβο, φωνάζω. Δεν πίνουν (βλ. παρακάτω) ώστε να σημαίνει να τσουγκρίζετε (τα ποτήρια).

1ος Χωριάτης

(τραγουδάει) Μπροστινέ, μπροστινέ με το μαντήλι.

Όλοι

Να σε φί, να σε φίλαγα στα χείλη.

Στρατής

(ενώ χορεύει με κέφι) Ντρέπομαι!

Όλοι

(γελώντας) Μπροστινέ, μπροστινέ μου, που χορεύεις! Να σε δω, να σε δω να βασιλεύεις.

Στρατής

(σταματώντας) Όλα κι' όλα... Η βασιλεία μου τελείωσε τώρα. Δε θέλω να βασιλεύω, να διακονεύω θέλω... Έτσι ναν το πήτε.

Χωριάτης

(γελούνε με χάχανα ενώ κρατιούνται από τα χέρια).

1ος Χωριάτης

Κι' έτσι ας γίνει κυρ Λάμπη.

2ος Χωριάτης

Αφού θέλεις διακονιάρης, δικονιάρης να γίνεις.

6ος Χωριάτης

(Τραγουδάει ενώ ξαναρχίζουν το χορό, με το Στρατή μπροστά που πάει σαν τσακισμένος, άκεφος) Μπροστινέ, μπροστινέ μου που χορεύεις.

Οι άλλοι:

(γελώντας) Να σε δω, να σε δω να διακονεύεις.

Στρατής

(σταματώντας) Φτάνει πια.. Κουράστηκα! (Πέφτει σ' ένα κάθισμα. Μελαγχολικά) Διακονιάρης, λοιπόν ε; Αυτό θα πει να γίνεσαι μασκαράς (δείχνει τον εαυτό του) των σκυλιώνε (δείχνει τους άλλους που γελάνε).

1ος Χωριάτης

Εμείς γινήκαμε δικοί σου μασκαράδες...

Στρατής

Ακόμα είσαστε παραπονούμενοι;

1ος Χωριάτης

Σώνει, που δε μας έδωκες ακόμα τίποτα... Μας βάνεις κιόλα να τραγουδάμε. Ξελαρυγκιαζόμαστε κι' ούτε ένα κρασί δε μας κέρασες...

2ος Χωριάτης

Καλά σου λέει... Νηστικό τ' αρκούδι δε χορεύει...

Στρατής

Α, για να σας πω. Εγώ γι' αυτό έκαψα την καλύβα μου, να μη με τρώνε οι ψύλλοι. Όποιος θέλει να τραγουδάει νηστικάτα, ας τραγουδάει, όποιος δε θέλει, ας του δίνει...

3ος Χωριάτης

Ω... ω...

4ος Χωριάτης

(*Ειρωνικά*) Έχει δίκι' ωρέ ο άνθρωπος. Είναι φτωχός.. Δεν έχει κρασά για να κερνάει. Δεν ακούσατε το ντελάλη (*Κοροϊδευτικά*) Ούλα, λέει, τα μεράζει στσου φτωχούς (*Γελάνε*).

Στρατής

(*Τους κοιτάει μ' απόγνωση*) Γελάτε έ; Γελάτε με μένα βρωμόσκυλα! Έτσι είναι... Δε σώνει, που με κάματε φτωχόνε... Μα έγινα και ρεντίκολο τση κοινωνίας .

2ος Χωριάτης

Μπα έτσι σου φαίνεται! (*Γελάνε όλοι και κοιτάζονται*).

Στρατής

Γελάτε μωρέ μαύροι μα έπρεπε να κλαίτε!

3ος Χωριάτης

Εμείς; Γιατί;

Στρατής

Έναν αφέντη είχατε μωρέ βώδια! Έναν! Εμένα! Κι' είχατε να λέτε στα παιδιά σας. Να! Σαν αυτόνε να γίνεις . Τώρα δε θάχετε τίποτε να τους λέτε. Γιατί με χάσατε! Μείνατε ορφανοί.

1ος Χωριάτης

(*Κοροϊδευτικά*) Δόξα σ' ο Θεός, είσαι ακόμα στη ζωή... κειο δε μας άφισες ακόμα χρόνους...

Στρατής

(*Με πίκρα*) Είμαι στη ζωή, για να βάνω ντελάληδες, νάρτουν οι ληστάδες να μ' αφανίσουνε.. (*Σαρκαστικά*) Και μούρθατε... (*Χτυπάει ελαφρά στο μάγουλο έναν-ένα, κι' αυτοί διαδοχικά, σκύβουν το κεφάλι μ' αμνηγνία*). Ήρτες εσύ... Και του λόγου σου. Κι' εσύ... Κι' η αφεντιά σου... Και συ... Και λόγου σου... Γιατί μωρέ, σταθήκατε έτσι σαν κατάδικοι... Ήρθανε κι' άλλοι, κι' άλλοι ούλοι οι λεχρίτες, εδó ξεροσταλιάζουνε. Ανεβοκατεβαίνουνε τσι σκάλες μου. Και μ' αρπάζουνε το βιος μου.. Άλλος σταφίδα, άλλος αμπέλι, άλλος σπίτι, άλλος λεφτά, αλλουνού χαρίζω χρέγια.

1ος Χωριάτης

Μην κάνεις δα, έτσι κι' ακόμα δεν έκανες κανενού συμβόλαιο, κυρ Λάμπη, ας μας λες και ληστάδες.

2ος Χωριάτης

Αυτό μαθές (Όλοι κοιτάζονται).

Στρατής

(Μ' ορμή) Και τι το θέλετε ωρέ, το συμβόλαιο; Ο λόγος μου είναι συμβόλαιο.

3ος Χωριάτης

Μα και τα λεφτά δεν έδωκες!

2ος Χωριάτης

Αυτό μαθές!

Στρατής

Και τι τα θέλετε ωρέ σεις τα λεφτά; Για να τα φάτε; Εγώ θα σας τα βάλω στην Τράπεζα.

4ος Χωριάτης

Το ελάχιστο, τα χρέγια να μας χάριζες...

Στρατής

Σας τα χάρισα.

3ος Χωριάτης

Με τα λόγια...

Στρατής

Έδωκα πίσω και γραμμάτια.

6ος Χωριάτης

Ναι... Γραμμάτια πλερωμένα.

2ος Χωριάτης

Αυτό, μαθές!

Στρατής

Και τι, πα ναπεί... Θέλατε να σας πω, να τα ξαναπλερώσετε; (Στον β' χωρικό).

Αυτό μαθές!

1ος Χωριάτης

Σήμερα όμως, όλο κάτι να μας οικονομήσεις, μπάρμπα Λάμπη. Δόσε μας τίποτα λεφτά, γιατί ούλοι έχουμε ανάγκη...

Στρατής

Δε λέω όχι! Να σας δώκω, μα όχι πολλά..

2ος Χωριάτης

Να μας οικονομήσεις, αυτό λέμε!

Στρατής

(*Με στόμφο*) Τα πολλά θα σας τα βάλω στην Τράπεζα... για δέστε δω! Αυτό το τεφτεράκι. (*Βγάζει από την τσέπη του ένα σημειωματάριο*) Εδώ σας έχω όλους γραμμένους. Κοιτάτε... (*Δείχνει το σημειωματάριο σ' έναν-ένα*) Βλέπετε; Ποιος πέντε, ποιος δέκα, ποιος είκοσι χιλιάδες δραχμές. Σε τρεις έχω γραμμένες από εκατό χιλιάδες.

Όλοι

Σε ποιους; Σε ποιους;

Στρατής

Α... δε σας το λέω! Αύριο, που θα μεράσω τα βιβλιάρια τση Τράπεζας, θα δήτε...

3ος Χωριάτης

Πότε θα μας τα δώσεις;

Στρατής

Σιγά ντε... σιγά. Να μαζωχτήτε πρώτα ούλοι! Ως τώρα, δεν ήρτατε παρά τρακόσιοι. Ούλα δικά σας είναι, τι βιάζεστε.

1ος Χωριάτης

Ναι αλλά με τα λόγια η ώρα περνάει κι' έχουμε και δουλειά.

Στρατής

(*Υποχωρητικά*) Καλά-καλά! Και σαν πόσα σας χρειάζονται σήμερα;

4ος Χωριάτης

(*Διστάζοντας αφού κοιτάξε και τους άλλους σα για να πάρει κουράγιο*) Δόσε κάνα χιλιάρικο του καθενού...

Στρατής

Τ' έκανε λέει! Μ' αν ήτανε τα χιλιάρικα, για πέταμα... εγώ δε θάμουνα ο Λάμπης ο Στρατής. (*Ψάχνει τις τσέπες του... Καθώς βγάζει το χέρι σιγά, προφυλακτικά από την τσέπη του, οι άλλοι τον ζυγώνουν περιέργοι να δούνε*). Αραιώστε βρε. (*Αυτοί ξανοίγονται λίγο. Ο Στρατής με μια απότομη κίνηση αδειάζει τη φούχτα του στο τραπέζι*). Και... δεν έχω άλλα ψιλά... Πάρτε τα τώρα αυτά κι' έχουμε καιρό...

3ος Χωριάτης

(*Παίρνοντας τα λεφτά*) Τι; Πενήντα δραχμές (*Σα να διαμαρτύρεται*). Ούτε ένα δεκάρικο του καθενού;

Στρατής

(*Μ' ανακούφιση*) Αν... να! Συμφωνάτε να πάρτε απώνα δεκάρικο; Έχω κι' άλλο ένα... (*Το δίνει*).

3ος Χωριάτης

(*Μεράζει τα λεφτά στους άλλους, ενώ ο Στρατής τον κοιτάει από μιαν απόσταση, σα ν' απολαμβάνει το θέαμα*).

Στρατής

Πέστε, μωρέ γίδια, κι' από να σχώριο... «Θεός σχωρές τονε το Λάμπη το Στρατή...».

4ος Χωριάτης

(*Στους άλλους σαν να μην τον άκουσε*) Δε βαριέσαι καλά είν' κι' αυτά...

5ος Χωριάτης

Πάμε.

6ος Χωριάτης

Πάμε... πάμε!...

(*Κατεβαίνουν στη σκάλα*).

1ος Χωριάτης

(*Καθώς κατεβαίνουν, δείχνει την κάσα*) Αυτή να ιδούμε πότε θ' ανοίξει...

Στρατής

(*Τρέχει γελώντας στο κεφαλόσκαλο*) Και μη λέτε πως πήρατε τόσα. Χιλιάτικο να λέτε πήραμε... Γιατ' είναι και ντροπή σας κοτζά μου μαγκλαράδες, να τρέχετε για ένα δεκάτικο... (*Σκάζει σ' ένα γέλιο τρελλό και τρέχει στην κάσα του με την αγκαλιά ανοιχτή*). Εγώ! Ν' ανοίξω σένα! Τρελλάθηκα; Κάσα μου, κασούλα μου! Μάνα μου μανούλα μου.

Σκηνή 2

Στρατής – Κατερίνα, ύστερα η Γιαννούλη

Κατερίνα

(*Μπαίνει, Φοράει ένα καινούργιο φόρεμα*) Μοναχός σου είσαι και τα λες, καλό-τυχε;

Στρατής

(*Ξαφνιάζεται*) Τώρα! Τώχασα! Δεν το ξαίρεις;

Κατερίνα

Καλά που το κατάλαβες!

Στρατής

Λοιπόν! Τον είδες το γαμπρό σου; Πήγες να τον καλωσορίσεις, μου φαίνεται...

Γι' αυτό μου στολίστηκες κιόλα, ψέμματα;

Κατερίνα

Πήγα...

Στρατής

(*Με θυμό*) Πήγε κι' ο Σταμάτης; Ε; Κι' η Χρυσανγή; Κι' ο Γιαμαλής! Ούλα τα κορόιδα εις παράταξιν, να προσκυνάτε τον απατεώνα!

Κατερίνα

Άκου λόγια, άκου!

Στρατής

(*Εύθυμα*) Μα τόκανα κι' εγώ υποδοχή. Τ' ακούσατε τα τραγούδια;

Κατερίνα

Σ' ακούγαμε, γιέ μου, και σε καμαρώναμε!

Στρατής

(*Ευχαριστημένος*) Έτσι λοιπόν ε;

Κατερίνα

Ρεντίκολο κατάντησες στην κοινωνία!

Στρατής

Λάθος κάνεις! Έτσι που μέκανε η κοινωνία, αυτή κατάντησε ρεντίκολο σε μένα. Την κόλλησα στον τοίχο και γελάω (*Γελάει*).

Κατερίνα

Κάλιο νάκλαιγες όχι γελάς!

Στρατής

Τι λες αθεόφοβη; (*Σαρκαστικά*) Εδώ τα παιδιά μου παντρεύονται κι' εγώ να κλάψω; (*Εύθυμα*) Μονάχα ο κακομοίρης ο Σταμάτης δεν την κατάφερε τη Μαρίκα.

Κατερίνα

Μπα! Χαρά στο πρόσωπο!

Στρατής

Είν' έξυπνη κοπέλα! Τι ναν τον κάμω, σου λέει, τώρα που τσακώθηκε με τον πατέρα του! Αυτός ήτανε το ψητό! Τι να του ζηλέψω! Τα μούτρα του, ή τσι γραβάττες (*γελάει*).

Κατερίνα

Ο Σταμάτης δε θέλησε να την πάρει, για να μη σε στενοχωρήσει... Γιατί εσύ δεν την ήθελες...

Στρατής

(*Σαρκαστικά*) Κειο το ξαίρω! Αυτός, ό,τι θέλω γω κάνει! Και στην εταιρία, που πήγε, εγώ τόθελα.. (*Σ' άλλο ύφος*) Άκου μένα! Κλωτσά του δώσανε! (*Γελώντας*) Και δεν έχει πού να μείνει! Καλά που βρέθηκε κι' ο Γιαμαλής να τότε συμμαζώξει στο σπίτι του. Η κατάρρα μου τότε παιδεύει!...

Κατερίνα

(*Με τόνο*) Ως εκεί έφτασες! Να διώξεις το παιδί σου. Και ρήμωσες το σπίτι μου!

Στρατής

Τον έδιωξα, βέβαια και στο δρόμο θαν τον αφίσω. Περιμένει ο σκύλος να πεθάνω για να με κληρονομήσει. Μα γελάστηκε! Λίθος επί λίθου δε θα μείνει σ' αυτό το σπίτι όσο και να κλείσω τα μάτια!

Κατερίνα

Γι' αυτό κάνεις τσι μερασές...

Στρατής

Γι' αυτό βέβαια!

Κατερίνα

Έκανες κι' άλλες σήμερα; Για πες μου!

Στρατής

(*Επιδειχτικά*) Έκανα, λέει!

Κατερίνα

Και πόσα τσώδωκες;

Στρατής

Δυο χιλιάρικα του καθενού!...

Κατερίνα

(*Μ' απελπισία*) Δυο χιλιάρικα;..)

Στρατής

Δυο επί έξ δώδεκα... Δώδεκα χιλιάρικα, πετάζανε σήμερα σαν τα πουλιά. (*Σαρκαστικά*) Και μη βλέπεις τι δίνω... τι γράφω να βλέπεις... Εδώ στο τεφτέρι... (*βγαίνει το σημειωματάριο*).

Κατερίνα

(*Αγαναχτισμένη*) Δίκιο έχει, λοιπόν ο Σταμάτης, που θέλει ούλα να στα πάρει...

Στρατής

(*Ανήσυχος*) Τ' έκανε λέει; Να μου πάρει... τι να πάρει! Δεν είμαστε καλά...

Κατερίνα

Ούλη σου την περιουσία, αυτός θα στηνε πάρει... Και τα λεφτά και τα σπίτια και τα χτήματα... Τίποτα δε θα σ' αφίκει, κακομοίρη... Και καλά να πάθεις έτσι που κάνεις.

Στρατής

(*Γελώντας με ταραχή*). Δηλαδή, τι... Ζωντανόνε θα με κληρονομήσει; Αυτό δεν ξανακούστηκε! Κειο μόνο αυτό δεν έπαθα ακόμα! Μόνο αυτό μώμενε να πάθω...

Κατερίνα

Από το κακό σου το κεφάλι!

Στρατής

(Φοβερά αμήχανος) Τσώπα μωρή, δε γίνονται αυτά τα πράματα. Τσώπα δε γίνονται αυτά τα πράματα! Σε κοροϊδεύουνε, για να με φοβερίσεις και συ το πίστευες!

Κατερίνα

Νάχες κι' άλλο μυαλό, λέω, κακομοίρη. Το χειρότερο είναι κιόλα, που θα σε βγάλει... μουρλόνε!

Στρατής

(Με τρομαγμένη απορία) Ζουρλόνε!

Κατερίνα

Ναι... Στο Δικαστήριο θα σε πάει. Θα πει πως δεν είσαι στα καλά σου και δε μπορείς να κάνεις κουμάντο! Και το Δικαστήριο θα βάλει αυτόνε να σε κουμαντάρει. Τώρα, θ' ακούσεις τα χαμπέρια σου εσύ!

Στρατής

(Όσο την ακούει ταραίζεται και πιο πολύ) Μα λες να το κάνει; Δεν πιστεύω. (Σαρκαστικά) Αυτό όμως, Κατερίνα, θα πει νάχεις και καλούς γαμπρούς! Ο γιατρός θα κάνει τη βεβαίωση πως είμαι ζουρλός! Κι' ο δικηγόρος τα χαρτιά! Μπράβο! η ψυχή μου οικογένεια (γελάει).

Κατερίνα

Γελάς... Και δε συλλογιέσαι κακομοίρη τι θα γένεις...

Στρατής

(Με πάθος) Τρατάρης μωρή! Ό,τι ήμουν! (Με πόνο) Βαρέθηκα τα λεφτά. Τα βαρέθηκα! (Ονειροπόλα) Θα κάνω μια τράτα και θα τη βγάλω Κατερίνα.

Κατερίνα

Από την πολλή σου την αγάπη, που μόχθεις...

Στρατής

Σ' αγαπάω.. Τι! Ψέμματα;

Κατερίνα

Σαν τα κρεμμύδια. Αν μ' αγαπάγες δε θάκανες αυτά που κάνεις...

Στρατής

Δε σ' αγαπάω για τα μούτρα σου, μα γιατί μου θυμίζεις τα νιάτα μου και τη φτώχεια μου... Τότες είμαστε καλά, Κατερίνα... Πούμουνα ναύτης στου καπτά-Νικόλα και συ ήσουν μια φτωχονοικοκυροπούλα. Σώλεγα: «Σ' αγαπάω και θα σε πάρω...». Εσύ μ' έβριζες γιατί δε με καταδεχόσουν! Κι' εγώ έλεγα: Αχ μωρέ! Πότε θα βάλω λεφτά στη μπάντα να κάνω μια τράτα δική μου και ναν τη βγάλω Κατερίνα...

Κατερίνα

Άστ' αυτά. Άστα τώρα...

Στρατής

Αυτά ν' αφίσω; Και τι άλλο έχω για να θυμηθώ; Ή τα καζάντια μου, ή τα παιδιά μου;

Κατερίνα

Και τα πλούτια σου τάχεις και τα παιδιά σου τάχεις. Μόνο τα μυαλά σου έχασες...

Στρατής

Όχι! Εσένα έχω μόνο. Τι θα πει αν γέρασες! Κι' εγώ γέρασα! Θυμάσαι πως ερχόμουν, καμμιά φορά, με τ' άλλα τα παιδιά, ξημερώματα και σου κάναμε καντάδα;

Κατερίνα

(*Νοσταλγικά*) Το θυμάμαι...

Στρατής

Θα ξανάρτω, λοιπόν! Ένα βράδυ, που θα ξημερωθούμε στην τράτα, θάρτω με τσου ναύτες. Και θα στο πούμε, μανούλα μου. (Τραγουδάει, με φωνή ραγισμένη, συγκινημένη):

Ξύπνα, ξύπνα γλυκειά μου αγάπη...

(*Σωπαίνει συγκινημένος. Η Κατερίνα τον πλησιάζει σκύβει πάνω του με στοργή κι' ακουμπάει το χέρι της στο ώμο του*).

Κατερίνα

(*Σιγανά και υποβλητικά*). Κι' ύστερα παντρευτήκαμε... Κι' ύστερα κάναμε τα παιδάκια μας. Και σε βλόγησε ο Θεός... Ό,τι θέλησες σώδωκε... Μα εσύ... όλα τα πέταξες! Και τα πλούτια σου και τα παιδιά σου! Έλα, έλα στα λογικά σου! Κάνε ό,τι κάνει όλος ο κόσμος! Μη βασανίζεσαι άλλο κακομοίρη! Ησύχασε και συ... κοντά στα παιδάκια σου...

Στρατής

(*Υστερα από μικρή σιωπή τινάζεται ξαφνικά*) Πονηρή αλούπω... Να με ξελογιάσεις θέλεις... Να με παραδώσεις δεμένονε σ' αυτούς! Μα όχι! Χίλιες φορές καλύτερα στο Δικαστήριο. Εκεί θαν τα πούμε άτιμοι άνθρωποι.

Η φωνή του ντελάλη

Ακούστε χωριανοί!

Στρατής

(*Τινάζεται*) Άρχισε πάλι.

Φωνή

Ο Λάμπης ο Στρατής...

Στρατής

(Χαρούμενα) Πες το, αηδονάκι μου, το τραγούδι σου, πες το!

Φωνή

Δεν είναι στα καλά του!

Κατερίνα

Πώς καταντήσαμε!

Φωνή

Όποιος πάρει τίποτ' απ' αυτόνε θα πάει φυλακή!

Στρατής

(Τρέχει μ' ορμή στη τζαμαρία και κοιτάει έξω) Α, σκυλιά, Α.. κακούργοι...

Φωνή

Κι' όποιος του χρωστάει να πάει στο γιο του το Σταμάτη...

Στρατής

(Εξαλλος) Έτσι λοιπόν! Φοβερίζουνε κιόλα του κόσμο με φυλακές ε; Για να μην έρτουν να τα πάρουν... Μα, τώρα, γω την αδειάζω την κάσα μου. Ούλα στη θάλασσα, θα τα πετάξω... φωτιά θα βάλω και θαν τα κάψω... (Ψάχνεται για τα κλειδιά. Στην Κατερίνα) Αφού τάξερες κακούργα, γιατί δε μου τάλεγες;

Κατερίνα

Δε στάπα; Εγώ στάπα...

Στρατής

(Ενώ ψάχνεται για τα κλειδιά) Τάπες! Μα δεν τάπες ούλα... Δεν είπες για το ντελάλη. Πού είναι τα κλειδιά; Ε; Δεν τάδες; (Δυνατά) Τι γίνανε τα κλειδιά μου; Τα κλειδάκια μου, ληστάδες! Τα κλειδιά... Τα κλειδιά... Μου τα κλέψανε! Μίλα, μωρή, κουνήσου! Τσακίκου! Σήκω πάνου! Ψάξε... (Η Κατερίνα σηκώνεται και κοιτάει κάτω από τις καρέκλες) Στάσου! Εσύ ξέρεις πού είναι τα κλειδιά...

Κατερίνα

Τι ξαίρω... τίποτα δεν ξαίρω...

Στρατής

Ξαίρεις, που να ξεραθείς... Πριν φύγεις εσύ, **εγώ** το θυμάμαι.. τάχα τα κλειδιά μου.

Κατερίνα

Δεν ξαίρω σου λέω...

Στρατής

Μίλα μωρή... μίλα...(Την αρπάζει από τα μπράτσα και τη σπρώχνει προς τα παράθυρο). Μίλα γιατί τώρα σε πνίγω (Την ακουμπάει στο παράθυρο με το κορμί της

λυγισμένο έξω και την πιάνει από το λαιμό). Θα σε πνίξω... αλή... (Αξαφνα κοιτάει, αριστερά παραξενεμένος. Αφίνει την Κατερίνα κι' απλώνει το χέρι ν' αρπάξει κάποιον) Εσύ τι κάνεις εδώ; Κόπιασε μέσα! (Τραβάει δυνατά και σέρνει μέσα τη Γιαννούλα) Τι έκανες εκεί μωρή;

Κατερίνα

Δε ντρέπεσαι.

Γιαννούλα

(Ντροπιασμένη και φοβισμένη) Ντρέπομαι! Σκότωσέ με, Κυρ Λάμπη...

Στρατής

Εσύ πήρες τα κλειδιά..

Κατερίνα

Κρυφάκουε, δεν πήρε τίποτα.

Στρατής

Αυτή τα πήρε... Πού τάχεις μωρή...

Γιαννούλα

Δεν τα πήρα, συμπεθέρε!

Στρατής

Συμπέθερε κιόλας, ε; Α, να σε ψάξω λοιπόν! (Την ψάχνει στα μπράτσα, βιαστικά).

Γιαννούλα

Μη με πειράζεις, συμπεθέρε...

Στρατής

(Ενώ την ψάχνει στα πλευρά, το στήθος και τις πλάτες) Σε ψάχνω, μωρή δε σε πειράζω...

Γιαννούλα

Κρίνε του, συμπεθέρα! Με φορτώνεται...

Κατερίνα

Άσε την κοπέλα ήσυχη και δεν έχει τίποτα.

Στρατής

(Απογοητευμένος από την έρευνα) Δεν τάχεις... (Σα ξαφνική έμπνευση) Α... εκεί από κάτω θαν τάκρυψες... (Της δείχνει κάτω απ' τα φουστάνια της).

Γιαννούλα

(Σκεπάζοντας το πρόσωπο) Μπα, δυστυχία μου!

Στρατής

Βγάλ' το μωρή... βγάλ' το γιατί θα στο βγάλω... (Χυμάει πάνω της).

Κατερίνα

(Τον αρπάζει) Κάτσε ήσυχος!

Γιαννούλα

Κρίν' του, συμπεθέρα, με φορτώθηκε! Θα το πω του πατέρα μου.

Στρατής

Αυτά σε μένα δεν περνάνε.. Σου λέω να το βγάλεις με το καλό... γιατί θα στο βγάλω με το ζόρι... Να, εγώ δε σε κοιτάω... *(Γυρίζει στον τοίχο)*.

Γιαννούλα

Μπα, δυστυχία μου! Εγώ ήρτα για καλό και βρήκα το μπελιά μου!

Στρατής

Ακόμα;

Κατερίνα

Τι θέλεις, μωρή και μπερδεύεσαι σε ξένες έγνιες; Καλά να πάθεις.

Στρατής

Ακόμα; Τότε, λοιπόν στα σου να δείξω *(Τρέχει, την αρπάζει από τη μέση και γονατίζει, έτοιμος να της σηκώσει το φουστάνι)*.

Γιαννούλα

Ω... τρεχάτε...

Κατερίνα

Σήκω! Εγώ σου πήρα τα κλειδιά..

Στρατής

(Τινάζεται πάνου) Σν; Και γιατί δεν τώλεγες τόση ώρα; Όχι... ψέματα μου λες...

(Στη Γιαννούλα) Για σάλτα, μωρή. Σάλτα ν' ακούσω... Θα τ' ακούσω να κουνήσουνε!

Γιαννούλα

Μ' αφού δεν έχω τίποτα...

Στρατής

Σάλτα! Ψέματα λες... Σάλτα ν' ακούσω!

Γιαννούλα

Έλα.. μπρος *(Δίνει ένα πήδημα κι' ύστερα τρέχει στην πόρτα. Ο Στρατής την προφταίνει να της δώσει μια κλωτσά)*.

Γιαννούλα

Ωχ!

Στρατής

Αυτή, για τον αδελφό σου! Βρωμόσογο! *(Η Γιαννούλα βγαίνει)*.

Στρατής

(Στην Κατερίνα) Φέρ' τα! Φέρ' τα και πες μου γιατί τα πήρες.. Γλήγορα!

Κατερίνα

Δεν τάχω!

Στρατής

Εεε, δεν τάχεις! Και τι τάκαμες αθεόφοβη;

Κατερίνα

Τα φύλαξα. Για να μη σκορπάς το βιο σου...

Στρατής

Τι μωρέ... χωροφύλακα σε κάμανε σένανε. Φέρ' τα, αν θέλεις τη ζωή σου. Πού τάχεις φυλαμένα;

Κατερίνα

Μην κάνεις έτσι... Ο Σταμάτης τάχει...

Στρατής

Ο Σταμάτης; Καλά το κατάλαβα! Αυτός θα σ' έβαλε... Τώρα; Τώρα θα ιδείς...
(*Αρπάζει την τραγιάσκα του και μια μαγκούρα*). Τώρα... θα γελάσει το πελεκούδι...
(*χυμάρει στη σκάλα*)

Κατερίνα

Στάσου! Τι θα κάνεις, αθεόφοβε; Στάσου! (*Κάνει να τον αρπάζει.. Εκείνος τη σπρώχνει και κατεβαίνει τρέχοντας τη σκάλα*).

Σκηνή 3η

Κατερίνα – Γιαννούλα

Γιαννούλα

(*Πηδάει από το παράθυρο*) Δόξα σ' ο Θεός! Έφυγε!

Κατερίνα

Πάλε, μωρή, ήσουν κρυμμένη;

Γιαννούλα

Έκατσα να ιδώ τι θ' απογίνει... Δε βάσταγα...

Κατερίνα

Βάλε μια τρεχάλα, τότενες... Να πης του Σταμάτη να κρυφτή. Άει, κυρά μου!

Γιαννούλα

Πάω συμπεθέρα. (*Τραβάει στη πόρτα και γυρίζοντας το κεφάλι της, μ' ένα γέλιο*)
Πώς γέλασα όμως που σου τραγούδαγε. Θάχα να λέω!

Κατερίνα

Άει τσακίσου, κουτσομπόλα... (*Η Γιαννούλα φεύγει*).

Οι δυο ντελάληδες

(Σύγχρονα. Ακούγονται κάπως απόμακρα οι φωνές τους, έρχονται από διαφορετικές διευθύνσεις) Ακούστε χωριανοί! Ο Λάμπης ο Στρατής...

Κατερίνα

(Μένει σαν αποσβολωμένη και πιάνει τα μάγουλά της) Αρχίσανε πάλε!

Ο ένας ντελάλης

Ούλα τα μεράζει στσου φτωχούς.

Κατερίνα

Ω, δυστυχία μας (Χυμάει έζω)

Ο άλλος ντελάλης

Δεν είναι στα καλά του.

Σκηνή 4η

Γιαμαλής – Πέτρος – Σταμάτης, ύστερα η Κατερίνα

Γιαμαλής

(Ανεβαίνει από τη σκάλα, κρατώντας στο χέρι το βαλιτζάκι του. Πίσω του ακολουθούν δισταχτικά ο Σταμάτης κι 'ο Πέτρος).

Ο ένας ντελάλης

Όποιος θέλει, να πάει στο σπίτι, του να πάρει λεύτερα!

Γιαμαλής

(Στους άλλους) Ανεβάτε, λοιπόν μη ντρέπεστε! Δεν είναι κανείς εδώ. (Ο Πέτρος κι 'ο Σταμάτης, αφού κοιτάζουν γύρω, σαν ένοχοι, κάθονται κι 'ακούνε τους ντελάληδες, σαν τσακισμένοι. Ο Γιαμαλής όρθιος, τους παρακολουθεί με το βλέμμα).

Ο άλλος ντελάλης

Κι' όποιος πάρει τίποτ' απ' αυτόνε θα πάρει φυλακή.

Οι δυο ντελάληδες

(Μαζί) Κι' όποιος του χρωστάει...

Ο ένας ντελάλης

Τα χρέγια του είναι χαρισμένα.

Ο άλλος ντελάλης

Να πάει στο γιο του το Σταμάτη...

Γιαμαλής

Τώρα λοιπόν είμαστε καλά. Πιστεύω πως κι' οι δυο θα είστε ευχαριστημένοι με τα έργα σας...

Πέτρος

Εγώ δε φταίω! Δε φανταζόμουν ποτέ τι εκμετάλλευση της αγάπης μου έκανε ο Σταμάτης.

Σταμάτης

(*Σηκώνεται ανυπόμονα*) Αυτό ήρθαμε να πούμε δω;

Γιαμαλής

Όχι! Αλλά λέω τι καλά που δεν άκουσα κι' εγώ τον Πέτρο, όταν με συμβούλεψε ν' αγαπήσω τη Χρυσανγή.⁴⁷ Τώρα, θα είχαμε ίσως και τρίτο ντελάλη...

Πέτρος

(*Με δυσφορία*) Όρεξη έχεις...

Κατερίνα

(*Μπαίνει. Ξαφνιάζεται καθώς τους βλέπει, μαζεμένους*) Εδώ είσαστε; Ωχ δυστυχία μου! Άλλο κακό θα μ' έβρει τώρα... (*Πάει ανήσυχη στη τζαμαρία και κοιτάει. Ξανάρχεται γρήγορα*) Φευγάτε μη γυρίσει γιατί χαθήκαμε!

Γιαμαλής

Πού πάει;

Κατερίνα

Αυτόνε (*δείχνει τον Σταμάτη*) πάει να βρει, να τον σκοτώσει. Θηρίο γίνηκε, μόλις είδε πως του λείπουν τα κλειδιά του! Το καλό που σας θέλω... Φευγάτε!

Σταμάτης

Δίκιο έχει η μάνα. Πάμε!

Πέτρος

Όχι! θα μείνουμε! Πρέπει να τελειώνουμε μ' αυτά τα ρεζίλκια!

Κατερίνα

Τ' ήρθατε να κάνετε;

Γιαμαλής

Εδώ τα παιδιά, θέλουν να εξηγηθούνε με το γέρο...

Σταμάτης

Εγώ δεν έχω να κάμω καμμιά εξήγηση

Πέτρος

Έχω γω, όμως! Εγώ θα του τα πω όλα πως έγιναν τα πράγματα...

Σταμάτης

Αυτό περιμένει, για να σου δώσει την προίκα. Δεν τον κόβεις μ' αυτά...

⁴⁷ Δεν έχει νόημα. Μάλλον «όταν με συμβούλεψε να μην αγαπήσω τη Χρυσανγή», σύμφωνα με προηγούμενα, αλλά και πάλι δεν έχει νόημα. Ίσως «να κλέψω τη Χρυσανγή» είναι το σωστό.

Γιαμαλής

Κάτι θα γίνει. Εγώ μια φορά θα του πάρω την πίεση... (στον Πέτρο) Εσύ.. θα του ζητήσεις να σε συχωρέσει για την προσβολή που τόκανες... (Στον Σταμάτη) Κι' εσύ...

Σταμάτης

(Ειρωνικά) Εγώ θα του πω μπράβο, που πάει να μας αφανίσει!

Γιαμαλής

(Προσταχτικά) Θα του δώσεις τα κλειδιά του!

Σταμάτης

Όχι! Δεν τρελλάθηκα! Να πετάξει ό,τ' έχει και δεν έχει... Εγώ θα του πω να βάλει μυαλό, να! Αλλιώς θαν τότε πάω στην απαγόρευση! Μόνο αυτό μπορώ να κάνω! Αλλά κλειδιά... Όχι! Δεν τόχασα!

Πέτρος

Αυτά να τ' αφίσεις. Και τα ρεζιλίκια με τους ντελάληδες πρέπει να σταματήσουν.

Σταμάτης

Δεν ξαίρω. Εμένα, αυτό μ' ενδιαφέρει μονάχα! Να σωθή η περιουσία!

Πέτρος

Μπορούμε, ωστόσο, νάχουμε και μεις το λόγο μας γι' αυτή!

Σταμάτης

Και τ' είσατε σεις;

Πέτρος

Είμαστε οι γαμπροί σου! Κι' έχουμε τα ίδια δικαιώματα με σένα στην περιουσία...

Σταμάτης

Αυτό θαν το δούμε! Αλλά στον πατέρα μου εγώ μονάχα έχω δικαιώματα! Είναι δικός μου κι' αν θέλω να τότε βάλω στην απαγόρευση, δε θα σας ρωτήσω...

Γιαμαλής

(Σα να, μιλάει μόνος ενώ κοιτάει από τη τζαμαρία έξω) Ο γιος του Πατέρα του!

Κατερίνα

Δε ντρέπεσαι, μωρέ Σταμάτη; Να τον πονάνε οι γαμπροί σου, πιο πολύ από σένα, τον πατέρα σου;

Γιαμαλής

Να τος, έρχεται! Μεγάλος σίφουνας τότε ταράζει...

Κατερίνα

(Πλησιάζει) Ω δυστυχία μου! Τα παλιόπαιδα τρέχουνε από πίσω του. Τον κοροϊδεύουνε και τον γελάνε...

(Ο Σταμάτης και ο Πέτρος κοιτάζονται μ' ανησυχία).

Σταμάτης

Και πού είσαι ακόμα.

Γιαμαλής

(*Τον κρατάει*) Όχι, κάθισε εδώ! Αν σε δει στο δρόμο, θα σου κάνει σκηνή!

Κατερίνα

(*Στον Σταμάτη και τον Πέτρο*) Έτσι τον καταντήσατε τον πατέρα σας, που τον καμαρώνανε ως και οι ξένοι μωρέ!

Γιαμαλής

(*Στον Πέτρο και τον Σταμάτη*) Ελάτε, μπήτε μέσα... σεις... όσο να τον μαλακώσω λίγο κι' ύστερα έρχεστε! (*Ο Πέτρος και ο Σταμάτης βγαίνουν*).

Σκηνή 5η

Στρατής – Κατερίνα – Γιαμαλής κι' ύστερα Πέτρος – Σταμάτης

Στρατής

(*Από κάτω κι' ενώ ακούγεται που χτυπάει τη σκάλα με τη μαγγούρα του, καθώς ανεβαίνει με βήματα βαριά*) Στο διάλο να πάτε παλιόμουλοι!

Φωνές από τα παιδιά. Δόσε μας και μας μπάρμπα (*Χάχανα και σφυρίγματα, που σταματούν σιγά-σιγά*).

Στρατής

(*Ανεβαίνει. Φαίνεται ταραγμένος, αφανισμένος. Στυλώνει ένα βλέμμα θολό στην Κατερ. που τρέχει κοντά του και τον αρπάζει. Δεν βλέπει ακόμη το Γιαμ. που στέκει παράμερα*). Δε μπόρεσα, Κατερίνα μου, να πάω στο εργοστάσιο. Τα παιδιά με πήρανε από πίσω και με κοροϊδεύανε. Φωνάζανε! Ο μουρλός λέγανε. Δόσε μας κι' εμάς μπάρμπα. Δεν ξαναβγαίνω πια! Α! Ας πάνε και τα κλειδιά... ας πάνε ούλα. Θα κάτσω δω και θα πεθάνω!

Κατερίνα

Τσώπα, κακομοίρη. Ησύχασε...

Στρατής

Αχ, Κατερίνα, πάει πια για μένα η ησυχία. Όλοι με ληστεύουνε κι' όλοι με κοροϊδεύουνε! Πώς εκατάντησα!

(*Στο μεταξύ ο Γιαμαλής τον κοιτάζει με πόνο. Ανοίγει το βαλιτζάκι του, τραβώντας από μέσα το μανόμετρο*).

Γιαμαλής

(*Σαν να μη άκουσε τίποτα απ' αυτό*) Λοιπόν! Είμαστε εν τάξει ε;

Στρατής

(Ξαφνιασμένος) Ε! Παναγία βοήθα! Πού ξετρύπωσες εδώ;

Γιαμαλής

(Προχωρώντας πάνω του και κρατώντας με το ένα χέρι το μανόμετρο από πίσω του) Σ' είδα στο δρόμο και σε καμάρωννα! Πώς πήγαινες σαν παλληκαράκι. Μα, λέω, αυτός έγινε καλά. Περδίκι έγινε! (Παρουσιάζοντάς του ξάφνου το μανόμετρο). Ήρθα να σου μετρήσω την πίεση...

Στρατής

(Τον κοιτάει σα να τάχει χαμένα) Και πώς σε πήρε ο πόνος για την πίεση τη δική μου; Σαν παράξενο μου φαίνεται!

Γιαμαλής

Έλα, έλα..., ας τις γρίνιες τώρα! Σήκωσε το μανίκι σου... (Εκείνος το σηκώνει μηχανικά κοιτώντας με δυσπιστία τότε το μανόμετρο και τότε το Γιαμαλή). Έτσι, ωραία, λοιπόν (προσαρμόζει τη μηχανή στο μπράτσο του) Εννοείται πως δε θα σου χρεώσω τη βίζιτα... (Σε λίγο) Θυμάσαι άλλη μια φορά; Είπα να σε κοιτάξω τζάμπα μα συ με πλήρωσες εκατό χιλιάδες (Γελάει).

Στρατής

(Κοιτώντας την Κατερίνα) Είμαστε γαλαντόμοι, βλέπεις.

Γιαμαλής

(Ενώ είναι πάντα απασχολημένος με τη μηχανή) Μα τώρα πάει. Ό,τι πλήρωσες τώρα πλήρωσες. Βλέπεις, που σου τάλεγα! Εντάξει είμαστε!

Στρατής

Πάω καλύτερα!

Γιαμαλής

Σπουδαία!

Στρατής

Εμένα μου λες; Ο Θεός ξαίρει τώρα τι παγίδα μου στήνεις!

Γιαμαλής

Εγώ; Σε σένα; Παγίδα; Όχι! Σ' άλλους έστησα... Τώρα θα κάνεις γούστο! Εκεί τους έχω. (Πάει στην πόρτα). Πέτρο!

Στρατής

(Κατάπληκτος) Τι; (Ανοίγει η πόρτα και μπαίνει ο Πέτρος) Ι... Τ' είν' αυτό; Λάμπη Στρατή τα μάτια σου τέσσερα! Ένας ένας έρχονται... Κάτι σου ετοιμάζουνε, κάτι σου μαγερεύουνε.

Πέτρος

Ήρθα να σε χαιρετήσω... Αφού συ δεν ήρθες! Έλα, Πατέρα! Δόσε μου το χέρι σου... Μη μου κρατάς κακία! Συχώρεσέ με...

Στρατής

(Οπισθοχωρώντας) Πατέρα λέει! Αυτό μούτανε γραφτό μου, λοιπόν... Να χάσω το παιδί μου και να κάνω εσάς; Α... κλέφτη... Απατεώνα... Ψεύτη!

Σταμάτης

(Μπαίνοντας) Εδώ είμαι, Πατέρα... δε μ' έχασες!

Στρατής

Ωχ... συμφορά μου! Κουμπωθήτε! Ήρθ' ο αρχιληστής! Κουμπωθήτε... (Κλείνει το σακάκι του ως το λαιμό και πάει κοντά στη κάσα του. Δείχνοντάς την) Μου πήρες τα κλειδιά και τώρα ήρθες γι' αυτή; Δεν μπορείς, άτιμε να τη σηκώσεις. Κάσα μου... Κασούλα μου (Την αγκαλιάζει).

Γιαμαλής

(Στην Κατερίνα) Πετάξου τώρα, πες και στα κορίτσια νάρθουνε.

Κατερίνα

Ναι, παιδί μου, πάω (βγαίνει)

Σκηνή 6η

Στρατής – Σταμάτης – Γιαμαλής – Πέτρος

Σταμάτης

ΗΣύχασε, Πατέρα... Δεν ήρθαμε να σου πάρουμε τίποτα...

Στρατής

Γιατ' ήρθατε, λοιπόν, ληστές;

Σταμάτης

Να σε δούμε... να έτσι να κουβεντιάσουμε...

Στρατής

Αν θέλατε να κουβεντιάσουμε θαρχόσατε πριν, δε θα μ' αφίνατε να γίνω ρεντίκολο (Επιθετικά σαν άξαφνα να πήρε θάρρος) Όχι, ωρέ. Δεν έχω καμμιά κουβέντα με σας... Αφού έτσι το θέλετε... Πόλεμο... Ναι! Ας κάνουμε ντε πόλεμο. (Σαρκαστικά) Πηγαίνετε ντε στο Δικαστήριο! Να με βγάλετε μένα ζουρλόνε! Για να μου πάρετε το βιος μου (Γελώντας) Αμ είσαστε μικροί ακόμα. Ίσα τώρα! Δρόμο από το σπίτι μου βρωμόσκυλα. (Στον Σταμάτη) Μόνο τα κλειδιά να μου δώσεις εσύ...

Πέτρος

Μα πατέρα... άκουσέ μας πρώτα.

(Ανεβαίνει απαρατήρητα ο Ματρώζος, που στέκεται στα πρώτα σκαλιά).

Στρατής

Στο δικαστήριο θα σ' ακούσω, πήγαινε τώρα! Και θα δούμε! Εσύ με το δίπλωμα και εγώ χωρίς δίπλωμα, θα δούμε ποιος θα τα πει καλύτερα...

Σκηνή 7η

Οι ίδιοι και ο Ματρώζος

Ματρώζος

Μα συ θα τα πεις, δε θέλει ρώτημα... *(Προχωρεί στον Στρατή).*

Στρατής

Έεεε! Άλλο τούτο πάλε! Μπλόκο μου κάνετε! *(Κάνει να φύγει, μα σταματάει ξαφνιασμένος μπροστά στη στάση του Ματρώζου).*

Ματρώζος

(Υποκλίνεται μπροστά του με σέβας) Άρχοντά μου σε προσκυνώ! Μεγάλε μου άρχοντα είμαι δούλος σου! *(Οι άλλοι υποδέχονται την εμφάνιση του Ματρώζου με έκπληξη, που αργότερα γίνεται ευχαρίστηση).*

Στρατής

(Αφού κοίταξε το Ματρώζο με κατάπληξη, σα νάβλεπε φάντασμα, και φαίνεται πως άκουσε το χαιρετισμό του, σα να μη πίστευε τ' αυτιά του. Μελαγχολικά με παλμούς ελπίδας, στη φωνή του) Άρχοντας εγώ; Και το λες εσύ;

Ματρώζος

Εγώ, γιατί όχι;

Στρατής

Ε... Χάλασε ο κόσμος. Μα όχι! Με κοροϊδεύεις... ή δεν ξαίρεις τα μαντάτα! Ξαρχόντεψα, ακούς, τώρα! Του κλώτσου και του βρόντου με πάνε ούλοι. Και συ πρώτ' απ' όλους! Μόνο τώρα κάνεις πως θυμάσαι τα μεγαλεία μου! Με κοροϊδεύεις! Ούλοι με κοροϊδεύετε. Φρονάτε.

Ματρώζος

Ένα τέτοιο άρχοντα, καθώς εσένα, κανείς δεν είν' άξιος να τότε κοροϊδέψει...

Στρατής

Ρώτησε αυτουνούς και θα σου πούνε! *(Δείχνοντας τον Σταμάτη)* Αυτό το μούτρο κει, αυτό το πρόσωπο, μώκλεψε τα κλειδιά τση κάσας μου *(Ο Σταμάτης κατεβάζει το κεφάλι κι 'οι άλλοι τον κοιτούνε).*

Ματρώζος

Εσύ Σταμάτη; Πώς έπεσες παιδί μου σ' ένα τέτοιο λάθος; Δος τα πίσω γρήγορα...
δος τα... *(Ο Σταμάτης μηχανικά, παραδίνει τα κλειδιά στο Ματρώζο)*

Στρατής

Αυτά είναι τα κλειδάκια μου!

Ματρώζος

Πάρ' τα!

Στρατής

Και βέβαια! Αυτά είναι τα κλειδιά μου. Και μου τα δίνεις εσύ... *(Τ' αρπάζει)* Μα την πίστη μου. Καλός άνθρωπος είσαι *(Σφίγγει τα κλειδιά στο στήθος του)*. Τώρα μες στο πετσί μου θα τα χώσω!

Ματρώζος

Κι' έτσι πρέπει! Για να μη σκορπάς πια τα λεφτά σου! Τα λεφτάκια σου!

Στρατής

(Με πόνο). Εγώ τα λεφτάκια μου τ' αγαπάω... δεν τα σκορπάω *(Σαρκαστικά)* Μόνο που τα δίνω! Τα δίνω στον κόσμο έτσι... να! Γιατί δυστύχησα!

Ματρώζος

Μα τώρα θ' αλλάξουνε τα πράματα. Θ' αρχοντέψεις πάλε.

Στρατής

Τώρα πάει πια. Μια φορά είχα το μεράκι του άρχοντα... Τώρα έχω μεράκι ν' αφίσω όνομα.

Ματρώζος

Το όνομα ; ⁴⁸

Στρατής

(Υποκριτικά, κρυφοκοιτώντας τον Σταμάτη) Θέλω να λένε για ένα μεγάλο άρχοντα που τα μέρασε ούλα στσου φτωχούς κι' έγινε τρατολόγος, στα γεράματα *(Με μια συγκίνηση ψεύτικη)* Και πέθανε ένα βράδυ στο γιαλό, την ώρα που έσερνε την τράτα του...

Γιαμαλής

Σε καλό σου!

Σταμάτης

Πατέρα!

Ματρώζος

(Κλείνοντας στους άλλους το μάτι) Αυτό είναι τόνομα του άρχοντα, πώγινε τρατολόγος... Καλό είναι! Μα εγώ ξαίρω κάποιο άλλο, ακόμα πιο καλό!

⁴⁸ Μάλλον, «Τι όνομα;».

Στρατής

Τι;

Ματρώζος

Του τρατολόγου πώγινε άρχοντας! Όταν γεννήθηκε αυτός ο μεγάλος άνθρωπος, τίποτα δεν είχε. Κι' όμως έγινε ο πρώτος του τόπου.

Στρατής

Αχ, πάνε αυτά τα μεγαλεία... πάνε τ' άτιμα... Εσείς μ' αφανίσατε...

Ματρώζος

Ωχ. Νάξαιρες η Εταιρία μας, πόσο μετάνιωσε, που σώκανε κακό! Μα τώρα, όλοι το είδαμε: Πως είσαι συ ο αφέντης αυτού του τόπου και συ πως πρέπει να μας διευθύνεις...

Στρατής

(Καμαρωτά) Εγώ; (Ειρωνικά) Εδώ τα παλληκάρια, ακούς μ' έχουνε γι' απαγόρευση! Μουρλό θα με βγάλουνε ακούς; Για δέσιμο...

Ματρώζος

(Γελώντας) Εσέ μουρλό, άρχοντά μου; Και ποιος μπορεί να παραβγεί με σένα στο μυαλό; Υπεύθυνα σε πέρνει η εταιρία μας! Ποτέ δε θα επιτρέψει τέτοιο πράμα.

Στρατής

(Γελώντας με χαρά) Θα με προστατέψετε, αλήθεια;

Ματρώζος

Μα φυσικά!

Στρατής

(Στον Σταμάτη περιφρονητικά) Υπάρχει και Θεός, βρε, υπάρχει Δικαιοσύνη! (Στον Πέτρο) Τι λες, κυρ δικηγόρε;

Ματρώζος

Η Εταιρία μας, εσένα ζήτησε αντιπρόσωπό της! Το Σταμάτη δεν τον ήθελε!

Στρατής

Το ξαίρω δα... Αυτό το ζώνον ούτε στο νυχάκι μου (δε) θα με φτάνει!

Ματρώζος

(Κλείνοντας το μάτι του Σταμάτη) Τον πήρε μόνο, γιατί' είναι δικός σου γιος! Για νάχει τόνομα! Σένα ήθελε η Εταιρία, γιατί η φήμη σου έχει φτάσει ως την Αθήνα! Τι λέω! Όλη η Ελλάδα ξαίρει το μεγάλο άρχοντα το Λάμπη το Στρατή, που δεν τα βγάνει πέρα μαζί του ούτε ο Εγγλέζικος στόλος!

Στρατής

(Καμαρώνει) Στον αποκλεισμό... ε;

Ματρόζος

Βέβαια! Και τώρα λέει να βγάλουνε σένα τρελό; Τι κουβέντες είν' αυτές! (Στους άλλους μ' ένα μισόγελο) Εμείς θα τον διορίσουμε, και τότε πηγαίνετε σεις να τον βάλετε σ' απαγόρευση! (Στον Στρατή) Θέλεις; Η Εταιρία θα είναι στις διαταγές σας! Το εργοστάσιο δικό σου! Απ' όξω, βάλε αν θες και τ' όνομά σου! Μην αρνηθής, άρχοντά μου! Σε παρακαλώ!

Στρατής

(Κοιτάει γύρω, καμαρωτά τον Σταμάτη και τους γαμπρούς του) Τι κοιτάτε, μωρέ ξεβράκωτοι; Μαζωχτήκαμε δω, να με δικάσετε μένα! Το νοικοκύρη! Τον άρχοντα! Για να μου πάρετε το βιος μου... Νά σας πάει τώρα και λέτε... τι θα κάμει ο γέρο ζουρλός; Μα όχι... Παύω νάμαι ζουρλός!

Γιαμαλής

Κι' οι άλλοι. Μπράβο. Δόξασ' ο Θεός!

Ματρόζος

Λοιπόν δέχεσαι;

Στρατής

(Στον Ματρόζο) Αν δέχομαι, λέει! Μα γω γι' αυτό έβγαλα ντελάληδες. Όμως απ' όξου από το εργοστάσιο θα γράφω το όνομά μου!

Ματρόζος

Σύμφωνοι! (Δίνουν τα χέρια).

Γιαμαλής

και άλλοι. Μπράβο... Μπράβο!

Στρατής

(Στον Σταμάτη καμαρωτά) Σ' άρεσε παλιόμουτρο; Αν σου πέρασε κακομοίρη στο νου πώς μπορείς να τα βάλεις με μένα, είσαι γελασμένος! Εγώ τάβαλα με τον Εγγλέζικο στόλο. Και κοτζάμου εταιρία τώρα, έρχεται και με προσκυνάει! (Σιγά σαν εμπιστευτικά) Είδες μωρέ, κόλλο! Κόλλο μαγγιόρο! Πώς τσου την έφερα; (Δυνατά) Ζών! Πόσα έβγαλες εφέτος; Να τα φέρεις να τα κλειδώσουμε στη κάσα.

Σταμάτης

(Γελώντας με χαρά) Να τα φέρω πατέρα!

Στρατής

Και νάρτεις πάλε στο πλευρό μου...

Σταμάτης

Και πού αλλού έχω να πάω πατέρα;

Γιαμαλής

Λυθήκανε τα μάγια (Ανοίγει η πόρτα)

Σκηνή 8η

Οι ίδιοι και οι Στρατής – Αγγέλα – Κατερίνα

Μπαίνουν η Κατερίνα, Χρυσανγή κι' η Αγγέλα, χωρίς να τις καταλάβει ο Στρατής. Παραξενεύονται, που τους βλέπουν γελαστούς όλους και κοιτάζονται ερωτηματικά. Η Κατερίνα σταυροκοπιέται σιωπηλά. Η Αγγέλα είναι ντροπιασμένη και σ' όλη την παρακάτου σκηνή (*φαίνεται σαν θα θέλει ν' αποφύγει το βλέμμα του Στρατή*).

Στρατής

(*Στον Πέτρο αφού τον κοιτάζε, σα να σκέφτεται, σαν να τον ζύγιζε τι αξίζει. Προσταχτικά*) Εσύ! Νάρθεις αύριο να σου δώσω την προίκα. Διακόσιες πενήντα χιλιάδες θα σου δώσω.

Πέτρος

(*Γελώντας*) Καλά... αυτά δε θαν τα πούμε τώρα!

Στρατής

(*Κοιτώντας και τον Σταμάτη*) Και σου χρωστώ και κάτι άλλο... Για κάτι φιλιά λαθραία πώδωσες! Νάρθεις να το εισπράξεις κι' αυτό (*Κουνάει λίγο το πόδι του, υπονοώντας την γλωτσία!*)⁴⁹.

Σταμάτης

(*Γελώντας με τον Γιαμαλή*) Αυτό είναι το καλύτερο...

Στρατής

(*Στον Γιαμαλή*) Πού είναι κείνο το μαραφέτι; (Υπονοώντας το μανόμετρο, που το βλέπει πάνου στο τραπέζι) Α! Να μην το ξαναφέρεις! Την άλλη φορά στο επλήρωσα εκατό χιλιάδες.

Γιαμαλής

Μήπως πρόκειται να μου το ξαναπληρώσεις;

Στρατής

Ναι, γιατί σ' αδίκησα! Σου δίνω ακόμα εκατόν πενήντα χιλιάδες! Πάνω προίκα! Στο δίνω για να μη μού το γυρεύεις.

Σταμάτης

Τώρα μου φαίνεται πως το χάσαμε στ' αλήθεια.

Στρατής

Σώ(π)α συ κι' έλα δω!

Σταμάτης

Τι αγαπάς;

⁴⁹ Δεν υπάρχει στο λεξικό. Μάλλον, κλωτσία.

Στρατής

(Τον πέρνει στην σγκαλιά του) Μπράβο παιδί μου! Μούδωσες και κατάλαβα! *(Στον Ματρώζο)* Ένανε τον έχω, μα μου αξίζει...

Στρατής

Ω το ξαίρω...

Στρατής

Τίποτα μη βάνεις, παιδί μου, πάνου απ' το συμφέρον σου!
(Η Γιαννούλα, χώνει το κεφάλι της από το παράθυρο, έκθαμβη, κοιτώντας με άπληστη περιέργεια, ως το τέλος).

Στρατής

(Κάνει νόημα στην Αγγέλα, που κοιτάει ντροπιασμένη, να κρυφτή) Α, εδώ είναι κι η νύφη! Έλα δω του λόγου σου...

Αγγέλα

(Τρέχοντας απάνω του, τ' αρπάζει το χέρι και το φιλεί) Συμπάθησέ με, Πατέρα!

Στρατής

Σου χρωστάω μωρή εσένα ένα ξύλο γερό κι' ένα φιλί... Σου χαρίζω το ξύλο πάρε το φιλί *(Τη φιλεί)* Κι' από αύριο θα ξαναστήσουμε τον αργαλειό, θάρχεσαι όσο να κάνεις τα προικιά σου! Εγώ θα σου φέρω γνέμα! Θα χτυπάς τον αργαλειό σου! Ντούγκου και ντάγκου και θα τραγουδάς, σαν τη Χρυσανγή.

Κατερίνα

(Της χτυπάει, την κοιλιά) Πώς πάει αυτό; Κλωτσάει;

Χρυσανγή

Ου!

Κατερίνα

Δόξα σ' ο Θεός, Θεέ μου, δόξα σ' ο Θεός... *(Σταυροκοπιέται).*

Στρατής

Έλα δω, Χρυσανγή μου!

Χρυσανγή

Αμέσως, πατέρα!

Στρατής

(Σε μια έκρηξη χαράς την αγκαλιάζει μαζί με την Αγγέλα. Και τις κοιτάει) Έπρεπε, λοιπόν να ζουρλαθώ για να βάλω γνώση... Τότε πούχα το πολύ μυαλό, σας έλεγα! Γραμμάτια! Μα τώρα το βλέπω, τ' είσαστε: Παιδιά μου... παιδάκια μου! *(Της φιλεί με συγκίνηση)* Τ' είναι, μωρέ τα λεφτά, μπροστά σ' αυτό που νιώθω γω τώρα; Εκατομμύρια λίρες νάχα στην αγκαλιά μου δε θάχα τέτια χαρά... Τ' είναι αυτό;

Ματρώζος

Η αγάπη!

Στρατής

Καλά λες Σταμάτη (sic)... Πάρα πάνου από το συμφέρον είναι η αγάπη (*Τις αφήνει*).

Στρατής

(*Πλησιάζει στην τζαμαρία και κοιτάει έξω*) Και σεις, μωρέ τσακάλια, τι θα πήτε αύριο, που θα με δείτε στο εργοστάσιο; Ελάτε τώρα... ελάτε... να σας μοιράσω το βιος μου! Γουρούνια. Λέγατε πως τόχασα στ' αλήθεια! (*Γελάει*) Το ίδιο και σεις... Ε; Μα όχι. Εγώ κουβέντα ήθελα να γίνεται... Να τρέμει το φυλλοκάρδι του Σταμάτη κι' αυτουनों (*δείχνει τους γαμβρούς του και τις κόρες του*).

Σταμάτης

Μα κι' εγώ πατέρα, ψέματα τώλεγα πως είχα γι' απαγόρευση! Για να τρέμει λίγο και το δικό σου το φυλλοκάρδι.

Στρατής

(*Χαιδευτικά*) Κατεργάρη Σταμάτη, κάτι σου θέλω ακόμα. Κάτι σου χρωστάω (*Στον Ματρώζο*) Πότε φεύγεις;

Ματρώζος

Αύριο φεύγουμε... Περίμενα να τα φτιάξετε κι' ύστερα να φύγω...

Στρατής

Μπράβο σου! Αλλά θα φύγεις μόνος! Την κοπέλα σου τη χρειάζομαι... Αφού ξέρει γλώσσες τη θέλω να μου γράφει γράμματα στο εξωτερικό. Τώρα που μέμα-θε όλη η Ελλάδα να με μάθει κι' η Ευρώπη! Θα κάνουμε μεγάλες δουλειές τώρα.

Ματρώζος

(*Γελώντας*) Μεγάλη της τιμή να γίνει γραμματέας σου.

Στρατής

Νύφη μου θα την κάνω. Ας χάσω τσι πεντακόσες τ' Αμερικάνου δεν πειράζει. (*Δείχνει τους γαμπρούς του*) Έντυσα δυο ξεβράκωτους. Αν ντύσω κι' αυτήνη δεν πειράζει! Βαστάει, βαστάει το τομάρι μου... Είμαι άρχοντας! (*Ο Σταμάτης πέφτει σε ταραχή μένοντας απόμερα*).

Ματρώζος

(*Πειραγμένος*) Λιγάκι αργά το σκέφτηκες να μας ντύσεις! Φύλαξε τα βρακιά σου για λόγου σου, ή ντύσε αν θες άλλους ξεβράκωτους...

Στρατής

Δε στώπα για να σε προσβάλω δηλαδή ο λόγος το λέει... Ματρώζος. Όχι! Μα δε(ν) προσβάλλομαι. Αλλά η κόρη μου παντρεύεται στην Αθήνα.

Στρατής

Έτοιμα τα πράματα;

Ματρόζος

Μα γι' αυτό φεύγουμε.

Στρατής

(*Σα ζεματισμένος*) Καλά στέφανα λοιπόν! (*Στον Σταμάτη*) Γι' αυτό λοιπόν σου δώκανε τη χυλόπητα... Την είχανε ψήσει τη δουλειά τους! Ω κακομοίρη μου! Ούτε να παντρευτείς δεν είς' άξιος μοναχός σου.

Ματρόζος

Αυτό δεν το ξαίρεις... Την ώρα που ερχόμουνα, περίμενε κάποιος ν' ανέβη... Πάω να σας τον στείλω... (*Κατεβαίνει*).

Σκηνή 10η

Οι ίδιοι εκτός του Ματρόζου κι' ύστερα ο Μιζέριας

Στρατής

Τι τρέχει;

Σταμάτης

(*Κοιτάει όλους με βλέμμα θριαμβευτικό*) Τώρα θα δείτε (*Στον Στρατή*) Τώρα θα δεις το γιο σου!

Μιζέριας

(*Ανεβαίνει τη σκάλα*) Καληώρα δα, αφεντικά!

Σταμάτης

(*Με ορμή*) Λοιπόν; Λοιπόν; Πες μου!

Μιζέριας

Χίλιες τετρακόσιες!

Στρατής

Βρε τον άτιμο!

Σταμάτης

Εν τάξει!

Μιζέριας

(*Στον Στρατή*) Τον έγδυσε τον κακομοίρη τον αδελφό μου. Είδα και ψυχοβγάλτες, μωρέ μάτια μου! Μα σαν αυτόνε ούτε άλλονε! Θάρτει καιρός που θα λένε: Δεν έμοιασε του πατέρα του ο αθεόφοβος... Ο Λάμπης ο Στρατής Θεός χωρέσ' τονε – ήτανε άγιος άνθρωπος...

Στρατής

(Χτυπάει το κούτελό του) Α, τώρα καταλαβαίνω! Σταμάτη μου να μου ζήσης. Τώρα είσαι γνιος μου!

Σταμάτης

(Στον Μιζέρια) Άστ' αυτά τώρα! Πάμε για το χαρτί. Τώρα θα το φκιάξουμε!

Στρατής

Μπράβο γνιε μου! Χαρτί πρώτα, χαρτί. (Τον αγκαλιάζει. Στους άλλους:) Τάλε κουάλε με μένανε ο άτιμος. Και καλύτερος από μένα. Από χίλιες, τσ' έκαμε χίλες τετρακόσιες. Σαράντα τσ' εκατό καλύτερος από μένα!

Αυλαία

ΤΕΛΟΣ

ΔΙΟΝΥΣΗΣ Ν. ΜΟΥΣΜΟΥΤΗΣ, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα. Μουσική ζωή & λαϊκά θεάματα*, τόμ. Α' & Β', Ζάκυνθος, Πλέσσα 2017, σελ. XXX+981, πολυάριθμες εικ.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ Ν. ΜΟΥΣΜΟΥΤΗΣ, *Πάυλος Καρρέρ, Η «σκοτεινή» περίοδος (1850-1857)*, Ζάκυνθος, Πλέσσα 2017, σελ. 141, 20 εικ.

Η πολύπλευρη προσωπικότητα του Διονύση Μουσμώτη δεν χρειάζεται να παρουσιαστεί λεπτομερειακά εδώ. Κριτικός λογοτεχνίας, συγγραφέας, μελετητής κυρίως της ιστορίας και του πολιτισμού της ιδιαίτερης πατρίδας του, της Ζακύνθου, επιμελητής πολλών εκδόσεων και επιφυλλιδογράφος στον καθημερινό και περιοδικό Τύπο, σχολιαστής της πολιτισμικής κίνησης, εκδότης ιστορικών και πολιτισμικών περιοδικών κτλ., έχει αφήσει, εδώ και τρεις δεκαετίες, ένα χαρακτηριστικό στίγμα στην πνευματική ζωή του τόπου, με το ιδιαίτερο άρωμα του *fior di Levante* και την πλούσια πολιτισμική ιστορία του νησιού. Ιδιαίτερη θεματική αποτελεί, στα πλαίσια αυτά, το θέατρο, οι καλλιτέχνες της σκηνικής τέχνης και οι διασυνδέσεις τους με προσωπικότητες του δημόσιου και πολιτισμικού βίου. Αναφέρω εδώ, ενδεικτικά, όσες μονογραφίες έχουν παρουσιαστεί στην *Παράβασιν*, το επιστημονικό περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ: *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου 1860-1953*, τόμ. Β' 1901-1915, Αθήνα, Μπάστα 1999 (Β. Πούχγερ, *Παράβασις* 4, 2002, σ. 457-462)· *Ο Ρώμας και το θέατρο*, Αθήνα, Πλατύφορος / Εταιρεία Μελέτης Έρευνας Προαγωγής Πολιτισμού 2002 (*Παράβασις* 5, 2004, σ. 538-541)· *Ο Πίος Μαρτζώκης και το Ζακυνθινό Κωμειδύλλιο «Το τύμπανον και η σάλπιγξ»*, Ζάκυνθος, Τρίμορφο 2006 (*Παράβασις* 8, 2008, σ. 590-591)· επιμέλεια του τόμου *Πρακτικά Συνεδρίου «Γρηγόριος Ξενόπουλος 50 χρόνια μετά... Συμβολή στην έρευνα του έργου του»*. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακυνθίων 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2001, Αθήνα, Πλατύφορος / Εταιρεία Μελέτης Έρευνας Προαγωγής Πολιτισμού, Αθήνα 2005 (*Παράβασις* 8, 2008, σ. 592-593)· *Ο Ξενόπουλος, το Αριστείο, η απεργία και οι Φοιτηταί*, Ζάκυνθος, Τρίμορφο 2006 (*Παράβασις* 9, 2009, σ. 757)· *Ο Ξενόπουλος ο Μαλάνος και η θεατρική Αλεξάνδρεια*, Αθήνα, Γαβριηλίδης 2007, *Επιστολές του Διονύση Ρώμα στον Κωστή Μπαστιά και στον Αλέξη Μινωτή*, Ζάκυνθος, Τρίμορφο 2007· μαζί με την Κ. Πετράκου, *Ο Σταθάτειος Δραματικός Διαγωνισμός της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, Αθήνα 2008 (*Παράβασις* 10, 2010, σ. 456-457)· και Δ. Ρώ-

μας, *Το θέατρο υπό κρίσιν. Κριτικές και επιφυλλίδες* (επιμ. Δ. Ν. Μουσμώτης), Ζάκυνθος, Τρίμορφο 2008 (*Παράβασις* 10, 2010, σ. 470-471). Επίσης πρέπει να μνημονευθούν και οι εξής μονογραφίες: *Ο Τιμολέων Αμπελάς, η Αίνα Δράκα και η Ζάκυνθος*, Ζάκυνθος, Τρίμορφο 2009· *Ούγκο Φόσκολο, Ιστορικά και βιογραφικά παραλειπόμενα*, Ζάκυνθος, Τρίμορφο 2010· *Η Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου, ο Γιάννης Ψυχάρης και ο Ούγκο Φόσκολο*, Αθήνα, Ευθύνη/αναλόγιο 2012. Από τα πάμπολλα άρθρα και τα μελετήματά του αναφέρω μόνο ένα τελευταίο εκτενέστατο άρθρο, που εκδόθηκε στην προηγούμενη *Παράβασιν* 16/2 το 2018: «Ο Διονύσιος Ταβουλάρης, ο Κλέων Ραγκαβής και *Η Δούκισσα των Αθηνών*», επίσης για μια αλληλογραφία σχετικά με το θέατρο, με πολλές υποσημειώσεις, λεπτομερέστατο σχολιασμό των συνολικά οκτώ επιστολών, που εντάσσει την επιστολογραφία αυτή στα συμφραζόμενα των γεγονότων και τις συγκυρίες της ιστορίας (1894-96).

Όπως είναι φανερό, μεθοδολογικά και θεματογραφικά κυριαρχούν τα μικροφιλολογικά ζητήματα, ο ιστοριοδιφισμός, η εκδοτική φροντίδα για άγνωστα έγγραφα και τεκμήρια, η φιλολογική και αισθητική κριτική, η αρχειακή μελέτη, η εξακρίβωση και ο σχολιασμός της λεπτομέρειας, και γενικότερα η ανάσυρση και γνωστοποίηση άγνωστων και ανέκδοτων στοιχείων για πρόσωπα και πράγματα, τα οποία θεματικά τα συνδέει όλα η αγάπη του συγγραφέα για τον όμορφο τόπο καταγωγής του και η πνευματική του αποστολή, την οποία αισθάνεται και βιώνει, να δια φωτίσει την ιστορία και τον πολιτισμό του *fior di Levante* και των σπουδαίων εκπροσώπων του στην ελληνική λογοτεχνία και το θέατρο. Αυτά είναι θέματα με τα οποία η σημερινή φιλολογία, εστιάζοντας και καλλιεργώντας κυρίως την ερμηνευτική και συγκριτική διάσταση καθώς και τη θεωρία, δεν ασχολείται. Από αυτήν την άποψη, μεθοδολογικά αλλά και θεματικά, ο συγγραφέας συνεχίζει την παράδοση των τοπικών ιστοριογράφων της ιδιαίτερης πατρίδας τους, ένα είδος λογίων που τείνει να εκλείψει τελείως, αλλά επειδή τα πνευματικά τέκνα της πατρίδας του, από τον 16ο/17ο αιώνα ήδη, και με το τέλος της κρητικής λογοτεχνίας πολύ εντονότερα ακόμα, καλύπτουν ένα σεβαστό κομμάτι της συνολικής νεοελληνικής λογοτεχνίας και του θεάτρου, αυτή η τοπική εστίαση αποκτά στην περίπτωση αυτή μεγαλύτερες και οικουμενικότερες διαστάσεις, στα πλαίσια του ελληνικού πολιτισμού των νεωτέρων χρόνων.

Η εκδοτική της επιστολογραφίας, άλλωστε, που προϋποθέτει αρχειακή έρευνα, τον εντοπισμό και τη μεταγραφή χειρογράφων, είναι από τα πιο απαιτητικά είδη της πρωτοβάθμιας φιλολογίας, γιατί πρέπει να απαντήσει στις ενδεχόμενες και προσδοκώμενες απορίες του αναγνώστη για όλες τις λεπτομέρειες, από την ταύτιση των προσώπων που αναφέρονται έως τα τεκταινόμενα στον κύκλο του επιστολογράφου

εκείνη την ιστορική στιγμή. Οι επιστολές είναι ενταγμένες στην ίδια τη ζωή ενός κύκλου ανθρώπων, στις συγκεκριμένες περιστάσεις και την ιστορική συγκυρία: αποτελούνται συνήθως από κείμενα κυρίως πραγματολογικά, στιγμιότυπα του προσωπικού και κοινωνικού χρόνου, με υποθέσεις και θέματα μικρής εμβέλειας, που καλείται ο εκδότης και μελετητής να εξιχνιάσει και να παρουσιάσει με την κατάθεση και τον σχολιασμό λεπτομερέστερων εξηγήσεων και πληροφοριών, για να μπορέσει να κατανοήσει και να εκτιμήσει ο αναγνώστης τα βαθύτερα νοήματα και τα περιπτώσιολογικά συμφραζόμενα των γραπτών. Η κριτική και σχολιασμένη έκδοση αλληλογραφίας σημαντικών προσώπων του πολιτισμού είναι μια σημαντική και αναφαίρετη ψηφίδα στο μωσαϊκό μιας γενικότερης εικόνας του πολιτισμικού γίγνεσθαι και ένας ακρογωνιαίος λίθος στο συνολικό επιστημονικό οικοδόμημα που θεμελιώνει την πολιτιστική ιστορία σε μικρή και μεγάλη κλίμακα, και της λογοτεχνίας και του θεάτρου ιδιαίτερα. Υπό αυτήν την οπτική γωνία, θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι επιστολογραφικές εκδόσεις του κ. Μουσμούτη ισοδυναμούν με μια αποθέωση της λεπτομέρειας.

Ξεχωρίζω εδώ την ιστορία της λογοτεχνίας από την ιστορία του θεάτρου, γιατί τα πραγματολογικά στοιχεία στην αλληλογραφία δραματουργών και θεατρανθρώπων (θιασαρχών, ηθοποιών, διευθυντών κτλ.) είναι *per definitionem* περισσότερα και η ανάγκη για ερμηνεία τους και επεξήγηση πιο πιεστική, πράγμα που σημαίνει ότι ο όγκος των σχολιασμών εκ των προτέρων είναι πιο μεγάλος, η εργασία πιο χρονοβόρα και ο ερευνητικός μόχθος πιο έντονος. Η υπομονή και επιμονή του ιστοριοδίφη δοκιμάζεται με την εξακρίβωση των λεπτομερειών, μια συχνά δαιδαλώδης διαδικασία που τον οδηγεί σε διάφορες σφαίρες του επιστητού και στην αναζήτηση περαιτέρω πληροφοριών και σε άλλες κατηγορίες πηγών.

Όπως δείχνει και η πρώτη του σχετική μονογραφία, *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου 1860-1953, τόμ. Β' 1901-1915*, Αθήνα, Μπάστα 1999, η δίτομη έκδοση της θεατρικής ιστορίας της Ζακύνθου κατά τον 19ο αιώνα (1800-1900), που χρονολογικά προηγείται του αναφερόμενου τόμου, είναι το μεγαλύτερο και εκτενέστερο τμήμα ενός ιστοριογραφικού θεατρολογικού project, το οποίο περιλαμβάνει όλη την πολυστρωματική θεατρική ιστορία του νησιού ως τον σεισμό του 1953 που ισοπέδωσε τα πάντα. Ένα πρώτο κεφάλαιο, «Α'. Τα θεατρικά γεγονότα από τις απαρχές μέχρι τον 19ο αιώνα» (σ. 1-20) αναφέρεται ακροθιγώς και στην εποχή πριν το 1800, μια εποχή που θέτει όμως τελείως διαφορετικά προβλήματα πηγών και δυνατότητες διασταύρωσης πληροφοριών, άλλα ζητήματα μεθοδολογίας και ερμηνείας απ' ό,τι η εποχή της ύπαρξης του καθημερινού και περιοδικού Τύπου, όπου οι εφημερίδες

αποτελούν τις κυριότερες πηγές για την συγκρότηση μιας θεατρικής ιστορίας (βλ. Β. Πούχνερ, «Η πηγή, το τρεχούμενο νερό της γνώσης. Αναστοχασμοί για την ιστοριογραφία του θεάτρου», *Με θέα το θέατρο. Ιστορικές, συγκριτικές και αναστοχαστικές μελέτες*, Αθήνα 2017, σ. 29-52). Η σχετική διδακτορική διατριβή της Γλυκερίας Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Το θέατρο εν Ζακύνθω από του ΙΖ΄ μέχρι του ΙΘ΄ αιώνας (επί τη βάσει ανεκδότων κειμένων)*, Αθήνα 1958 είναι σήμερα ξεπερασμένη. Μια παράλληλη έρευνα έχει γίνει για την Κεφαλονιά, με τη διδακτορική διατριβή του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία, 1600-1900*, Αθήνα 1970 και τη συνέχειά της στον 20ό αιώνα, της Βαρβάρας Γεωργοπούλου, *Ο Διόνυσος στο Ιόνιο. Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, Αθήνα 2010 (βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασις* 12/2, 2014, σ. 301-303). Για την Κέρκυρα λείπει ακόμα μια συνολική αντιμετώπιση του θεατρικού βίου (δεν καλύπτει το ζητούμενο η μονογραφία του Δ. Χ. Καπαδόχου, *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του ΙΘ΄ αιώνα*, Αθήνα 1991). Για τα Επτάνησα συνολικά βλ. τώρα τελευταία W. Puchner, *Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge Univ. Press 2017, σ. 173-195.

Η δίτομη μονογραφία του κ. Μουσιμούτη, με χίλιες σελίδες και πάνω από 2000 υποσημειώσεις, ενισχύει αποφασιστικά το ξεχωριστό διαχρονικό πολιτισμικό προφίλ και τον ιστορικό ρόλο που έπαιξαν τα Επτάνησα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, που είναι και η «ραχοκοκαλιά» του, το μόνο γεωγραφικό μέρος όπου η συνεχής θεατρική δραστηριότητα δεν διακόπηκε ποτέ από τον 16ο αιώνα έως τα μέσα του 20ού. Όταν ο Γιάννης Σιδέρης ισχυρίστηκε το 1964, πως για ξεχωριστό Επτανησιακό Θέατρο μπορούμε να μιλήσουμε μόνο με γεωγραφικούς όρους (Γ. Σιδέρης, «Το εφτανησιακό θέατρο», *Θέατρο* 15, 1964, σ. 75 κ. εξ.), παρατείνοντας το εν γένει αθηνοκεντρικό σχήμα της ερμηνείας του της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου και με τον απόλυτο αποκλεισμό της ιταλόφωνης παραγωγής παραστάσεων και θεατρικών έργων (για κριτική βλ. ήδη Β. Πούχνερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σ. 31-55, ιδίως σ. 36), ο Διονύσιος Ρώμας απάντησε ακόμα μέσα στην ίδια χρονιά με την εκτενέστατη πρώτη σύνθεση του επτανησιακού θεάτρου που υπάρχει, στο ιστορικό του άρθρο στη χριστουγεννιάτικη *Νέα Εστία* (Δ. Ρώμας, «Το επτανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία* 899, Χριστούγεννα 1964, σ. 97-167). Έκτοτε βέβαια έχουν ανακαλυφθεί πολλά ακόμα που τεκμηριώνουν την ξεχωριστή υπόσταση του θεάτρου στα Ιόνια νησιά, τόσο στο μουσικό θέατρο με την όπερα όσο και στο λαϊκό θέατρο με τις «ομιλίες». Ειδικά ως προς το μουσικό θέατρο, τα Επτάνησα ήταν ενταγμένα

στο σύστημα και το δίκτυο παραστάσεων ιταλικής όπερας σε όλα τα Βαλκάνια και τη Μέση Ανατολή, μια δραστηριότητα που σχεδιαζόταν και οργανωνόταν στα μεγάλα οπερατικά πρακτορεία της Ιταλίας (για το θέμα τώρα W. Puchner, «A Typology of Western Music and Theatre Activity in Southeast Europe, the Eastern Mediterranean and the Black Sea Region in Premodern Times», *Parabasis* 15/1, 2017, σ. 11-26). Και η μονογραφία του κ. Μουσμούτη αποδεικνύει περίτρανα πόσες μοναδικές πληροφορίες βρίσκονται στον ιταλικό Τύπο της εποχής σχετικά με τις παραστάσεις αυτές στα Ιόνια νησιά.

Από μεθοδολογική άποψη, η μονογραφία προσανατολίζεται εν μέρει σε σχετικές μονογραφίες και διδακτορικές διατριβές που υπάρχουν ήδη για άλλες πόλεις της Ελλάδας: για την Πάτρα, την Ερμούπολη, τον Πύργο Ηλείας κτλ. (Ε. Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900*, Πάτρα 2001· Μ. Δήμου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά τον 19ο αιώνα (1826-1900)*, 3 τόμ., Αθήνα 2001· Α. Δεκούλου-Μελισσαροπούλου, *Η θεατρική κίνηση στον Πύργο Ηλείας (1860-1944)*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1996), συμπεριλαμβάνοντας τόσο το ερασιτεχνικό θέατρο των συλλόγων, όσο και τις μουσικές και καρναβαλικές εκδηλώσεις, μορφές λαϊκού θεάτρου, θεαμάτων πάσης φύσεως, κουκλοθέατρο (μαριονέτες) και θέατρο σκιών, καθώς και το μουσικό θέατρο της ιταλικής όπερας, που σε ολόκληρες εποχές έδινε τον τόνο της θεατρικής δραστηριότητας. Το ερασιτεχνικό και σχολικό θέατρο, στο οποίο τα Επτάνησα επίσης πρωτοστάτησαν χρονολογικά, παιζόταν και στην ιταλική γλώσσα (για μια πρώτη χαρτογράφηση βλ. Β. Πούχγερ, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σ. 331-371).

Το επανησιακό θέατρο, και ιδιαίτερα και το ζακυνθινό, υπηρέτησε όλες τις μορφές μιας συστηματικής του θεατρικού φαινομένου: θέατρο του λόγου (καθαρόγλωσσο, στη δημοτική, ιδιωματικό, στα κοινά ιταλικά και στα βενετσιάνικα), μουσικό θέατρο (ιταλική όπερα, αργότερα και γαλλική, οπερέτα, κωμειδύλλιο), θέατρο του σώματος (για μπαλέτο σε παραστάσεις όπερας, βλ. τα στοιχεία στα σχετικά λιμπρέτα στο Β. Πούχγερ, «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863). Πρώτες παρατηρήσεις με βάση τα βιβλιογραφημένα λιμπρέτα», *Πόρφυρας* 114, 2005, σ. 591-624 και στον τόμο *Γραφές και σημειώματα*, Αθήνα 2005, σ. 53-86), και θέατρο με φιγούρες (φασουλής, μαριονέτες, θέατρο σκιών). Η φαινομενολογία του επανησιακού θεάτρου περιλαμβάνει αυτοσχέδιο και γραπτό λαϊκό ερασιτεχνικό θέατρο («ομιλίες»), το ερασιτεχνικό θέατρο των συλλόγων, επαγγελματικό αστικό θέατρο, ντόπιους και μετακινούμενους θιάσους και αριστοκρατικό θέατρο (κυρίως

όπερα και μπαλέτο από την Ιταλία). Στο *Διάγραμμα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου* του Θ. Χατζηπανταζή, το επτανησιακό θέατρο συγκαταλέγεται στην πρώτη «ιδιωματική» φάση του νεοελληνικού θεάτρου («Το ερασιτεχνικό θέατρο των τοπικών διαλέκτων», Θ. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο 2014, σ. 129-153, «Το Επτανησιακό Θέατρο και η αβέβαιη πορεία του προς το αστικό δράμα»), αλλά δεν γίνεται καμιά αναλυτική αναφορά στις «ομιλίες» της Ζακύνθου (Β. Πούχγερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα 1989, σ. 181-185), οι οποίες πιθανώς τεκμηριώνονται ήδη τον 17ο αιώνα (για κριτική, βλ. Β. Πούχγερ, «Διάγραμμα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου», *Με θέα το θέατρο*, ό.π., σ. 53-92). Αλλά η μεγαλύτερη παράλειψη βέβαια είναι ότι το μουσικό θέατρο των Επτανήσων (αργότερα και της υπόλοιπης Ελλάδας) δεν αναφέρεται καν, σαν να μην υπήρχε, αν και η παράδοση της δυτικής μουσικής στην Ελλάδα φτάνει πίσω έως τον 16ο αιώνα (Νικ. Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Κρητικός μουσικοσυνθέτης του δεκάτου έκτου αιώνα. Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του*, Βενετία 1990) και στην Κέρκυρα λειτουργεί τον 18ο αιώνα κανονική ιταλική όπερα (Π. Μαυρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις* 1, 1995, σ. 147-191). Το έχω επισημάνει και στον πρόλογο της μονογραφίας του κ. Μουσμούτη (σ. XXV-XXX). Δίνεται ειδική έμφαση στο *καφέ αμάν* ως πρόδρομη μορφή του ρεμπέτικου (Θ. Χατζηπανταζής, «*Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...*». *Η ακμή του Αθηναϊκού Καφέ Αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄. Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Αθήνα 1986), αλλά στο κωμειδύλλιο τα τραγούδια ακολουθούν τις μελωδίες της ξένης οπερέτας (Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, 2 τόμ., Αθήνα 1981). Αυτή η αγκύλωση στην υποβάθμιση της παράδοσης της δυτικής μουσικής στην Ελλάδα (και τον παραγκωνισμό του επτανησιακού θεάτρου) γυρίζει την έρευνα πίσω στις εθνοκεντρικές αντιλήψεις του Σιδέρη, που απέκλεισε από τη μελέτη του τελείως την ιταλική όπερα, λες και δεν ανήκει στο θέατρο. Ο κ. Μουσμούτης ασφαλώς συμπεριέλαβε στην καταγραφή της θεατρικής και θεατροειδούς δραστηριότητας και τα *καφέ σαντάν* με τις τραγουδίστριες και χορεύτριες του ελαφρού θεάματος, καθώς και τις μπάντες με τη δυτική τους μουσική.

Η έρευνα σχετικά με τους Επτανήσιους συνθέτες της ιταλότροπης αλλά και ελληνόφωνης όπερας πριν από την Εθνική Σχολή του Μανόλη Καλομοίρη ανέπτυξε τα τελευταία χρόνια μια ιδιαίτερη δυναμική, αναλύοντας τη σταδιοδρομία και τα οπερατικά έργα επτανησίων μουσικοσυνθετών, την καριέρα τραγουδιστών και μαέστρων, σταδιοδρομίες σφιχτά δεμένες με την Ιταλία και τη Γαλλία, ενώ οι τραγου-

διστές όπερας ήταν συνήθως Ιταλοί. Βλ. σε επιλογή: Γ. Λεωτσάκος, «Οι χαμένες ελληνικές όπερες ή ο αφανισμός του μουσικού μας πολιτισμού», *Επίλογος* '92 (1992), σ. 398-428, του ίδιου, *Παύλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και εργογραφία*, Αθήνα/Κέρκυρα 2003, στα πρακτικά του συνεδρίου *Επτανησιακή όπερα και μουσικό θέατρο έως το 1953*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 23-24 Απριλίου 2010, Α. Ξεπαπαδάκου, *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο, 1829-1896*, διδ. διατρ. Κέρκυρα 2005 (*Παύλος Καρρέρ*, Αθήνα 2013, και την κρίση μου *Παράβασις* 13/1, 2015, σ. 170-173 και στις *Südost-Forschungen* 92, 2013, σ. 606-609)· Γ. Λεωτσάκος, *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917), ο μεγάλος αδικημένος της έντεχνης ελληνικής μουσικής. Δοκιμή βιογραφίας*, Αθήνα 2013 (*Παράβασις* 13/1, 2015, σ. 173-178 και *Südost-Forschungen* 73, 2014, σ. 716-721). Μέρος αυτής της ερευνητικής εξόρμησης είναι και το παραπάνω αναφερόμενο βιβλίο του Δ. Μουσμούτη για τον Παύλο Καρρέρ και την παραμονή του στο Μιλάνο 1850-57, που διαφωτίζει άγνωστες πτυχές της σταδιοδρομίας του στην Ιταλία και είναι κατά κάποιον τρόπο πάρεργο της συστηματικής μελέτης του ιταλικού Τύπου για το θέατρο στη Ζάκυνθο.

Ειδική μνεία πρέπει να γίνει και για τα λαϊκά θεάματα και τα παραθεατρικά είδη που κατέγραψε και συγκέντρωσε ο μελετητής από τον ζακυνθινό και ιταλικό Τύπο. Το εύρος των σχετικών ειδών, παρουσιαζόμενα από μεμονωμένα άτομα και θιάσους ποικιλιών, είναι αξιοπαρατήρητο (εμφανίζεται ωστόσο και σε άλλες ελληνικές σκηνές προς το τέλος του 19ου αιώνα): εκθέσεις με παραδοξότητες της φύσης (1852 «Το γεύμα του μεγάλο όφεως Βόα»), με τεχνολογικά θαύματα («Μελωδικόν εξ αρμονικών ποτηρίων όργανον» 1876), μαγικά τεχνάσματα («Η ασώματος κεφαλή» 1881), θαυματοποιοί και μάγοι (1892, 1893), ιπποδρόμια (1856, 1875, 1876, 1896), ταχυδακτυλουργοί (1873, 1888), ακροβάτες (1866, από την Αλγερία 1882), ανδρείκελα (φασουλής 1854), πανοράματα (1875, 1889, 1891, μαζί με κροκόδειλο 1883), μαριονέτες (1858, 1889, του Holdon 1890), ωδικά καφενεία (1881), παλαιστής (1892, το 1890 ο περίφημος Κουταλιανός), θιάσος ποικιλιών (1893)· ακόμα και ιατρικές επιδείξεις και μπαλέτα. Η αξία των ειδήσεων αυτών για τα λαϊκά θεάματα είναι σημαντική, γιατί διαφεύγουν συνήθως την προσοχή των συντακτών των ντόπιων εφημερίδων· θα άξιζε και μια συγκέντρωση αυτών των πληροφοριών για το σύνολο της ελληνικής επικράτειας, γιατί μοιάζουν να έχουν μια κοινή τυπολογία.

Η μέθοδος της παρουσίασης του υλικού των πληροφοριών είναι η χρονολογική. Το κείμενο της αφήγησης διακόπτεται συχνά από παραθέματα εγγράφων, τη σχετική επιστολογραφία και αποσπάσματα από τον τύπο, καθώς και το πλούσιο εικονογραφικό υλικό που συνοδεύει σε πιστή παράλληλη ακολουθία το γραπτό κείμε-

νο και εμπλουτίζει σημαντικά την απόλαυση της ανάγνωσης· όλα τα ιταλικά υπάρχουν και μεταφρασμένα στα ελληνικά. Η παράθεση του υλικού αρχίζει με ένα σύντομο πρώτο κεφάλαιο, «Τα θεατρικά γεγονότα από τις απαρχές μέχρι τον 19ο αιώνα» (σ. 1-20), που παραθέτει εν συντομία τα τεκμήρια που διαθέτουμε για θεατρική δραστηριότητα στον νησί από τον 16ο αιώνα. Η παρουσίαση αυτή της «προϊστορίας», είναι προσεκτική και καταγράφει και τα τελευταία επιτεύγματα της σχετικής έρευνας από την σύγχρονη βιβλιογραφία. Το κύριο σώμα της εργασίας περιλαμβάνει τα υπόλοιπα έξι κεφάλαια (το φερόμενο ως Η' κεφάλαιο είναι στην πραγματικότητα το Ζ'). Αναλυτικά είναι τα εξής: «Β' Πρώτες προσπάθειες για θεατρική στέγη» (σ. 23-28) που ξεκινάει με τις προσπάθειες του 1806 και 1810, το τρίτο κεφάλαιο, «Γ' Teatro dei Filopatriti» (σ. 29-68) συνεχίζει με την Εταιρεία των Φιλοθεάτρων το 1813, τη λυρική περίοδο 1813-15, την ίδρυση του Φιλαρμονικού Συλλόγου Ζακύνθου 1816, τη Nobile Società Filodrammatica del Zante το 1817, τη λυρική περίοδο 1821-23, τον ερασιτεχνικό θίασο του 1822 και τελειώνει με την Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου και την black comedy κατά Μολιέρο, τον *Φιλάργυρο* (συμπλήρωμα βιβλιογραφίας: Β. Πούχνερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης: Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καϊρή. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα, Καρδαμίτσα 2001, σ. 75-158)· το τέταρτο κεφάλαιο, «Δ' Θέατρο "Adam"» (σ. 69-88), είναι επίσης σύντομο και δεν καλύπτει ούτε μια δεκαετία: ο ερασιτεχνικός θίασος του 1826, ο Όμιλος των «Φιλοκάλων» του 1832-34, ο Βασιλικός του Μάτεσι και η *Κακάβα* του Ν. Β. Καραντζά, καθώς και ο ερασιτεχνικός θίασος του 1834. Το μεγαλύτερο μέρος του πρώτου τόμου καλύπτει το πέμπτο κεφάλαιο, αφιερωμένο στο «Ε' Θέατρο "Απόλλων"» (σ. 89-421)· ο πλούτος των σχετικών ειδήσεων και του πληροφοριακού υλικού δεν επιτρέπει πλέον μια αναλυτική παρουσίαση (οι υποσημειώσεις φτάνουν σχεδόν σε 1000). Οι περισσότερες ειδήσεις αφορούν το λυρικό θέατρο και την ιταλική όπερα, το διοικητικό σχήμα του θεατρικού συμβουλίου και την εκλογή του impresario, το ταξίδι του στην Ιταλία, τη συγκρότηση του θιάσου, την άφιξη, τη σύστασή του από τραγουδιστές κτλ., το ρεπερτόριο, τις παραστάσεις και την απήχυσή τους. Αλλά υπάρχουν και ειδήσεις για ρεσιτάλ, περιοδεύοντες θιάσους, τη Φιλαρμονική και τις συναυλίες, διάφορα ερασιτεχνικά σχήματα, την Accademia Filodrammatica dei Parnassiani (1843-44), ποικίλα θεάματα με ιπποδρόμια και μαριονέτες (ακόμα και tombola), για τις δραστηριότητες και παραστάσεις του Φιλοδραματικού Συλλόγου, τον ερασιτεχνικό θίασο του Διον. Ταβουλάρη (1855), τη Φιλαρμονική Εταιρεία

Ζακύνθου, τις μπάντες, διάφορους ερασιτεχνικούς θιάσους, και τελειώνει με την κατεδάφιση του «Απόλλωνα» το 1871.

Αυτή η αδυναμία λεπτομερέστερης αναλυτικής παρουσίασης των περιεχομένων στα πλαίσια μιας βιβλιοκρισίας συνεχίζεται και στον δεύτερο τόμο, όπου το έκτο κεφάλαιο, «ΣΤ΄ Θέατρο “Φώσκολος”» (σ. 425-718) καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του τόμου και τα χρόνια 1872-1893, με πολύ έντονη πλέον θεατρική και παραθεατρική δραστηριότητα: από την ανέγερση του νέου Δημοτικού Θεάτρου ως την καταστροφή του στους σεισμούς του 1893. Το υλικό είναι τώρα πολύ πλούσιο και διαφόρων κατηγοριών: ένα υβριδικό τοπίο ανάμεσα στις θεαματικές μπάντες και τις συναυλίες και σερενάτες, τους θιάσους ποικιλιών, τα νευρόσπαστα, τις επισκέψεις διάσημων τραγουδιστών με ρεσιτάλ, τη νέα Φιλαρμονική, τα ωδικά καφενεία με τις ξένες τραγουδίστριες και μπαλαρίνες, εκθέσεις άγριων θηρίων, μάγους και ταχυδακτυλουργούς, ιπποδρόμια και πανοράματα, έως τα ερασιτεχνικά σχήματα του θεάτρου, μαθητικές παραστάσεις, επαγγελματικά μπουλούκια που επισκέπτονται το νησί, την οπερατική κίνηση, η οποία δεν ήταν πάντα συνεχής κτλ. Σε αυτή τη φάση η Ζάκυνθος πρέπει να ήταν μια από τις πιο θεατρόφιλες πόλεις σε όλη την Ελλάδα.

Η κατάταξη των κεφαλαίων ακολουθεί το κριτήριο της ύπαρξης μόνιμης θεατρικής στέγης στην πόλη. Οπότε με την καταστροφή του «Φόσκολου», το 1893, αρχίζει μια περίοδος «Η΄ [=Ζ΄] Η Ζάκυνθος χωρίς μόνιμη θεατρική στέγη» (σ. 719-776), που φτάνει ως το τέλος του αιώνα: σερενάτες, συναυλίες, εσπερίδες, ιπποδρόμια, ιταλικοί θίασοι, ρεσιτάλ, ευεργετικές παραστάσεις, ο πρώτος κινηματογράφος, η επισκευή του κατεστραμμένου θεάτρου κτλ.

Εξίσου σημαντικό σε περιεχόμενο και έκταση είναι όμως το Επίμετρο (σ. 777-917), που περιέχει τα εξής: έγγραφα σχετικά με την κατεδάφιση του γκρεμισμένου από τους σεισμούς θεάτρου και για την ανέγερση νέου, αποσπάσματα από απομνημονεύματα για το θεατρικό καφενείο του Ρόδη (από το 1873) με ποικίλο πρόγραμμα, αποσπάσματα από ταξιδιωτικά βιβλία, μια επιστολή του Διον. Ταβουλάρη προς τους συμπατριώτες του, αλλά τα πιο σημαντικά είναι ένας κατάλογος των μονωδών που εμφανίστηκαν στη Ζάκυνθο το 19ο αιώνα (σ. 820-825, σχεδόν μόνο Ιταλοί), των μουσικών διευθυντών (σ. 826 κ. εξ.), των ιμπρεσάριων (σ. 828), των οπερατικών έργων που έχουν παρασταθεί στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα (κατά συνθέτες, σ. 829-831), το χρονολόγιο των έργων που παραστάθηκαν (σ. 832-835), και το ανεκτίμητο βοήθημα «Βιογραφικές σημειώσεις καλλιτεχνών λυρικού θεάτρου» (σ. 837-917), με δεκάδες λήμματα και σύντομη βιογραφία για τη σταδιοδρομία τους, και λεπτομερέστατη βιβλιογραφία για τις ειδήσεις σχετικά με την εμφάνισή τους από τον ιταλικό

και ελληνικό τύπο, καθώς και την ελληνική και ιταλική βιβλιογραφία. Παρόμοιες πολύτιμες παράπλευρες πληροφορίες έχουν δώσει επίσης ο Λεωτσάκος και η Ξεπαδάκου. Ακολουθεί ακόμα η βιβλιογραφία (σ. 919-948), που πέρα από ελληνικά και ξενόγλωσσα βιβλία και μελετήματα, συμπεριλαμβάνει και αρχεία, τυπωμένα λιμπρέτα και εφημερίδες και περιοδικά, καθώς και ένα ευρετήριο ονομάτων (σ. 949-976) και τις πηγές της πλούσιας εικονογραφίας (σ. 977-980).

Μαζί με τον δεύτερο τόμο της ιστορίας του ζακυνθινού θεάτρου, του 1999, που καλύπτει τα πρώτα 15 χρόνια του 20ού αιώνα, η ελληνική θεατρολογία διαθέτει τώρα όλο το υλικό για μια Ιστορία του Θεάτρου της Ζακύνθου από τις αρχές έως το 1915, και μένει να καλυφθεί ακόμα το κενό από το 1916 έως το 1953, πράγμα που σημαίνει σημαντική πρόοδο για το σύνολο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, δεδομένης της σημασίας του επτανησιακού θεάτρου για αυτήν, η οποία πρέπει να συμπεριλαμβάνει και όλα τα θεατρικά και παραθεατρικά είδη, δηλαδή το show business μιας εποχής· ταυτόχρονα αποδεικνύει πόσο πρόωρες και αποσπασματικές είναι οι προσπάθειες να δοθεί από τώρα μια συνολική εικόνα των θεατρικών φαινομένων στον ευρύτερο επικοινωνιακό χώρο της ελληνοφωνίας χωρίς αποκλεισμούς και γενικόλογες επισημάνσεις. Η θεατρική ιστοριογραφία της μικρής εμβέλειας και με τοπική εστίαση είναι η ελάχιστη μονάδα βάσιμων μεγαλύτερων συνθέσεων (Β. Πούχγερ, «Θέατρο και τόπος. Η θεατρολογία της μικρής κλίμακας», *Ο κόμπος και το νήμα. Στα δίχτυα της ιστορικής αναζήτησης. Μελέτες για το θέατρο και τη λογοτεχνία*, Αθήνα 2018, κεφ. 1), χωρίς την οποία το όλο αφήγημα δεν έχει την τεκμηριωτική φερεγγυότητα και την εξακριβωμένη βασιμότητα που είναι αναφαίρετη και απαραίτητη για μια επιστημονική πραγματεία.

Η δίτομη μονογραφία του Διον. Μουσμούτη για την ιστορία του θεάτρου στη Ζακύνθου του 19ου αιώνα είναι ένα μνημειώδες έργο, με ανεξάντλητο και σχεδόν ασύλληπτο πλούτο πληροφοριών (αν σκεφτούμε μόνο το λεξικό των καλλιτεχνών που συμμετείχαν στο λυρικό θέατρο του *fior di Levante*), και έχει το μεγάλο προσόν, πως ανάμεσα στις πηγές της δεν ήταν μόνο ο ελληνόφωνος Τύπος αλλά και ο ιταλόφωνος· από εκεί προέρχονται και οι περισσότερες πληροφορίες. Το πόσο ανάγκη είναι να αναζητηθούν πληροφορίες και στις ξενόγλωσσες εφημερίδες των κοινοτήτων που βρίσκονται στην εκάστοτε, σύμφωνα με τα ρευστά ιστορικά σύνορα της Ελλάδας κατά τον 19ο αιώνα, αλλοδαπή, το έδειξε και η περίπτωση της Οδησσού, όπου οι ρωσικές εφημερίδες στάθηκαν σημαντικό συμπλήρωμα των ελληνικών (Ι. Μπογκντάνοβιτς – Β. Πούχγερ, *Ελληνικό θέατρο στην Οδησό 1814-1914. Άγνωστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη της Φιλικής Εταιρίας και τις Παρευξεί-*

νιες Χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησσοῦ, Αθήνα 2013), πράγμα που ισχύει και για τις βαλκανικές πόλεις με ελληνικό πληθυσμό, την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και την Αλεξάνδρεια (βλ. W. Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Wien-Berlin 2012).

Ο ερευνητής ήταν, στην κυριολεξία, ανελέητος με τον εαυτό του και σφόδρα ερωτευμένος με το αντικείμενό του. Ο κ. Μουσμούτης μοιάζει, όπως είπα και αρχικά, με παραδοσιακό λόγιο του παλαιού καιρού, ο οποίος δεν αφήνει τίποτε ασχολίαστο από τα στοιχεία που ανακαλύπτει, καταθέτει και γνωστοποιεί. Το ογκώδες έργο αυτό είναι και η συνέχεια μιας παράδοσης τοπικών θεατρικών ιστοριογραφιών και ταυτόχρονα και πρότυπο για άλλες τέτοιες προσπάθειες που θα ακολουθήσουν (π.χ. Θεσσαλονίκη, όπου πρέπει να διερευνηθούν και οι εβραϊκές παραστάσεις, οι οθωμανικές και μερικές σλαβικές), με τη διαφορά ότι στο επτανησιακό θέατρο προκύπτει και η ανάγκη της υποχρεωτικής ανίχνευσης πληροφοριών για πρόσωπα και πράγματα του μουσικού θεάτρου, όπου κυριαρχεί απόλυτα ο ιταλικός παράγοντας: αυτά τα ονόματα όμως θα συναντήσουμε μελλοντικά και σε άλλα μέρη: της Ιταλίας, των Βαλκανίων, της Μαύρης Θάλασσας και της Μέσης Ανατολής, σε θεατρικά κέντρα όπως η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη, η Αλεξάνδρεια, η Οδησός, η Θεσσαλονίκη, η Φιλιππούπολη και το Βουκουρέστι. Η μονογραφία αυτή δεν είναι μόνο ένας ακρογωνιαίος λίθος για μια μελλοντική ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, αλλά και μια σημαντική ψηφίδα στο μωσαϊκό της ιστορίας της δυτικής μουσικής στην καθ' ημάς Ανατολή. Ειδικά η ιταλική όπερα δεν είχε εθνικές προτιμήσεις, αλλά ήταν ένα σήμα κατατεθέν για τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις στην κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα του Levante κατά τον 19ο αιώνα. Συγχαρητήρια λοιπόν στον συγγραφέα (και τον εκδοτικό οίκο), για το μακροχρόνιο κουράγιο, τον κόπο, την αντοχή, τη φροντίδα, το εύγλωττο ύφος, την έξυπνη δέση των στοιχείων, την ορθολογική οργάνωση του ξεχειλίζοντος υλικού, για την απόλαυση της ανάγνωσης και την πλούσια εικονογράφηση που κάνει το ξεφύλλισμα των δύο τόμων ένα σαγηνευτικό βίωμα: εμείς δεχόμαστε ευλαβικά το δώρο που χαρίζει στην επιστήμη, τιμώντας ταυτόχρονα το όμορφο νησί της καταγωγής του με τον σπουδαίο θεατρικό του πολιτισμό.

*

Ως πάρεργο εμφανίζεται το τομίδιο για τον Παύλο Καρρέρ και τη σκοτεινή περίοδο της βιογραφίας του 1850/57: σκοτεινή γιατί αυτά τα χρόνια των πρώτων βημάτων της καριέρας του στο θέατρο Carcano του Μιλάνου, λείπουν οι σχετικές σελίδες από

τα απομνημονεύματά του (Γ. Λεωτσάκος, *Πάυλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και εργογραφία*, Αθήνα-Κέρκυρα 2003). Με τη βοήθεια της Αύρας Ξεπαπαδάκου (*Πάυλος Καρρέρ*, Αθήνα 2013) η συνολική βιογραφία του μουσικοσυνθέτη έχει αποκατασταθεί σε ικανοποιητικό βαθμό, και από τον ιταλικό Τύπο της εποχής μπορεί να ανασυγκροτηθεί τώρα και η πρώτη φάση της σταδιοδρομίας του Καρρέρ στο Μιλάνο. Εκεί συντέθηκαν και ανεβάστηκαν οι όπερες *Bianca di Belmonte* και *Dante e Bice* (σ. 15-41), *Cadet, il barbiere* και *Isabella D'Aspeno* (σ. 42-77), καθώς και η opera seria *La Redivia* (σ. 78-134), που είχε και τη μεγαλύτερη επιτυχία. Το ιστορικό της δημιουργίας των έργων αυτών, η επίδραση του Verdi στις συνθέσεις του, οι παραστάσεις των έργων του και η απήχηση στην ιταλική θεατρική κριτική τεκμηριώνονται από διάφορες πηγές και μελέτες, κυρίως όμως από τον ιταλικό Τύπο. Κατ' αυτόν τον τρόπο συμπληρώνεται με τον καλύτερο τρόπο ένα κενό πληροφοριών που άφησαν, για άγνωστους λόγους, τα απομνημονεύματά του· προφανώς οι σχετικές σελίδες έχουν αφαιρεθεί εκ των υστέρων, γιατί η συνέχιση της αφήγησης είναι τελείως διαφορετική. Η μικρή μονογραφία τελειώνει με μια βιβλιογραφία (σ. 135 κ. εξ.) και ένα ευρετήριο (σ. 138 κ. εξ.). Και σε αυτή τη μικρή μονογραφία ο κ. Μουσμούτης δείχνει τη μαεστρία του στη χρήση διαφόρων κατηγοριών από πηγές και συνθέτοντας ένα αφήγημα με συνέχεια και συνοχή, που είναι ταυτόχρονα και ένα γοητευτικό ανάγνωσμα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΣΠΥΡΟΣ Ν. ΠΑΠΠΑΣ, «Ανδρέας Κάλβος. Άγνωστα στοιχεία για το φιλικό περιβάλλον του ποιητή και για τις σχέσεις του με καλλιτέχνες του Λονδίνου κατά την περίοδο της πρώτης διαμονής του στην Αγγλία (1816-1820)», *Πόρφυρας* 147-148 (Απρίλιος-Σεπτέμβριος 2013), σ. 23-44.

ΣΠΥΡΟΣ Ν. ΠΑΠΠΑΣ, «Ανδρέας Κάλβος, σπουδαστής και ηθοποιός στη Φλωρεντία (1814-1815)», *Νέα Εστία* 1874 (2018), σ. 676-720.

Δεν συνηθίζεται βιβλιοκρισίες και βιβλιοπαρουσιάσεις να γίνονται για άρθρα και μελέτες σε περιοδικά, αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση γίνεται μια εξαίρεση λόγω της σπουδαιότητας των αποτελεσμάτων. Με τις πρόσφατες μελέτες του Σπύρου Παππά φανερώνεται ότι ο νεαρός Ζακύνθιος κοσμοπολίτης και ποιητής όχι μόνο έγραψε τραγωδίες στο ύφος του Alfieri, αλλά συμμετείχε σε ιταλικές θεατρικές πα-

ραστάσεις σε πρωταγωνιστικό ρόλο και έτυχε επαγγελματικής εκπαίδευσης στην υποκριτική, πριν ακόμα από το υποτιθέμενο ταξίδι του Κωνστ. Κυριακού-Αριστία από το Βουκουρέστι στο Παρίσι δεκαετίες αργότερα, όπου ήταν, κατά τα γραφόμενα μιας ρουμανικής πηγής, μαθητής του François Talma, του κορυφαίου ηθοποιού της Γαλλικής Επανάστασης και του Ναπολέοντα (η αξιοπιστία της πηγής αυτής έχει κλονιστεί από την αποκάλυψη, πως ο επαγγελματικός θίασος του Gerger, που έφερε η Ραλλού Καρατζά το 1817 στο Βουκουρέστι για να δώσει στους νεαρούς ερασιτέχνες της Αυθεντικής Ακαδημίας ένα πρότυπο υψηλών αισθητικών προδιαγραφών, δεν ήταν από την Βιέννη, αλλά από τη γειτονική Τρανσυλβανία, βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα τεκμηρίωσης στην ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου», *Παράβασις* 10, 2010, σ. 279-294, ιδίως σ. 285-291)· κατ' αυτόν τον τρόπο ο Κάλβος είναι ο πρώτος Έλληνας που έλαβε ήδη, το 1814, επαγγελματική εκπαίδευση στην υποκριτική στο εξωτερικό, αλλά, σε αντίθεση με τον Αριστία, δεν αξιοποίησε αυτές τις γνώσεις του σε μια θεατρική σταδιοδρομία.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Για τον «θεατρικό» Κάλβο η έρευνα απέκτησε μετά το millennium μια απρόσμενη δυναμική, ξεκινώντας βέβαια πάντα από την προδρομική μονογραφία του Mario Vitti, *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου (Επιστολές 1813-1820)*, Θεσσαλονίκη 1963 (*Ελληνικά*, παράρτημα αρ. 15), όπου ο σοφός Ιταλός νεοελληνιστής αναρωτήθηκε μήπως ο Κάλβος έπαιξε ως ηθοποιός στην Αγγλία σε κάποια θεατρική παράσταση ή είχε συνεργαστεί σε μια τέτοια (σ. 76, 150 σχόλια για την επιστολή αρ. 155). Αυτό αφορά το χρονικό διάστημα 1817-1820, όταν ήταν στο Λονδίνο· πρωύτερα ήταν τέσσερα χρόνια στη Φλωρεντία (1813-1816), πριν ακολουθήσει τον Φόσκολο στην αυτοεξορία του στην Ελβετία. Το ζήτημα για την σπουδές του Κάλβου απασχόλησε αρκετά τη σχετική έρευνα, χωρίς όμως θεαματικά αποτελέσματα ως προς το ζήτημα του «θεατρικού» Κάλβου (Γ.Θ. Ζώρας, «Οι σπουδές του Κάλβου και η πανεπιστημιακή σταδιοδρομία του», *Παρνασσός Κ'*, αρ. 4, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1978, σ. 602-622· Γ. Ανδρειωμένος, *Αναζητώντας τον «άλλο» Κάλβο: Επιστημονικές ενασχολήσεις του στην Κέρκυρα (1826-1852)*, Αθήνα 2013, σ. 24-32). Στο μεταξύ όμως έχει δημοσιευτεί η τραγωδία *Le Danaïdi* (Ανδρέας Κάλβος: *Έργα. Τόμος Α', Ποιητικά. Μέρος Πρώτο: Δημοσιευμένα (Le Danaïdi – Ελπίς πατρίδος – Η Λύρα. Ωδαί – Η Λύρα. Νέαι ωδαί)*, επιμέλεια-σχόλια Luigi Trenti – Ευριπίδης Γαραντούδης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2016, σ. 19-94), ενώ οι ανολοκλήρωτες και σχεδιαζόμενες τραγωδίες (*Teramene, Ippia, Abantida*) έχουν απασχολήσει επίσης την έρευνα (βλ. Ν. Βαγενάς, «Για μια νέα χρονολογία του *Ιππέα*», *Παράβασις* 1, 1995, σ. 123-133) και η συνολική αλληλογραφία του Κάλβου έχει

εκδοθεί (*Ανδρέας Κάλβος. Αλληλογραφία*, 2 τόμ., εισαγωγή, επιμέλεια, σχόλια Δημ. Αρβανιτάκης – Λ. Ζαφειρίου, Αθήνα 2014).

Αφορμή για τον Vittì και την υποψία του μήπως ο Κάλβος στο Λονδίνο συμμετείχε σε θεατρική παράσταση, ήταν μια επιστολή προς αυτόν του καθηγητή ιταλικών στο Λονδίνο και ηθοποιού και θιασάρχη από την Πίζα Smeraldo Bugni, ο οποίος, στις 20 Μαΐου 1819, προσκεκλημένος να παρουσιάσει στον Τάμεση ιταλικές παραστάσεις, αποκαλεί τον Κάλβο «εμπειρότατο ερασιτέχνη» / *espertissimo Dilletante* (Α. Κάλβος, *Αλληλογραφία*, ό.π., τόμ. Β', σ. 77-78, επιστ. αρ. 190). Δεν διαλευκάνθηκε ποτέ πλήρως η πληροφορία αυτή, ούτε ο Παππάς στο διεξοδικό μελέτημά του το 2013 μπόρεσε να βρει χειροπιαστές αποδείξεις για συμμετοχή του Κάλβου σε παραστάσεις της ιταλικής κοινότητας στο Λονδίνο, αλλά εξετάζοντας το network του Κάλβου στον Τάμεση ανακάλυψε τη συσχέτισή του με μια σειρά εξεχουσών προσωπικοτήτων του αγγλικού θεάτρου της εποχής: με τον Charles Kemble, γνωστό στις θεατρικές ιστορίες πρωταγωνιστή του Covent Garden, και τον βαρύτονο τραγουδιστή Giuseppe Naldi, *primo buffo* του King's Theatre (Opera House). Συμμετείχε στο πνευματικό κέντρο του Holland House, όπου σύχναζε και ο Φόσκολος, και εκεί γνωρίστηκε και με τον Bartolomeo De Sanctis, τον εκδότη του *L'Ape Italiana* (1819), για τον οποίο θα γράψει, όπως αποκάλυψε ο Νάσος Βαγενάς, ανώνυμα και μια θεατρική κριτική (Ν. Βαγενάς, «Ένα λανθάνον κριτικό κείμενο του Κάλβου. Θέατρο με εθνική προοπτική», *The Athens Review of Books* 50, Απρίλιος 2015, σ. 55). Οι σχετικές συμπληρωματικές έρευνες του Κ. Παππά είναι εξαντλητικές, τόσο ώστε να διαθέτουμε σήμερα μια πλήρη εικόνα των πολλαπλών διασυνδέσεων του Κάλβου με μουσικούς και θεατρικούς κύκλους στο Λονδίνο 1817-1820.

Ωστόσο η αινιγματική αναφορά του Κάλβου ως «εμπειρότατου ερασιτέχνη» της υποκριτικής το 1819 στο Λονδίνο, δια φωτίζεται πλήρως με το δεύτερο μελέτημα για τον βίο και την πολιτεία του νεαρού ζακύνθιου ποιητή στη Φλωρεντία στο χρονικό διάστημα 1813-1816. Στην *Gazzetta di Firenze*, στις 20 Σεπτεμβρίου 1814 (αρ. φ. 113, σ. 71), αναφέρεται ότι στις 14 του μήνα δόθηκε στο Conservatorio di Arti e Mestieri μια επίδειξη απαγγελίας υπό τη διεύθυνση του καθ. Antonio Morrocchesi, όπου μεταξύ άλλων παίχθηκε μια σκηνή από τον *Oreste* του Alfieri, με τον Κάλβο, «Έλληνα την εθνικότητα, με αληθοφάνεια και μαεστρία, και με προφορά τελείως τοσκανική», και την κ. Barsotti. Σε άλλη σκηνή, από τον *Agamennone* επίσης του Alfieri, ο Κάλβος και κάποιος Pezzet, υποδύθηκαν τον Αγαμέμνονα και τον Αίγισθο και εισέπραξαν «καθολικό χειροκρότημα». Η επόμενη είδηση βρίσκεται στην ίδια εφημερίδα, στις 16 Δεκεμβρίου 1815 (αρ. φ. 150, σ. 6), και αναφέρεται πως *gli Alunni*

della Scuola di Declamazione, στις 14 Δεκεμβρίου ανέβασαν τον *Agamennone* του Alfieri σε κανονική παράσταση στο Teatro Santa Maria, που μετονομάστηκε το 1828 σε Teatro Alfieri, με πρωταγωνιστή τον Κάλβο: «Σε αυτή την περίπτωση, είδαμε πραγματικά, στα θέατρά μας, να ερμηνεύεται με αληθοφάνεια και τραγική μεγαλοπρέπεια το πρόσωπο του Αγαμέμνονα, και αυτό μέσω της σπάνιας ικανότητας του κ. Ανδρέα Κάλβου, ο οποίος κατόρθωσε να ελκύσει το ενδιαφέρον των θεατών, όπως έδειξε το γενικό συνεχές χειροκρότημα» (τα κείμενα στο ιταλικό πρότυπο και σε ελληνική μετάφραση, στον Παππά, *ό.π.*, σ. 678-682).

Επομένως είναι αποδεδειγμένο πως ο Κάλβος, πέρα από τις ασχολίες του ως poeta tragico σπούδασε, τουλάχιστον από τον Σεπτέμβριο 1814 ως τον Δεκέμβριο του 1815 (άγνωστο πόσο περισσότερο), Declamazione e Arti Teatrale (Απαγγελία και Θεατρικές Τέχνες) στη δεύτερη τάξη της περίφημης Accademia di Belle Arti di Firenze με καθηγητή τον Antonio Morrocchesi (1768-1838), ο οποίος αναφέρεται στη βιβλιογραφία ως κορυφαίος ηθοποιός του ιταλικού θεάτρου της εποχής του, με ειδικευση στις τραγωδίες του Alfieri, αξιόλογος συγγραφέας και σπουδαίος διδάσκαλος της υποκριτικής και της ρητορικής τέχνης, που εγκατέλειψε τη σκηνική του σταδιοδρομία και ανέλαβε το 1811 την έδρα της αναφερόμενης σχολής. Αυτή η τάση της υψηλής ρητορικής εντοπίζεται από τη φιλολογική κριτική και στις νεοκλασικές *Ωδές* του Κάλβου. Η σχέση του Κάλβου με τον καρμπονάρο καθηγητή του παρακολουθήθηκε και από την αστυνομία, και με την ανιψιά του Giuditta Morrocchesi, που ήταν συμμαθήτριά του και είχε παίξει την Κλυταιμνήστρα στην παράσταση του 1815, διατηρούσε και ερωτική σχέση.

Αυτή η σχέση με τον σπουδαίο ηθοποιό και δάσκαλο τεκμηριώνεται από τον Δεκέμβριο του 1813, ώστε είναι πολύ πιθανό ο Κάλβος να έχει παρακολουθήσει και παραστάσεις του. Ο Παππάς παρακολουθεί συστηματικά και τους συμμαθητές του στην τάξη της υποκριτικής και το υπόλοιπο προσωπικό network του Κάλβου στη Φλωρεντία, τους κριτικούς της τραγωδίας του, του κύκλου προσώπων της Biblioteca Magliabechiana και της Accademia della Crusca, αναλύει το εγχειρίδιο του Morrocchesi για την απαγγελία (τεχνικές πρόκλησης της συγκίνησης). Αυτή η αναδίφηση και ξενάγηση στην τοπική ιστορία του θεάτρου της Φλωρεντίας, μπροστά από το φόντο της εκκόλαψης του καρμποναρικού κινήματος, είναι μια συναρπαστική ανάγνωση, μια ξενάγηση σε πρόσωπα και πράγματα, ώσπου να αποφασίσει ο Κάλβος να αφήσει την ανιψιά του καθηγητή, να φύγει από την αυστροκρατούμενη Ιταλία και να ακολουθήσει τον Φόσκολο στην αυτοεξορία του στην Ελβετία. «Το γεγονός ότι ο Κάλβος υπήρξε μαθητής (εκτός από στενός φίλος)

ενός ζωντανού μύθου του ιταλικού θεάτρου και σπουδαίου διδασκάλου της υποκριτικής, σε ένα τέτοιο οργανωμένο ακαδημαϊκό περιβάλλον που παρείχε επαγγελματικού επιπέδου θεωρητική και πρακτική εκπαίδευση, μας επιτρέπει δικαιωματικά να τον εγγράψουμε στη χορεία των πρωτοπόρων Ελλήνων προεπαναστατικών ηθοποιών της διασποράς, και μάλιστα, ως τον πρώτο “δυνάμει επαγγελματία” Έλληνα ηθοποιό που βεβαιωμένα απέκτησε υποκριτική παιδεία μέσα από συστηματικές σπουδές, καθώς εξακολουθεί να εκκρεμεί η ανεύρεση ασφαλών στοιχείων που να τεκμηριώνουν τη φήμη περί ανάλογων σπουδών του Κωνσταντίνου Κυριακού-Αριστία (1800-1880) στη Γαλλία, και ειδικότερα δίπλα στον ξακουστό François Joseph Talma (1763-1826)» (σ. 715).

Η εκπαίδευση στη ρητορική απαγγελία και υποκριτική έκανε τον Κάλβο και χαρισματικό public lecturer στα Argyll Rooms του Λονδίνου, για ζητήματα της προφοράς της αρχαίας και της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας (1818-1819), και στην εισαγωγή των *Italian Lessons* (1820) διαβάζουμε ότι οι κανόνες της προφοράς σε κάθε γλώσσα έχουν λίγη σημασία, αυτό που μετράει είναι μόνο η πρακτική, και μάλιστα η απαγγελία της δραματικής ποίησης (*Italian Lessons in four parts*, London 1820, σ. 14). Η μετέπειτα μεγάλη φήμη του ως χαρισματικού διδασκάλου στην Ιόνια Ακαδημία, που στα μαθήματά του γέμιζε την αίθουσα με σπουδαστές και από άλλα τμήματα, έχει τις βάσεις της στις σπουδές αυτές. Ο Κάλβος δεν ήταν καθόλου αυτοδίδακτος. Για το θέμα ότι ενδεχομένως έχει διδάξει και στη Ιόνια Ακαδημία και υποκριτική, δεν υπάρχουν βάσιμα στοιχεία, ούτε για τον ισχυρισμό ότι έκανε σπουδές υποκριτικές στον Talma (του κερκυραίου βουλευτή Γεράσιμου Ζωχιού το 1875)· μάλλον μπερδεύεται με τον Αριστία (Ν. Α. Βέης, «Κωνσταντίνος Κυριακός-Αριστίας και Ανδρέας Κάλβος», *Νέα Εστία* ΙΔ', τόμ. 27, τεύχ. 313, 1 Ιανουαρίου 1940, σ. 13-22).

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΣΩΤΗΡΙΑ-ΑΛΕΞΙΑ ΠΡΩΤΟΓΗΡΟΥ, *Ρητορική θεατρικότητα στο έργο του Μιχαήλ Ψελλού*, διδακτορική διατριβή στο Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Βυζαντινών Σπουδών Πανεπιστημίου Κύπρου, Λευκωσία 2014, σελ. VIII+338.

Με επιστημονικό επόπτη τον Παναγιώτη Αγαπητό, καθηγητή της Βυζαντινής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κύπρου, και μέλη της εξεταστικής επιτροπής: τον Diether

Roderick Reinsch, ομότιμο καθηγητή Βυζαντινών Σπουδών στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο Βερολίνου, τον Βασίλειο Κατσαρό, καθηγητή Μεσαιωνικής Ελληνικής Φιλολογίας στο ΑΠΘ, τον Alexander Beihammer, αναπληρωτή καθηγητή Βυζαντινής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Κύπρου, και τον Martin Hinterberger, αναπληρωτή καθηγητή Βυζαντινής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Κύπρου (πρόεδρο της εξεταστικής επιτροπής), υποβλήθηκε τον Μάιο του 2014 διδακτορική διατριβή που έχει άμεσο ενδιαφέρον για την ελληνική θεατρολογία και ειδικά για το θέμα της επιβίωσης θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στο Βυζάντιο και το θέμα της «θεατρικότητας» στον βυζαντινό πολιτισμό, ειδικά στην *Ιστοριογραφία* του Ψελλού (βλ. Β. Πούχνερ, «Θεατρολογικές παρατηρήσεις σε Βυζαντινούς ιστοριογράφους. Η περίπτωση του Μιχαήλ Ψελλού», *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σ. 31-89· ακολούθησαν και Α. Καρπόζηλος, «The Narrative Function of Theatrical Imagery in Michael Psellos»· Στ. Κακλαμάνης, Α. Μαρκόπουλος & Γ. Μαυρομμάτης (επιμ.), *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σ. 303-310· Β. Κατσαρός, «Το δραματικό στοιχείο στα ιστοριογραφικά έργα του 11ου και 12ου αιώνα (Μιχαήλ Ατταλειάτης, Μιχαήλ Ψελλός, Ευστάθιος Θεσσαλονίκης, Νικήτας Χωνιάτης)»· P. Odorico, P. A. Agapitos & M. Hinterberger (eds), *L'écriture de la mémoire. La littérature de l'Historiographie. Actes du troisième colloque international philologique «EPMHNEIA» (Nicosie, Mai 2004)*, Paris 2006, σ. 281-316). Αλλά η διδακτορική διατριβή της κ. Πρωτογήρου προχωρεί περισσότερο, τόσο στα κείμενα του Ψελλού, όσο και στη μεθοδολογία, παρουσιάζοντας τον ιστοριογράφο ως performer (επιτελεστή): «Αυτός ο επιτελεστής κατασκευάζει, προβάλλει και στήνει τους χαρακτήρες του –οι οποίοι είναι ιστορικά πρόσωπα– σε έναν χώρο ειδικά διαμορφωμένο από τον ίδιο, δίνοντας στους αναγνώστες/ακροατές την αίσθηση της ρητορικής διενέργειας μιας “θεατρικής παράστασης” που αποτυπώνεται γραπτά. Τα ερευνητικά ζητήματα, επομένως, που θα απασχολήσουν την παρούσα μελέτη περιστρέφονται, κυρίως γύρω από την αφηγηματολογική και “επιτελεστική” (performative) ανάλυση κειμένων του Ψελλού» (σ. 1)· έτσι διαβάζουμε στην εισαγωγή. Η ανάλυση περιλαμβάνει επιλεγμένα κείμενα του πολυγραφότατου Ψελλού και επίσης ένα μεγάλο μέρος της δευτερεύουσας ερμηνευτικής βιβλιογραφίας. Στο κέντρο της εξέτασης βρίσκεται η *Χρονογραφία* και οι Πανηγυρικοί Λόγοι προς τον Μονομάχο, καθώς και ο Επιτάφιος Λόγος προς τον Ξιφιλίνο. Η πολύ καλά τεκμηριωμένη μελέτη αυτή μπορεί να ενταχθεί σε μια στροφή της Βυζαντινολογίας από την εν τέλει άγονη αναζήτηση ενός οργανωμένου «θεάτρου» (βλ. τελευταία W. Puchner, *Greek Theatre from Antiquity to Independence. A History of Reinvention from the*

Third Century BC to 1830, Cambridge 2017, σ. 52-111) πέρα από τον 6ο αιώνα μ.Χ., πράγμα που έχει δημιουργήσει και κάποια αγανάκτηση σε ορισμένους κύκλους (M. Mullett, «No drama, no poetry, no fiction, no readership, no literature», L. James (ed.), *A Companion to Byzantium*, Chichester 2010, σ. 227-238), προς την αναζήτηση στοιχείων μιας «θεατρικότητας», που ήταν τόσο χαρακτηριστική για την ελληνιστική εποχή (βλ. Α. Χανιώτης, *Θεατρικότητα και Δημόσιος Βίος στον Ελληνιστικό Κόσμο*, Ηράκλειο 2009), χρησιμοποιώντας και την έννοια της performativity (τελεστικότητα ή επιτελεστικότητα όπως έχει επικρατήσει) για τις πάσης φύσεως τελετουργίες της αυλής, των συντεχνιών, της εκκλησίας κτλ. (π.χ. M. Mullett, «Tented ceremonies: Ephemeral performances under the Komnenoi», A. Beihammer, S. Constantinou & M. Parani (eds), *Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean*, Leiden 2013, σ. 487-513· της ίδιας (επιμ.), *Performing Byzantium. Papers from the Thirty-Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies (Belfast, April 2005)*, Aldershot 2007). Το βιβλίο του Ιωσήφ Βιβιλάκη για παραστατικά στοιχεία στη ρητορική του μεταβυζαντινού ορθόδοξου κηρύγματος (Ι. Βιβιλάκης, *Το κήρυγμα ως performance. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο*, Αθήνα 2013) έρχεται κοντά στις μεθοδολογικές επιδιώξεις της μελετήτριας του Ψελλού. Μολοντούτο ο Ψελλός «σκηνοθετεί» πιο παραστατικά τις προσωπογραφίες του.

Στο μεθοδολογικό μέρος της εισαγωγής, η συγγραφέας πραγματεύεται και την ορολογία των performance studies όσον αφορά την «(επι)τελεστικότητα» ενός κειμένου. Ίσως θα ήταν πιο κατάλληλο η έννοια της «παραστατικότητας» για την performativity ενός κειμένου και μιας αφήγησης· η έννοια αυτή δικαιολογείται σε κάθε μορφή ρητορικής και σε κείμενα που προορίζονται για δημόσια απαγγελία. Αυτή η «παραστατικότητα» έχει αναλυθεί και σε συναξάρια αγίων (π.χ. S. Constantinou, *Female Corporeal Performances: Reading the Body in Byzantine Passion and Lives of Holy Women*, Uppsala 2005) και αυτή η εκδοχή της «θεατρικότητας» μπορεί να αποδειχτεί σε ένα ευρύ φάσμα βυζαντινών κειμένων, είτε έχουν απαγγελθεί στα «θέατρα» (δημόσια αναλόγια ρητορικής) είτε όχι (P. Marciniak, «Byzantine theatron – A place of performance?», M. Grünbart (ed.), *Theatron. Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter/Rhetorical Culture in Late Antiquity and the Middle Ages/Rhetorical Culture in Late Antiquity and the Middle Ages*, Berlin 2007, σ. 277- 286). Είναι εν τέλει θέμα επιλογής να χρησιμοποιήσει κανείς μεταφορικά την έννοια του «σκηνοθέτη» για τον αφηγητή Ψελλό, να μιλήσει για «επιτελεστικά κείμενα», για «σκηνικό» κτλ. Η αφηγηματολογική ανάλυση έχει

την τάση να χρησιμοποιεί τους θεατρικούς όρους με μεγάλη ελευθερία, πέρα από την κυριολεξία και την προσδιοριζόμενη εφαρμογή της σε επιστημονικά συμφραζόμενα (παρόμοιο είναι το ζήτημα για τα δραματικά, σκηνικά και θεατρικά στοιχεία του *Ερωτόκριτου*, ενώ η θεατρικότητά του είναι περιορισμένη σε κάποια διαλογικότητα ελεγχόμενη από τον αφηγητή, βλ. Β. Πούχνερ, *Σφαλτά επροπάτου και τυφλά... Μυητική αφήγηση και δραματική ποίηση στον Ερωτόκριτο*, Αθήνα 2019, σ. 15-151)· σε αυτή την τακτική η θεατρολογία δεν μπορεί να ακολουθήσει. Η μελετήτρια ορίζει ως τέτοια «σκηνοθετικά» εργαλεία τον Λόγο, τη Σκηνή και τη Σκευή. «Η μελέτη των τριών αυτών επιτελεστικών εννοιών επιτελείται στο πλαίσιο του στησίματος της ρητορικής “θεατρικής παράστασης” του Ψελλού, όπου αυτός κατασκευάζει ένα είδος “σύγχρονου” του κοσμοθέατρου με τους ιστορικούς χαρακτήρες να στέκονται σε μια σκηνή και να υποδύονται ρόλους» (σ. 13). Αυτή η διατύπωση φαίνεται επηρεασμένη από την παραβολή του κοσμοθέατρου, που υπάρχει από τα ελληνιστικά χρόνια στη φιλοσοφική σκέψη της ελληνικής παράδοσης (Β. Πούχνερ, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, 2006, σ. 19-83· του ίδιου «Zur Geschichte der antiken Theaterterminologie im nachantiken Griechisch», *Wiener Studien* 119, 2006, σ. 77-113).

Στο τέλος της ανάλυσης των επιμέρους κεφαλαίων, η μελετήτρια καταθέτει έναν πίνακα των κειμένων του Ψελλού που θα αναλυθούν (πέραν της *Ιστοριογραφίας*) και ένα θεατρολογικό λεξιλόγιο που θα χρησιμοποιηθεί, με τις έννοιες: «Σκηνοθέτης: Ο γενικός συντονιστής της παράστασης (ηθοποιοί, ρόλοι, σκηνικά, ρούχα). Ταυτίζεται με τον συγγραφέα/ρήτορα, συντονίζει όλη τη διαδικασία της αφήγησης (κατασκευή χαρακτήρων, οργάνωση χώρου, εξωτερική εμφάνιση). Επιτελεστής: (performer) Το άτομο που δίνει μια παράσταση ενώπιον ενός κοινού με στόχο να αναπαραστήσει μια συγκεκριμένη πραγματικότητα. Ταυτίζεται, επίσης, με τον συγγραφέα/ρήτορα. Σενάριο: Το κείμενο της θεατρικής παράστασης όπου περιγράφεται η δράση. Αντιστοιχεί στην αφήγηση του Ψελλού ως σύνολο και το γενικότερο αποτέλεσμα που θέλει να προβάλει ο συγγραφέας, οργανώνοντας ανάλογα και την αφήγησή του. Πλοκή: Η διάταξη των γεγονότων και η σύνδεση των αφηγηματικών επεισοδίων μεταξύ τους» (σ. 20). Για τη θεωρητική στήριξη της επιλογής αυτής ανατρέχει στην παλαιά θεωρία των κοινωνικών ρόλων κατά Erving Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959). Από τότε βέβαια υπάρχουν πολλές εξελίξεις, συζητήσεις και διευκρινίσεις για μια τέτοια θεατρο-κοινωνιολογία, η οποία όμως δεν αντιστοιχεί ακριβώς στο «κοσμοθέ-

ατρο» (σ. 19) της παραδοσιακής παραβολής, και έχει συσσωρευθεί μια σεβαστή βιβλιογραφία για τον πανθεατρισμό, το θέατρο της κοινωνίας και το θέατρο της ζωής (Β. Πούχνερ, *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011, σ. 71-132 με τη σχετική βιβλιογραφία). Αλλά αυτά δεν είναι πια έργο της Βυζαντινολογίας· η μελετήτρια, υπό την καθοδήγηση του Παναγιώτη Αγαπητού, επέλεξε τα μεθοδολογικά εργαλεία της ακολουθώντας μια τάση της Βυζαντινολογίας προς την αναζήτηση τελεστικών και «θεατρικών» στοιχείων στη δημόσια ζωή του βυζαντινού πολιτισμού και τα εφαρμόζει με συνέπεια και συστηματικότητα.

Από τη θεωρία των αφηγηματολογικών τεχνικών δανείζεται τον όρο του εξωκειμενικού ακροατηρίου (το πραγματικό της απαγγελίας, αν κάτι τέτοιο έγινε ποτέ δεν είναι βεβαιωμένο) και του ενδοκειμενικού ακροατηρίου. Από τα ρητορικά προσωπεία του Ψελλού αναφέρεται ο Ηθοποιός («Όταν συμμετέχει ενεργά στον ιστορικό/δραματικό χωροχρόνο και έρχεται σε επαφή με τους άλλους χαρακτήρες της αφήγησης»), ο Αφηγητής («Όταν αφηγείται τα γεγονότα σε ένα εξωκειμενικό κοινό. Είναι η κύρια διάσταση με την οποία εμφανίζεται στα κείμενά του»), ο Ομιλητής («Όταν προσφωνεί το εξωκειμενικό κοινό μέσα από αφηγηματικές παρεκβάσεις και σχόλια») και ο Ρήτορας-Συγγραφέας («Ο δημιουργός του κειμένου. Συντονίζει και ελέγχει τη δομή της αφήγησης, την παράθεση των γεγονότων, ακόμη και την εναλλαγή ανάμεσα στα ρητορικά του προσωπεία»). Δηλαδή ο συγγραφέας → ο αφηγητής → ο ομιλητής (σχολιαστής εκτός αφηγηματικού ρόλου) → ο «ηθοποιός» (δρων πρόσωπο που περιγράφεται και μιλάει σε ευθύ ή έμμεσο λόγο). Η έννοια του ομιλητή θα μπορούσε ίσως να αποδοθεί και στον ίδιο τον συγγραφέα, όταν παραμερίζει την αφηγηματική ψευδαίσθηση και στρέφεται κατ' ευθείαν στο ακροατήριο (για τέτοιες τεχνικές στο θρησκευτικό κρητικό ποίημα «Παλαιά και Νέα Διαθήκη» βλ. Β. Πούχνερ, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Βενετία 2009, σ. 105-122).

Με υποδειγματική μεθοδικότητα και φανερή φιλολογική επάρκεια, η μελετήτρια προχωρά ύστερα στην εκτέλεση του σχεδίου αυτού, επιστρατεύοντας όχι μόνο τα γνωστά σημεία της *Χρονογραφίας* (και των άλλων λόγων, που δεν έχουν ακόμα σχολιαστεί) που προσφέρονται για μια τέτοια ανάλυση, αλλά όλα τα κατάλληλα χωρία του έργου, με παρεκβάσεις και σε άλλους βυζαντινούς συγγραφείς, στους Πατέρες της Εκκλησίας και στην αρχαιότητα. Οι όποιες μεθοδολογικές και εννοιολογικές ενστάσεις της Θεατρολογίας θα αδικούσαν μια φιλολογική εργασία συστηματική και άρτια στο είδος της, η οποία χαρακτηρίζεται από μεθοδικότητα και εμβρίθεια, γνώση της μεγάλης βιβλιογραφίας για τον Ψελλό και τα γραπτά του και

ερευνητικό ένστικτο για τον εντοπισμό εκείνων των χωρίων που προσφέρονται για την αφηγηματολογική ανάλυση με εννοιολογικά εργαλεία της «θεατρικότητας».

Το πρώτο κεφάλαιο, «Ο χαρακτήρας των συγγραμμάτων» (σ. 22-45), συμπεριλαμβάνει τις εξής θεματικές ενότητες: Η μεταβολή και η πολυμορφικότητα του ρήτορα, Η σχέση της ρητορικής με το αρχαίο θέατρο και η ενάργεια, Η σχέση του ομιλητή με το κοινό, Αφηγηματικές “τομές” και επεισόδια, Ο Ψελλός και τα πρότυπά του. Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά τον «Λόγο» (σ. 58-97): Αφηγηματικές μέθοδοι, *στέργουσα τον γυναικείον τρόπον*: Η λογοτεχνική παρουσίαση της γυναίκας (Η αυτοκρατορική Ζωή – Ρωμανός Γ΄, Μιχαήλ Δ΄, Μιχαήλ Ε, Οι δύο αδελφές, Η αυτοκράτειρα Θεοδώρα). Το τρίτο κεφάλαιο καταπιάνεται με τη «Σκηνή» (σ. 98-142): Τα ρητορικά πρόσωπα του Ψελλού στον χώρο, Ο προσδιορισμός του αφηγηματικού χώρου, Το σκηνικό της εξουσίας (*σκηνάς πλάττειν ειδώς*: Η περίπτωση του Μονομάχου, *εντός τε της του βασιλέως σκηνής*: Η ρητορική ανέλιξη του Ισαακίου Α΄). Το τέταρτο κεφάλαιο έχει τον τίτλο: *Σχήματος μετάπλασις*: Η περίπτωση δύο μοναχών-υποκριτών (σ. 144-174). Το πέμπτο κεφάλαιο ασχολείται με τη «Σκευή» (σ. 175-218): Ένδυμα και αποστασία, Το σώμα του αυτοκράτορα: Ο Μιχαήλ Δ΄ και ο Ρωμανός Δ΄, Το σώμα της αυτοκρατορίας. Και πέραν της *Ιστοριογραφίας*: κεφάλαιο έκτο: Μια περίπτωση εφαρμογής: Ο επιτάφιος προς τον Ιωάννη Ξιφιλίνο (σ. 219-238).

Επειδή μέσα στα πλαίσια μιας θεατρολογικής βιβλιοπαρουσίασης δεν είναι δυνατό να υπεισέλθει κανείς σε λεπτομερέστερες επιμέρους παρατηρήσεις, θα αναφέρω και θα σχολιάσω ορισμένα αποσπάσματα από τα Συμπεράσματα (σ. 239-241), αποτελέσματα που συμπίπτουν εν πολλοίς με παρατηρήσεις παλαιότερων σχολιαστών, αλλά διαθέτουν τώρα μια συστηματικότερη τεκμηρίωση. «Η αφηγηματολογική ανάλυση των κειμένων του Ψελλού στην παρούσα μελέτη ανέδειξε έναν πολύπλευρο συγγραφέα, ο οποίος λειτουργεί σαν επιτελεστής που οργανώνει την αφήγησή του με τη μορφή μιας “θεατρικής παράστασης”, θέτοντας σε λειτουργία τους απαραίτητους “σκηνοθετικούς” μηχανισμούς της ρητορικής» (σ. 239). Μέσα από τα ρητορικά προσωπεία ο Ψελλός παρουσιάζει τον λόγο, το χώρο, το σώμα και το ένδυμα των αυτοκρατόρων και των γυναικών τους, και το «σώμα της αυτοκρατορίας» σε μια αφήγηση του *theatrum mundi*. Τα δρώντα πρόσωπα προσαρμόζονται στους κοινωνικούς τους ρόλους και συμπεριφέρονται σαν ηθοποιοί των ρόλων τους στη «σκηνή» της κοινωνίας. Αυτές είναι βασικές ιδέες και αντιλήψεις που βρίσκει κανείς ήδη στον Επικτήτο και τον Πλωτίνο και τη στωική φιλοσοφία της ύστερης αρχαιότητας, και θα τις ξαναβρούμε στην ιδέα της παγκόσμιας σκηνής της ιστορίας στον Θεόδωρο Μετοχίτη τον 14ο αιώνα (βλ. H.-G. Beck, *Theodoros Metochites. Die Krise*

des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert, München 1952.) Ο Ψελλός έχει και την τόλμη να ξεγυμνώσει, αν χρειάζεται, τελείως και τους αυτοκράτορες που προσωπογραφεί ή να παρουσιάσει με ζωνρά χρώματα την ανεπάρκειά τους. Τα πολλαπλά εγώ του αφηγητή/»δραματουργού» Ψελλού του επιτρέπουν μια πρισματική διαζωγράφιση εικόνων σε διάφορα πλαίσια και επίπεδα, και να εφαρμόσει διάφορες αφηγηματικές στρατηγικές εναλλαγής οπτικής γωνίας, ώστε να αποφύγει τη μονοτονία ενός υπερβολικά μεγάλου συνθέματος, όπως το κάνει 600 χρόνια αργότερα ο Κορνάρος στον *Ερωτόκριτο*.

«Τέλος, ο συνδυασμός των τριών επιτελεστικών μηχανισμών αναδεικνύει την ικανότητα του Ψελλού να δημιουργεί διαφορετικά “θεατρικά σκηνικά”. Οι αναφορές στον χωροχρόνο, η υπόκριση των χαρακτήρων, το ένδυμα και το σώμα και η προβολή του ρήτορα ως του κύριου “πρωταγωνιστή” στα κείμενά του αποτελούν τις ρητορικές σκηνοθετικές μεθόδους του Ψελλού με τις οποίες συνθέτει κείμενα “δραματικά” ως προς την πλοκή τους και “επιτελεστικά” ως προς την αναπαράστασή τους».

«Η παρούσα μελέτη έχει φέρει στο ερμηνευτικό προσκήνιο διάφορους αφηγηματικούς μηχανισμούς τους οποίους εφαρμόζει στην αφήγησή του ο συγγραφέας. Ως αποτέλεσμα, οργανώνει τα ιστορικά πρόσωπα σε έναν “τρισδιάστατο χωροχρόνο”, τα “ζωντανεύει” μέσω της αφήγησης και τους δίνει μια συγκεκριμένη, εντελώς δική του, μορφή στο πλαίσιο μιας “θεατρικής παράστασης” κατασκευασμένης από τα εργαλεία της ρητορικής» (σ. 241). Η χρήση της θεατρικής ορολογίας παραμένει μη κυριολεκτική και μπαίνει σε εισαγωγικά.

Ακολουθεί ένα πολύ χρήσιμο παράρτημα για τη θεατρική ορολογία της αρχαιότητας (μαζί με μερικούς νεολογισμούς) που βρίσκεται στα γραπτά του Ψελλού (σ. 242-284). Συγκεκριμένα: *δράμα*, *προσωπείον*, *σκηνή*, *σκηνοουργός* (*σκηνοβάτης*, *σκηνοποιός*, *σκηνογράφος*), *θέατρον*. Μετά από τον κατάλογο των βραχυγραφιών ακολουθεί η εκτενέστατη βιβλιογραφία (σ. 296-327) και ένα ευρετήριο πρωτογενών πηγών (σ. 328-338). Πρόκειται για σπουδαία εργασία που προάγει το θέμα του «δραματικού» Ψελλού και της ελλοχέουσας «θεατρικότητας» σε λογοτεχνικά και γραμματολογικά είδη του Βυζαντίου, που δεν το περιμένει κανείς. Ο υποφαινόμενος έχει τη χαρά να δει το θέμα που έχει αναδείξει, σε κάποια αναλυτική έκταση ήδη το 1997 (Β. Πούχνερ, «Θεατρολογικές παρατηρήσεις σε βυζαντινούς ιστοριογράφους. Η περίπτωση του Μιχαήλ Ψελλού», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΛΑ΄, 1996-1997, σ. 283-329), να αναπτύσσεται και να ολοκληρώνεται με συστηματικό τρόπο και να βλέπει πως η *theatricality* και *performativity* του βυζαντινού πολιτισμού, στον χώρο της κοινω-

νίας, του παλατιού και της εκκλησίας καθώς και στον χώρο της λογοτεχνίας, της γραμματολογίας και ειδικά της ιστοριογραφίας, αφήνουν αρκετό χώρο για μεθοδολογικές προσεγγίσεις που πλησιάζουν, έστω με τη χρήση μεταφορικής ορολογίας, τη θεατρολογία. Μπορεί ο ελληνικός Μεσαίωνας να μην είχε οργανωμένο θέατρο όπως το ξέρουμε από την αρχαιότητα και τη Δύση, αλλά η αίσθηση της παραστατικότητας και θεαματικότητας υπάρχει υποφώσκουσα σε διάφορα γραμματολογικά είδη και εμφανέστατα στον δημόσιο βίο.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΑΚΛΑΜΑΝΗΣ – ΑΛΕΞΗΣ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΟΣ (επιμ.), *Χαρτογραφώντας τη δημόδη λογοτεχνία (12ος-17ος αι.). Πρακτικά του 7ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi*, Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών 2017, σελ. 670, ISBN 978-960-9480-38-3.

Στον χώρο του κρητικού θεάτρου της Βενετοκρατίας πρέπει να εγγραφεί, από εδώ και πέρα, και ο *Ερωτόκριτος*, γιατί δείχνει, κατά την άποψη ενός μεγάλου μέρους των σχετικών μελετητών, αν όχι και στο σύνολό τους, ισχυρές επιδράσεις από την κρητική δραματουργία, και ιδιαίτερα από την *Ερωφίλη* του Χορτάτση (βλ. ενδεικτικά Ν. Δεληγιαννάκη, «Η ανάγνωση της *Ερωφίλης* στον *Ερωτόκριτο*, Στ. Κακλαμάνης – Α. Καλοκαιρινός (επιμ.), *Χαρτογραφώντας τη δημόδη λογοτεχνία (12ος-17ος αι.). Πρακτικά του 7ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi*, Ηράκλειο 2017, σ. 375-385). Αυτά τα στοιχεία είναι διαλογικές «σκηνές» μεγαλύτερης ή και μικρότερης έκτασης σε ευθύ λόγο, το πεντάπρακτο σχήμα, τα ομιλούντα πρόσωπα που αναγράφονται όπως σε ένα δραματικό έργο κτλ. Στα στοιχεία αυτά αφιέρωσα ένα εκτενές και αναλυτικό μελέτημα, για να φανεί σε ποια έκταση φτάνει αυτή η επίδραση και σε ποιο βαθμό μπορούμε να μιλήσουμε για την «δραματικότητα» ή «θεατρικότητα» του αφηγηματικού ποιήματος του Βιτσέντζου Κορνάρου (Β. Πούχνερ, «Θεατρολογικά μελέτηματα για τον *Ερωτόκριτο*, *Παράβασις* 16/2, 2018, σ. 85-162, και του ίδιου, *Σφαλτά επροπάτου και τυφλά... Μυθική αφήγηση και δραματική ποίηση στον Ερωτόκριτο*, Αθήνα 2019, σ. 15-151). Με την έννοια αυτή η θεατρολογία οφείλει να παρακολουθήσει και ειδικά συνέδρια για τον *Ερωτόκριτο*, όπως αυτό που έγινε στη Θεσσαλονίκη: Τάσος Α. Καπλάνης – Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη – Σωτηρία Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Ο Ερωτόκριτος του Β. Κορνάρου: ερευνητικές προτάσεις και*

προοπτικές. Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πηδώνια (Τομέας Μ.Ν.Ε.Σ., Τμήμα Φιλολογίας, Α.Π.Θ., 28-29 Μαΐου 2015), Θεσσαλονίκη 2017, ο τόμος στο διαδίκτυο: <http://bc.academia.edu/DiaPhilippides>, ο οποίος περιέχει και άρθρα, όπως της Ντίας Φιλιππίδου και του Wim Bakker, «Νέες εξελίξεις στην ανάλυση του *Ερωτόκριτου*: η συμβολή της νένας στην *Ερωφίλη* και στον *Ερωτόκριτο*» (σ. 71-86), που αφορούν άμεσα το κρητικό θέατρο.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τον προκείμενο τόμο για τη δημόδη ελληνική λογοτεχνία από τον 12ο ως τον 17ο αιώνα, ένα συνέδριο που έγινε στο Ηράκλειο το 2012 στη σειρά των συνεδρίων Neograeca Medii Aevi, που έχει εγκαινιάσει ο Hans Eideneier πριν από τριάντα περίπου χρόνια. Οι ανακοινώσεις που αφορούν το κρητικό θέατρο ξεκινούν με ένα στρατευμένο άρθρο του Μιχάλη Πασχάλη, «Ο αποκλεισμός της ελληνόγλωσσης λογοτεχνίας από τις Ακαδημίες της Κρήτης και ο σιωπηλός διάλογος των δημιουργών» (σ. 277-292), ο οποίος διαπιστώνει ένα χάσμα ανάμεσα στους Κρήτες δραματουργούς και τις ιταλικές Ακαδημίες του Χάνδακα και του Ρεθύμνου, των οποίων η λογοτεχνική παραγωγή κινείται, με τα στοιχεία που έχουμε ως σήμερα, αποκλειστικά στα ιταλικά, και οι ακαδημαϊκοί έχουν εκφραστεί κατά καιρούς με περιφρονητικό τρόπο για το «διεφθαρμένο» ιδίωμα της κρητικής λογοτεχνίας, και θεωρούν ως γλώσσες της μόρφωσης μόνο τα αρχαία ελληνικά, τα λατινικά και τα ιταλικά (τοσκανικά, όχι τα βενετσιάνικα) (βλ. τώρα και Alfred Vincent, «Language and ideology in two Cretan historians», Γ. Κ. Βαρζελιώτη – Κ. Γ. Τσιγκάκης (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, Αθήνα 2013, σ. 809-820· στον ίδιο τόμο βρίσκεται και το μελέτημα του Σπ. Α. Ευαγγελάτου, «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη;», *ό.π.*, σ. 239-246, όπου αμφισβητεί ευθέως ότι υπήρχαν ελληνικές παραστάσεις στη βενετοκρατούμενη Κρήτη· η σχετική επιχειρηματολογία πρέπει να συζητηθεί σε ειδικό μελέτημα). Τονίζει πως οι Ακαδημίες της βενετοκρατούμενης Κρήτης ήταν ιταλικά ιδρύματα σε κρητικό έδαφος. Ο μελετητής επιστρατεύει διάφορες μαρτυρίες, του Francesco Bozzi στον ιδρυτικό λόγο της Ακαδημίας των Vini στο Ρέθυμνο, στην *Istoria Candiana* του Ανδρέα Κορνάρου, την «Ωδή» του Giambattista Basile προς την Ακαδημία των Stravaganti στον Χάνδακα, σε γραπτά του Λέοντος Αλλατίου κτλ. Ο πρόεδρος της Ακαδημίας Ανδρέας Κορνάρος, δεν μνημονεύει πουθενά τον *Ερωτόκριτο* του αδελφού του, Βιτσέντζου (η ταύτιση αυτή έχει επικρατήσει στη σχετική έρευνα), ο οποίος αποφεύγει προσεκτικά τους ιταλισμούς του βενετοκρητικού ιδιώματος της καθημερινής ζωής και των νοταριακών εγγράφων, και στο σονέτο που αφιερώνει στον θάνατο του νεότερου αδελφού του (Cr. Luciani, «L'epitaffio per il fratello Vincenzo»,

Manierismo cretese: Ricerche su Andrea e Vincenzo Cornaro, Roma 2005, σ. 15-23) δεν αναφέρεται ούτε με μια λέξη στο αφηγηματικό ποίημα των 10.000 στίχων, ενώ αντίθετα, ο Βιτσέντζος φαίνεται πως έγραψε και μερικά λυρικά στιχουργήματα στο ύφος των ακαδημαϊκών (Στ. Αλεξίου, «Ιταλικά ποιήματα του Vincenzo Cornaro»· Στ. Κακλαμάνης – Α. Μαρκόπουλος – Γ. Μαυρομάτης (επιμ.), *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σ. 31-36). Ένα άλλο επιχείρημα είναι ότι οι κρητικοί δραματουργοί αποφεύγουν επιμελώς θεωρητικές και ποιητολογικές συζητήσεις, που βρίσκονταν στους προλόγους, τις αφιερώσεις και τους επιλόγους των ιταλικών προτύπων τους (Μ. Πασχάλης, «Από την *Orbecche* στην *Ερωφίλη*. Αναζητώντας τους λίγους συνομιλητές του Χορτάτση», Ι. Βάσσης – Στ. Κακλαμάνης – Μ. Λουκάκη (επιμ.), *Παιδεία και Πολιτισμός στην Κρήτη: Βυζάντιο – Βενετοκρατία. Μελέτες αφιερωμένες στον Θεοχάρη Δετοράκη*, Ηράκλειο 2008, σ. 263-275 και του ίδιου, «Η εξέλιξη της συγγραφικής αυτοσυνειδησίας στην κρητική λογοτεχνία της ακμής», *Κρητικά Χρονικά* 35, 2015, σ. 53-62) και δεν έκαναν διάλογο μεταξύ τους για τέτοια θέματα, παρά μόνο διακειμενικές νύξεις και αναφορές. Η εξήγηση που δίνεται για το φαινόμενο είναι ότι στη μεγαλόνησο δεν υπήρχε αναγνωστικό κοινό για κάτι τέτοιο. Το ίδιο διαπιστώνει ο μελετητής και για την πρόσληψη του *Ερωτόκριτου*. Το άρθρο αυτό είναι γραμμένο με κάποια στράτευση υπέρ της υπεροχής της ιταλικής λογοτεχνίας απέναντι στην κρητική (ενώ η πλειονότητα των μελετητών υποστηρίζει μάλλον το αντίθετο), θίγει όμως θέματα για τα οποία προς το παρόν δεν υπάρχουν απαντήσεις. Οι διαφωνίες αυτού του είδους είναι πάντα ευπρόσδεκτες, γιατί δίνουν ώθηση στη σχετική έρευνα.

Η ανακοίνωση της Rosemary E. Bancroft-Marcus (που μας πρόσφερε μια νέα έκδοση και μετάφραση όλων των δραματικών έργων του Χορτάτση, βλ. R. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis (fl. 1576-1596). Plays of Veneto-Cretan Renaissance*, vol. 1: *Texts and translations*, Oxford 2013 και τη βιβλιοκρισία μου στο *Parabasis* 13/1, 2015, σ. 163-165), «Cretan Renaissance metrical idiosyncrasies and their relation to the Latin-script writing system: the cases of *Abraham's Sacrifice* and *The Faithful Shepherd*» (σ. 293-306), μοιάζει με πάρεργο αυτής της έκδοσης και δεν αφορά άμεσα δραματουργικά ζητήματα. Το άρθρο της Μαρίας-Χριστιάνας Πάσσου, «Σκέψεις για τις δομικές και ερμηνευτικές συντεταγμένες της *Πανώριας* του Γεωργίου Χορτάτση» (σ. 323-338) θίγει διάφορα θέματα του κρητικού ποιμενικού δράματος: τη συζήτηση για το πρότυπο – πρόκειται μάλλον για puzzle στερεότυπων σκηνών, τις ομοιότητες με τον *Aminta* και τον *Pastor fido* καθώς και την *Calisto*, τον ελεύθερο χειρισμό των ποιμενικών συμβάσεων εκ μέρους του Χορτάτση, πλησιάζο-

ντας με την ειρωνεία του για τον αρκαδικό κόσμο στις βουνοπλαγιές της Ίδας την κωμωδία, σατιρίζοντας και τον πετρарχικό έρωτα. Ο ενδελεχής έλεγχος μιμήσεων και διαφορών από την ιταλική ποιμενική παράδοση εμπλουτίζει τη σχετική βιβλιογραφία. Παρόμοια θεματολογία έχει και το επόμενο μελέτημα, της Ειρήνης Παπαδάκη, «Από τον *Pastor fido* του Guarini στον Κρητικό *Πιστικό βοσκό*: Χαρτογραφώντας τους μάρτυρες του ιταλικού κειμένου» (σ. 339-352), σημαντική μελέτη, γιατί με βάση ένα δευτερεύον επεισόδιο που εμφανίζεται μόνο στην κρητική διασκευή αλλά και όχι σε όλες τις σχεδόν 100 εκδόσεις του *Pastor fido* στο χρονικό διάστημα 1590-1633, η μελετήτρια μπορεί να στενέψει το πιθανό πρότυπο σε επτά βενετικές εκδόσεις: Francesco di Franceschi 1592, 1594, 1595 και 1596, Ciotti – Giunti 1611, de Becchi 1612 και Francesco Prati 1619. Το θέμα έχει, όπως είναι φανερό, άμεσες συνέπειες για την άγνωστη χρονολόγηση της κρητικής διασκευής (*terminus post quem*), και η συχνότητα των εν λόγω εκδόσεων συγκλίνει λίγο πριν από τη στροφή του αιώνα του 1600. Σε παράρτημα του άρθρου παρουσιάζονται οι σχεδόν εκατό εκδόσεις σε έναν πίνακα.

Πολύ ενδιαφέρουσα είναι και η συμβολή της Ελένης Λαμπάκη, «Συγκριτική εξέταση των χειρόγραφων και έντυπων μαρτύρων της *Ερωφίλης*: Εισαγωγικές παρατηρήσεις» (σ. 353-362), που μοιάζει με εισαγωγικό κεφάλαιο της ανέκδοτης αγγλικής της διατριβής στον David Holton στο Cambridge: *A comparative study of the manuscripts and early printed editions of the Cretan tragedy Erofilis and its interludes*, Cambridge 2014. Η διατριβή αυτή είναι σημαντική, γιατί η κριτική έκδοση των Στ. Αλεξίου και Μ. Αποσκήτη (1988, τέταρτη έκδοση 2007) δεν προσφέρει μια συστηματική σύγκριση των πέντε μαρτύρων, των τριών χειρογράφων και των εκδόσεων του 1648 (Μ. Κιγάλας) και 1676 (Α. Γραδενίγος), και ο δεύτερος τόμος της έκδοσης της Bancroft-Marcus με το apparatus criticus δεν έχει κυκλοφορήσει ακόμα. Με απασχόλησε το θέμα παλαιότερα σχετικά με τις σκηνικές οδηγίες της *Ερωφίλης* που διαφέρουν μεταξύ τους (Β. Πούχγερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο κρητικό και επτανησιακό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 363-444, ειδικά σ. 376 κ. εξ.). Η μελετήτρια εστιάζει την προσοχή της στις διαφορές των κειμενικών μαρτύρων, στις σκηνικές οδηγίες, την αξιολόγηση των μαρτύρων για μια οριστική κριτική έκδοση, και καταλήγει στο συμπέρασμα πως δεν μπορεί να αποκλειστεί η ύπαρξη διαφορών σταδίων επεξεργασίας, που αντιπροσωπεύουν οι διάφοροι κειμενικοί μάρτυρες. Αυτό βέβαια θέτει σημαντικά μεθοδολογικά προβλήματα για τη συγκρότηση ενός κριτικού κειμένου.

Με την *Ερωφίλη* ασχολείται και ένας άλλος μελετητής, ο Γιώργος Καλλίνης, «Η

Ερωφίλη του Χορτάτση – Πέρα από το αρχαιοελληνικό τραγικό» (σ. 363-373), εστιάζοντας κυρίως στο πρότυπό της, την ιταλική τραγωδία-μεταρρύθμιση *Orbecche* του Giraldi Cinthio και τη συζήτηση των κριτικών και θεωρητικών της τραγωδίας που προκάλεσε, καθώς και την κληρονομιά που άφησαν οι λατινικές τραγωδίες του Seneca στην ευρωπαϊκή δραματική παράδοση, ο οποίος εξωτερικεύει τα πάθη των ηρώων του και τα μετατρέπει σε δράση, και δείχνει τις σκηνές βίας επί σκηνής, σε αντίθεση με την αρχαία ελληνική τραγωδία. Ιδιαίτερα σημαντική είναι όμως μια άλλη μελέτη για την *Ερωφίλη* και τον *Ερωτόκριτο*: Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Η ανάγνωση της *Ερωφίλης* στον *Ερωτόκριτο*» (σ. 375-385), ένα σχετικά σύντομο άρθρο που συνοψίζει τις φανερές ομοιότητες και παραλληλίες ανάμεσα στα δύο λογοτεχνικά αριστουργήματα. Για το θέμα υπάρχει ήδη μια μικρή σχετική βιβλιογραφία, και σημαντικά στοιχεία προσθέτει και η μονογραφία μου για τον *Ερωτόκριτο* (βλ. παραπάνω). Ένα από τα συμπεράσματα, στα οποία καταλήγω εκεί, είναι ότι οι διακειμενικές διασυνδέσεις, οι ομοιότητες σε δομή και διάρθρωση, η παραλληλία ορισμένων σκηνών, ακόμα και η συγγένεια στα ονόματα, είναι τόσο μεγάλη και έντονη, ώστε ο *Ερωτόκριτος* μοιάζει σαν λογοτεχνική απάντηση στην τραγωδία του Χορτάτση, απάντηση που μεταστρέφει τον ζοφερό κόσμο της αναπόφευκτης μοίρας και το πεπρωμένου με τον βίαιο θάνατο όλων των πρωταγωνιστών, σε αίσιο τέλος στον φωτεινό κόσμο της ελπίδας και της ολοκλήρωσης του έρωτα των δύο νέων, φτάνει να έχουν υπομονή, να είναι πιστοί, να χρησιμοποιούν την εξυπνάδα και όλα τα τεχνάσματα της προσποίησης, ώστε η ερωτική αυτή περιπέτεια να φτάσει σε ένα happy end. Η διδακτική διάσταση της υπόθεσης μοιάζει με μυητική διαδικασία, όπως την προσφέρει και το μαγικό παραμύθι· με σχέδιο και μεθόδευση και με τη βοήθεια του χρόνου, που όλα τα αλλάζει, όλες οι δυσκολίες μπορεί να ξεπεραστούν. Αλλά για το θέμα πρέπει να γραφτεί έτσι κι αλλιώς ειδική μονογραφία, γιατί αν οι «ανταποκρίσεις» του Κορνάρου στον Χορτάτση είναι τόσο πολλές, ίσως ο *Ερωτόκριτος* να μην είχε γραφτεί αν δεν υπήρχε ήδη η *Ερωφίλη*.

Υπάρχει και μια άλλη μελέτη, της Τασούλας Μ. Μαρκομιχελάκη, που ασχολείται ειδικά με το αρκετά «θεατρικό» κονταροχτύπημα του *Ερωτόκριτου*: «Συμβολή στη μελέτη της Γκιόστρας στον *Ερωτόκριτο*: Ο Αφέντης της Πάτρας Δρακόκαρδος» (σ. 407-418). Άμεσα το κρητικό θέατρο αφορά μια άλλη μελέτη, της Marina Piera Pirrone, «Διασυνδέσεις ιταλικών γλωσσικών στοιχείων στις κωμωδίες της “Κρητικής Αναγέννησης” και στον *Ερωτόκριτο* (σ. 443-456), που παραθέτει και ένα μικρό αναλυτικό και ετυμολογικό λεξιλόγιο στο τέλος· πράγματι, στον *Ερωτόκριτο* οι ιταλισμοί είναι ελάχιστοι, αν συγκρίνουμε το αφηγηματικό ποίημα με

το δεύτερο σε έκταση σύνθεμα της κρητικής λογοτεχνίας, το ανώνυμο ποίημα *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*, της μισής έκτασης του *Ερωτόκριτου* (βλ. Β. Πούχνερ, «*Παλαιά και Νέα Διαθήκη*». *Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Βενετία 2009). Ένα τελευταίο μελέτημα που αφορά το κρητοεπτανησιακό θέατρο, είναι της Ειρήνης Γεργατσούλη, «Ιστορική αφήγηση και Ιστορία: *Ανδραγαθία Λαζάρου Μοτσενίγου*, του Θεόδωρου Μοντσελέζε (1657)» (σ. 507-520), που ασχολείται με ένα άλλο λογοτεχνικό έργο του δραματικού ποιητή της *Ευγένας* (1646) και προσθέτει κάποια νέα βιογραφικά στοιχεία.

Μέσα στη δημόδη λογοτεχνία της μεταβυζαντινής εποχής, το κρητικό και επτανησιακό θέατρο παίζει σημαντικό ρόλο και έχει εξέχουσα θέση στις ιστορικές και λογοτεχνικές μελέτες της νεοελληνικής φιλολογίας. Ειδικά η περίοδος της βενετοκρατούμενης Κρήτης παρουσιάζει μια ξεχωριστή δυναμική και πρακτικά συνεδρίων, όπως το αναφερόμενο, αποδεικνύουν πως ένας αξιοπρόσεκτος αριθμός μελετημάτων ασχολείται με τα δραματικά έργα και ενδιαφέρει άμεσα την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΤΑΣΟΣ Α. ΚΑΠΛΑΝΗΣ – ΤΑΣΟΥΛΑ Μ. ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ – ΣΩΤΗΡΙΑ ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ (επιμ.), *Ο Ερωτόκριτος του Β. Κορνάρου: ερευνητικές προτάσεις και προοπτικές. Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πηδώνια (Τομέας Μ.Ν.Ε.Σ., Τμήμα Φιλολογίας, Α.Π.Θ., 28-29 Μαΐου 2015)*. Θεσσαλονίκη, Γράφημα 2017, σελ. 256, ISBN 978-618-5271-20-6 (<http://bc.academia.edu/DiaPhilippides>).

Υπάρχει και δεύτερο συνέδριο αυτής της θεματολογίας, που αφορά όμως αποκλειστικά τον *Ερωτόκριτο*, συνέδριο που είχε γίνει το 2015 στη Σητεία της Κρήτης και δημοσιεύτηκε τώρα με την οικονομική υποστήριξη του Δήμου Σητείας στη Θεσσαλονίκη, συνδυάζοντας και μια τιμητική εκδήλωση του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του ΑΠΘ για την Κομνηνή Δ. Πηδώνια, διακεκριμένη μελετήτρια της κρητικής λογοτεχνίας της Βενετοκρατίας και στενή συνεργάτιδα του Εμμανουήλ Κριαρά (συνεργάστηκε, από το 1967 ως το 1985, στους πρώτους δέκα τόμους του μνημειώδους *Λεξικού της μεσαιωνικής ελληνικής δημόδους γραμματείας 1100-1669*). Ήδη η διδακτορική της διατριβή αναφέρεται στο κρητοεπτανησιακό θέατρο: *Τα λόγια γλωσσικά στοιχεία στα έργα του Χορτάση*, διδακτορική διατριβή,

Ιωάννινα 1977, με επιβλέποντα καθηγητή τον αείμνηστο Νικόλαο Παναγιωτάκη. Ακολουθούν: «Λόγια λεξιλογικά στοιχεία στον *Ερωτόκριτο* και σε έργα του κρητικού θεάτρου», *Πεπραγμένα ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Β', *Τμήμα Μεσαιωνικό-Βυζαντινό*, Χανιά 1991, σ. 515-531· «Λέξεις “άπαξ” σε έργα της ακμής της κρητικής λογοτεχνίας (16ου-17ου αι.)», *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Τόμος Β2. *Τμήμα Βυζαντινών και Μέσων Χρόνων*, Ρέθυμνο 1995, σ. 647-666· *Γεωργίου Χορτάτση Πανώρα*. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σχόλια και Λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά. Αναθεωρημένη με επιμέλεια Κομνηνής Δ. Πηδώνια, Θεσσαλονίκη 2007, μια έκδοση που έχει αντικαταστήσει την προηγούμενη του 1975. Αυτά διαβάσει κανείς στην εργογραφία της, που συνοδεύεται από το βιογραφικό και τον έπαινο, τον οποίο εκφώνησε η Σωτηρία Σταυρακοπούλου.

Όπως επισήμανα και στην προηγούμενη βιβλιοπαρουσίαση, οι μελέτες για τον *Ερωτόκριτο* πρέπει να παρακολουθούνται και από τη θεατρολογία, γιατί είναι μεγάλη η εγγύτητα του αφηγηματικού ποιήματος του Κορνάρου προς το κρητικό θέατρο της ακμής. Τα πρακτικά του συνεδρίου ξεκινούν με ένα μελέτημα της τιμωμένης, «Παρατηρήσεις στο κείμενο του *Ερωτόκριτου*» (σ. 35-43), φιλολογική εργασία που προτείνει διάφορες μικροδιορθώσεις στην έκδοση του Αλεξίου. Ακολουθεί μια ενδιαφέρουσα ανακοίνωση του Γιώργου Κεχαγιόγλου, «Νεότερες φιλολογικές εκδόσεις του *Ερωτόκριτου*: εκτιμήσεις, απορίες, εικασίες, προτάσεις» (σ. 45-70). Μετά όμως τα πράγματα γίνονται ενδιαφέροντα για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου: Ντ. Φιλιππίδου – Wim Bakker, «Νέες εξελίξεις στην ανάλυση του *Ερωτόκριτου*: η συμβολή της νένας στην *Ερωφίλη* και στον *Ερωτόκριτο*» (σ. 71-86)· με στατιστικά στοιχεία παρακολουθείται ο ρόλος της τροφού και στα δύο έργα, την τραγωδία του Χορτάτση και το αφηγηματικό ποίημα του Κορνάρου, σε έκταση και συχνότητα των ρήσεων, αλλά και στον ρόλο που παίζει στην υπόθεση: ενώ η Χρυσόνομη της *Ερωφίλης* παίρνει σχετικά γρήγορα το μέρος της «κόρης» της και υπέρ του «παράνομου» (και ολοκληρωμένου) έρωτα, η Φροσύνη της Αρετούσας μένει σταθερή στην αντίθεσή της προς τα «αταίριαστα» στη θέση της αισθήματα της βασιλοπούλας· κινητήρια δύναμη και στις δύο περιπτώσεις είναι τα προξενιά. Στον Κορνάρο η Φροσύνη είναι στην κυριολεξία το φερέφωνο του ποιητή: τα περισσότερα διδάγματα, οι γνώμες και «φιλοσοφίες» προέρχονται από το στόμα της. Η εμπεριστατωμένη αυτή σύγκριση των δύο έμπειρων γυναικών που βρίσκονται δίπλα στα θηλυκά θύματα του έρωτα και στα δύο έργα, προσθέτει άλλη μια ψηφίδα στη συνολική σύγκριση των δύο αριστουργημάτων της νεοελληνικής λογοτεχνίας, η οποία θα φανερώσει σε πάμπολλα επίπεδα τη οργανική εξάρ-

τηση του αφηγηματικού ποιήματος (της μυθιστορίας) από την εμβληματική τραγωδία, σαν να είναι μια «απάντηση» του Κορνάρου στον Χορτάτση.

Ακολουθούν ακόμα: Alfred Vincent, «Σε αναζήτηση του Χαρίδημου. Ο Κρητικός στα ιστορικά και πολιτισμικά του συμφραζόμενα» (σ. 87-110)· David Holton, «Το επίθετο στον *Ερωτόκριτο*» (σ. 111-128)· Σωτηρία Σταυρακοπούλου, «Κλητικές προσφωνήσεις στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντσου Κορνάρου» (σ. 129-140), και άλλα μελετήματα· μεταξύ άλλων για το χρώμα στον *Ερωτόκριτο*, για ένα ιταλικό πρότυπο «Aretusa», ανακοίνωση του Μ. Πασχάλη, «Μυθοπλασία και ιστορία στον *Ερωτόκριτο*» (σ. 191-204)· Γ. Καλλίνης, «Η εικόνα μιας χαμένης αυτοκρατορίας ή το Βυζάντιο στον *Ερωτόκριτο*» (σ. 205-216) και στο τέλος μια εικαστική έρευνα του Τάσου Καπλάνη για θέματα του *Ερωτόκριτου* σε διάφορα οπτικά media έως τη σημερινή μέρα. Είναι φανερό πως οι συμφραστικοί πίνακες (concordance) που επεξεργάστηκαν ο David Holton και η Ντία Φιλιππίδου (Dia M. L. Philippides–David Holton, *Του κύκλου τα γυρίσματα. Ο Ερωτόκριτος σε ηλεκτρονική ανάλυση*. Με την τεχνική συνεργασία του John L. Dawson, 4 τόμοι, Αθήνα 1996-2000 και D. M. L. Philippides – D. Holton – J. L. Dawson, *Ερωτόκριτος. Του δίσκου τα γυρίσματα*, Αθήνα 2013 CD ROM), έχουν ωθήσει την έρευνα προς μιαν ορισμένη κατεύθυνση, γλωσσολογική-φιλολογική με στατιστικά στοιχεία της συχνότητας λέξεων και εκφράσεων, συχνές ρίμες κτλ., με εργαλεία που διευκολύνουν τις όποιες μεθοδολογικές αναζητήσεις σε ένα πιο επιφανειακό επίπεδο αριθμητικών ποσοστοποιήσεων· μελέτες για τις ρίμες του κρητικού θεάτρου έχουν γίνει άλλωστε και παλαιότερα (Β. Πούχνερ, «Δραματουργικές παρατηρήσεις για την ομοιοκαταληξία στα έργα του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 445-466) και ένα από τα στοιχεία της σύγκρισης μεταξύ *Ερωτόκριτου* και *Ερωφίλης* είναι και η τύχη των σημαδιακών ομοιοκαταληξιών της τραγωδίας μέσα στο αφηγηματικό ποίημα (βλ. Β. Πούχνερ, *Σφαλτά επροπάτου και τυφλά... Μυητική αφήγηση και δραματική ποίηση στον Ερωτόκριτο*, Αθήνα 2019, σ. 279-292). Η ερωτοκρίτεια βιβλιογραφία εμπλουτίζεται τα τελευταία χρόνια κυρίως με ανακοινώσεις σε συνέδρια, είτε είναι ειδικά αφιερωμένα στο αριστούργημα του Κορνάρου, είτε πρόκειται για συνέδρια για τη δημόδη βυζαντινή και μεταβυζαντινή λογοτεχνία, την εξέλιξη του μεσαιωνικού ιπποτικού και ερωτικού μυθιστορήματος, είτε πρόκειται για τα γενικά κρητολογικά συνέδρια, που γίνονται κάθε πέντε χρόνια. Τα έντονα δραματικά στοιχεία που παρουσιάζει το αφηγηματικό ποίημα, υπερβαίνοντας τα συμβατικά όρια των λογοτεχνικών ειδών, δημιουργούν και το θεατρολογικό ενδιαφέρον για το κείμενο (Β. Πούχνερ, «Θεατρολογικά μελετήματα για τον *Ερωτόκριτο*»,

Παράβασις 16/2, 2018, σ. 85-162.), το οποίο βρίσκεται κατά κάποιον τρόπο σε μια ενδιάμεση θέση, όπως και η *Θυσία του Αβραάμ*, όπου το σχήμα της δραματικής ποιήσης είναι διαβρωμένο με αφηγηματικά στοιχεία.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το νεοελληνικό θέατρο 1920-1950*, Αθήνα, Παπαζήσης 2016, σελ. 635, ISBN 978-960-02-3021-5.

Πρόκειται για χαλαρή σύνδεση κεφαλαίων της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου και της δραματογραφίας από τη Μικρασιατική Καταστροφή ως το τέλος του Εμφυλίου, ιδωμένα από την άποψη της θεατρικής κριτικής, της επιφυλλιδογραφίας και γενικότερα της δημόσιας συζήτησης στον καθημερινό και περιοδικό Τύπο, μια συζήτηση που είναι συχνά στιγματισμένη από τις πολιτικές και ιδεολογικές αντιπαραθέσεις, οι οποίες σφραγίζουν όλη την εποχή αυτή. Η γνωστή μελετήτρια είναι άριστα προετοιμασμένη για ένα τέτοιο εγχείρημα λόγω της τρίτομης διδακτορικής της διατριβής, που τυπώθηκε με τον τίτλο *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα 2008/09 (χωρίς τον τρίτο τόμο, που ήταν ένα βιογραφικό και εργογραφικό λεξικό των κριτικών του θεάτρου στη μεσοπολεμική εποχή, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασιν* 11, 2013, σ. 301-304), μόνο που αντιστρέφεται τώρα μεθοδολογικά η οπτική: ενώ τότε χρειαζόταν να συνθέσει για τους σκοπούς της διαφώτισης της θεατρικής κριτικής στον Μεσοπόλεμο εκ νέου περίπου μια ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου στην αναφερόμενη εποχή, για να παρακολουθήσει συστηματικά τις αντιδράσεις της κριτικής στα γεγονότα (παραστάσεις και έργα), τώρα με βάση αυτή την ιστορία, της οποίας η σύνθεση προωθήθηκε στο μεταξύ αποφασιστικά από ορισμένα θεατρολογικά συνθέματα (μεταξύ άλλων Α. Γλυτζουρή, *Η ανάδυση και εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στον νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2001· Α. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων πρόζας κατά τον Μεσοπόλεμο*, Αθήνα 2005· Μ. Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, 2 τόμ., Αθήνα 2009 κτλ.), δια φωτίζει τις ιδεολογικές και αισθητικές-δραματουργικές συζητήσεις και αντιπαραθέσεις ανάμεσα στους θεατρικούς κριτικούς και διανοούμενους της εποχής σχετικά με τον ρόλο του θεάτρου και του δράματος. Η μεγάλη αρετή της μονογραφίας αυτής είναι η απόλυτη γνώση των πηγών,

της κριτικογραφίας και επιφυλλιδογραφίας σε ημερήσιο και περιοδικό τύπο, που επιτρέπει στην μελετήτρια την ανασύνθεση των ιδεολογικών αυτών αντιπαράθεσεων γύρω από το θέατρο και το δράμα, ανασύροντας από τη λήθη ξεχασμένα, ασχολίαστα ή και άγνωστα κείμενα από τον «δημόσιο διάλογο» στην εποχή της κυριαρχίας των ιδεολογιών, όπου κάθε καλλιτεχνική έκφραση κρινόταν υπό το πνεύμα της πολιτικής τοποθέτησης ή και στράτευσης. Το μεγαλύτερο μέρος του τόμου, η θεματική ενότητα 2 και 3, αποτελούνται από μια σπονδυλωτή αλληλουχία θεμάτων και κεφαλαίων σε περίπου χρονολογική σειρά από το 1921 ως το 1950, παρακολουθώντας τις συζητήσεις που προκάλεσαν παραστάσεις, έργα και άλλα θεατρικά γεγονότα στον Τύπο. Με αυτή την έννοια, ο τόμος προσφέρει υλικό και συμπληρώματα στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου στον 20ό αιώνα, διευρύνοντας τη βάση των πηγών και την τεκμηρίωση για τις απόπειρες που έχουν γίνει προς την κατεύθυνση αυτή και δίνοντας πληρέστερα θεμέλια για μελλοντικές τέτοιες προσπάθειες.

Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη: το πρώτο ξεχωρίζει λόγω των κάπως διαφορετικών θεμάτων του («Δραματουργικές βιογραφίες – ο Βίος ως θέατρο»), ενώ το δεύτερο και το τρίτο («Η ευφορία του θεατρικού στοχασμού (1921-1940)» «Το ελληνικό θέατρο σε “χαλεπούς καιρούς” (1940-1950)») σχηματίζουν μια χρονολογική συνέχεια παράθεσης και σχολιασμού της «θεατρικής θεωρίας» της εποχής, στοχασμούς για τον ρόλο του θεάτρου και του δράματος στα εκάστοτε ιστορικά και ιδεολογικά συμφραζόμενα ή και με αφορμή συγκεκριμένες παραστάσεις και δραματικά έργα, ελληνικά και ξένα. Δηλαδή κάτι σαν ιστορία μιας πρωτογενούς θεωρίας του θεάτρου ως ιδιάζουσας τέχνης, μέσον διδασχής και εργαλείο επηρεασμού του κόσμου. Το πρώτο μέρος αποτελείται, μετά από σύντομη εισαγωγή, από δύο ανεξάρτητα κεφάλαια: «Παράνοια και πολιτική: το πρόσωπο του Νέρωνα στο νεοελληνικό θέατρο» (σ. 26-58), που στηρίζεται, σε κάποιο τμήμα του, στην ανακοίνωση «Ο *Νέρων*, μια ιστορική τραγωδία του Νικ. Λιβαδά», Πρακτικά του Συνεδρίου: *Πηγές Επτανησιακής Φιλολογίας 1500-1940*, Αργοστόλι 2008, σ. 227-235), όπου αναφέρονται και όπερες του Monteverdi και του Händel, του Arrigo Boito (1924) και του Pietro Mascagni (1935)· από τη νεοελληνική δραματουργία αναλύονται ο *Νέρων* του Τιμ. Αμπελά (1870), ο *Νέρων εν Κορίνθω* (1879) του Ανδρέα Ρηγόπουλου και *Νέρων ο τύραννος* του Νίκου Λιβαδά (1901, παράσταση 1923 στο Βασιλικό Θέατρο) και του Σικελιανού η *Σίβυλλα* και ο *Χριστός στη Ρώμη*, καθώς και ο *Νέρωνας* του Θάνου Κωτσόπουλου. Το δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους, «“Ματωμένα ράσα”: Ο Παπαφλέσσας στο νεοελληνικό θέατρο» (σ. 59-86) στηρίζεται εν μέρει στο μελέτημα «*Παπαφλέσσας: ένα ιστορικό δράμα του Σπ. Μελά*», *Επιστημονική Επιθεώρηση*

Τεχνών του Θεάματος 2005-08 (2009), σ. 75-95 και ασχολείται με τη σημαίνουσα μορφή του ιερέα-αγωνιστή του '21 στο πατριωτικό δράμα: Αλ. Γαλανός (1912) και Σπ. Μελάς (παραστάθηκε το 1937 και το 1940 και είχε καλή απήχηση ως έργο, και το 1980 στο Εθνικό).

Στη δεύτερη ενότητα θεμάτων υπάρχουν οκτώ σπονδυλωτά οργανωμένα κεφάλαια με κάποια χρονολογική διάταξη. Ξεκινά με «2.1. Τέχνη ή ιδεολογία; Η πολιτική ουτοπία στη μεσοπολεμική σκηνή» (σ. 87-105, Ταγκόπουλος, συζητήσεις για Ίψεν, Maeterlinck, οι σοβιετική τέχνη), συνεχίζει με «2.2. Η ελευθερία στην καλλιτεχνική έκφραση» (σ. 105-110, συζήτηση με αφορμή το έργο *Οι έμποροι της δόξης* των Μ. Pagnol και Ρ. Νίβοιχ 1927, 1931 επέμβαση της αστυνομίας στην επιθεώρηση) και «2.3. Κομμουνιστικά ή αντικομμουνιστικά; Ένα δημιουργικό δίλημμα» (σ. 110-140, διένεξη για το ρωσικό έργο *Σκουριά* το 1930 στην «Ελευθέρα Σκηνή» του Μελά, επίσης το σοβιετικό *Ο τετραγωνισμός του κύκλου* 1932, δραματοποιήσεις του Ντοστογιέφσκι στο Εθνικό 1934, *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* της Γαλάτειας Καζαντζάκη 1932/33 στο Εθνικό και η αντιφατική πρόσληψή του, *Το Αρνί του φτωχού* του St. Zweig 1934)· στο ιδεολογικό επίπεδο κινείται και «2.4. Μια απόπειρα τομής: το προλεταριακό θέατρο» (σ. 140-153, το θεατρικό τμήμα της «Εργατικής Λέσχης» ανεβάζει, το 1928, τον *Λυτρωμό* του Ταγκόπουλου, Βασ. Ρώτα και το «Λαϊκό Θέατρο» το 1930 στο Παγκράτι και η αντιφατική πρόσληψη του ρεπερτορίου, το θέμα του εργατικού θεάτρου) και «2.5. Το εθνικό θέατρο: Μια γενναία αντιπαράθεση κορυφών» (σ. 153-163 διάλογος ανάμεσα στον Κ. Μπασιτιά και τον Π. Πικρό για την ίδρυση και λειτουργία του Εθνικού). Τη χρονική συνέχεια δίνει «2.6. Τα όρια της ιδεολογίας. Το θέατρο την μεταξική περίοδο» (σ. 164-206 η δράση του Μπασιτιά και η υπέρβαση των απαγορεύσεων, η «χρυσή εποχή» του κρατικού θεάτρου, το Άρμα Θέσπιδος, οι επιτυχημένες περιοδείες του εξωτερικού στη σκιά του φασισμού, οι απόψεις του Μεταξά για το θέατρο ως προπαγανδιστικό μέσο, η λογοκρισία, το θέατρο της ΕΟΝ). Το δεύτερο μέρος κλείνει με το θέμα «2.7. Το “παλίμνηστο” της ηθογραφίας» (σ. 207-233 μια διαχρονική ανασκόπηση της συζήτησης για την ηθογραφία, τα πρώτα δραματικά έργα του Κ. Μπασιτιά, η πρόσληψη του «νατουραλιστικού» έργου *Το πουλί της νύχτας* το 1924, που διαδραματίζεται σε οίκο ανοχής, βρέθηκε πρόσφατα και θα δημοσιευτεί στην *Παράβασιν*, τα ηθογραφικά έργα του Π. Χορν, η *Οργή του δάσους* του Μ. Ροδά 1927, ο Τερζάκης επικρίνει τον Ξερόπουλο για τον ηθογραφισμό του, κτλ.) και «2.8. “Αιωνιστές” και “συγχρονιζόμενοι”» (σ. 234-268 οι Δελφικές Γιορτές και η κατάκριση από την Αριστερά, Λ. Καρζής, άρθρα του Βασ. Ρώτα και Φ. Πολίτη, η θέση της λαϊκής τέχνης στην ιδεολογία, ο *Ερωτό-*

κριτος στο θέατρο, δραματοποιήσεις δημοτικών τραγουδιών, η *Ερωφίλη* των Κουν – Τσαρούχη, η «Λαϊκή Σκηνή», κτλ.) Μερικά από τα κεφάλια αυτά στηρίζονται στις ανακοινώσεις «Αισθητική και ιδεολογική πρωτοπορία στη μεσοπολεμική σκηνή: Η περίπτωση της Γαλάτειας Καζαντζάκη», *Πρακτικά Α΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου* του ΠΕΣΥΘ, Αθήνα 2011, σ. 327-338 (βλ. και τη μονογραφία *Γυναικείες διαδρομές. Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το θέατρο*, Αθήνα 2011) και «Ιδεολογικές αντιπαραθέσεις στον θεατρικό στοχασμό του Μεσοπολέμου», *Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου «Η νεοελληνική λογοτεχνία του Μεσοπολέμου»*, Πύργος Ηλείας 2012, σ. 511-522, καθώς και το άρθρο «Το θέατρο στην μεταξική περίοδο», *Η δικτατορία του Μεταξά, Νεολαία – Ιδεολογία – Αισθητική, Ιστορικά*, Οκτ. 2010, σ. 125-150.

Πιο περίπλοκη είναι η δομή του τρίτου και με απόσταση μεγαλύτερου μέρους. Έχει επτά μεγάλες θεματικές ενότητες, και κάθε ενότητα έχει είτε καθόλου είτε και πολλές υποδιαίρεσεις: «3.1. Dies irae» για το αλβανικό μέτωπο, «3.2. Ελλάδα χώρα κατακτημένη» για την Κατοχή, «3.3. Μέση Ανατολή», «3.4. Όταν η σκηνή γίνεται η γραμμή του πυρός» για τον Κοτζιούλα και τη «Λαϊκή Σκηνή» και τον Βασ. Ρώτα και τον «Θεατρικό Όμιλο της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας», «3.6. Αθήνα, η “λαβωμένη πολιτεία”» για την εποχή του Εμφυλίου, «3.7. Το θέατρο στην εξορία». Σε ορισμένα κεφάλαια η μελετήτρια στηρίχθηκε στη μελέτη της «Εθνική και κοινωνική προσφορά των ελλήνων ηθοποιών, 1940-1947», Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *80 χρόνια Σ.Ε.Η., 1917-1997*, Αθήνα 1999, σ. 283-324· επίσης στηρίχθηκε στις εξής μονογραφίες: Πλ. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000*, Αθήνα 2006· Γλ. Καλαϊτζή, *Ελληνικό θέατρο και Ιστορία: Από τον κατοχή στον εμφύλιο, 1940-1950*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2001· Τ. Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου*, Αθήνα 2007· G. van Steen, *Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford 2011. Η πρώτη ενότητα «Dies irae» (σ. 269-292), έχει τις εξής υποενότητες: «3.1.1. Η επιθεώρηση στην πρώτη γραμμή» για την πολεμική επιθεώρηση 1940/41, «3.1.2 Το δραματικό κείμενο – επικαιρότητα» για τις πολεμικές ηθογραφίες του Μπόγρη και του Συναδινού, «3.1.3. Η εθνική προσφορά των ηθοποιών» στο μέτωπο και στα νοσοκομεία, «3.1.4. Ο Σαίξπηρ ως πατριωτικό σύμβολο από την κρατική σκηνή» για τον *Ερρίκο Ε΄* σε σκηνοθεσία Ροντήρη με πρωταγωνιστή τον Μινωτή, «3.1.5. Και στον λαό κατέβηκε...: Η συνάντηση του ποιητή με την ιστορία» για τη *Σίβυλλα* του Σικελιανού, «3.1.6. Ο Βασίλης Ρώτας στο κάλεσμα των καιρών» για τα πολεμικά σκετς. Η δεύτερη ενότητα, «Ελλάδα, χώρα κατακτημένη» (σ. 293-364) καταπιάνεται με τα εξής θέματα: «3.2.1. Οι τεχνίτες του Διονύσου άξιοι τεχνίτες της λευτεριάς» για τον αντιστασιακό αγώνα του

Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, «3.2.2. Η λογοκρισία: ένα άριστα στημένο θέατρο» περιγράφει τις απαγορεύσεις και κανονισμούς, καθώς και τις τιμωρίες, τους ελιγμούς της επιθεώρησης, ενώ πλήττεται κυρίως το δραματικό θέατρο, τους θιάσους που δραστηριοποιούνται κατά τη διάρκεια της Κατοχής, «3.2.3. “Πνευματικός μαυραγορίτης” και σημάδια ανάκαμψης» - η έκφραση είναι του Μιχ. Ροδά για ορισμένους θεατρικούς επιχειρηματίες, ο *Οθέλλος* με τον νεαρό Δημ. Μυράτ, «3.2.4. “Θέατρο Τέχνης”: Μια αιφνίδια εκτυφλωτική λάμψη στα κατοχικά σκοτάδια» για την ίδρυση του «Θεάτρου Τέχνης» το 1942 (απόψεις του Βασ. Ρώτα) και τις πρώτες παραστάσεις (Σεβαστίκογλου, *Κωνσταντίνου και Ελένης*), «3.2.5. Αισθητικοί προβληματισμοί και καλλιτεχνικές αναζητήσεις σε καιρό ιδεολογικής έντασης» για την αρθρογραφία περί θεάτρου το 1943, το θέμα της ελληνικότητας, «3.2.6. Η “έντεχνη λαϊκότητα” του Γ. Θεοτοκά μέσω της στροφής του στο θεατρικό είδος», βλ. τώρα Κ. Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου*, Αθήνα 2017, «3.2.7. Ο κρατικός φορέας στο ύψος των περιστάσεων» για το γερμανικό κλασικό ρεπερτόριο (*Φάουστ*, *Λουίζα Μίλλερ*, *Αιμιλία Γκαλόττι*, *Μίννα φον Μπάρνχελμ*), αρχαία τραγωδία, *Το μεγάλο παιχνίδι* του Τερζάκη, «3.2.8. «Η άμεση προσαρμογή του Βασ. Ρώτα: το “Θεατρικό Σπουδαστήρι”» για τις φάρσες του Ρώτα με φιγούρες του Καραγκιόζη, «3.2.9. Μύθος – ιστορία και θρησκεία: *Ο Δαίδαλος στην Κρήτη – Ο Χριστός στη Ρώμη*», «3.2.10. Η ποιητική μυθολογία του Γ. Ρίτσου συναντάει τον δραματικό λόγο» για το *Πανηγύρι του ήλιου*, *Μια γυναίκα πλάι στη θάλασσα* (1942), «3.2.11. Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη» που ιδρύθηκε το 1943, με πρώτο έργο την *Τρισεύγενη* και λειτούργησε έως τον Οκτ. του 1944. Όλα αυτά τα γεγονότα σχολιάζονται από άρθρα του τύπου, τη δημοσίευση απόψεων και κριτικών και τεκμηριώνονται επίσης από μεταγενέστερη βιβλιογραφία.

Η τρίτη ενότητα, «Μέση Ανατολή» (σ. 365-368) ασχολείται με τον μουσικό θίασο της Σοφίας Βέμπο στη Μέση Ανατολή, που είχε αποκορύφωμα την παράσταση της επιθεώρησης *Ελλάδα και πάλι Ελλάδα* στη Βασιλική Όπερα του Καΐρου, το 1943, και τη δράση του Αδ. Λεμού στο θέατρο πρόζας στην Αίγυπτο. Πιο περίπλοκη είναι η ενότητα «3.4. Όταν η σκηνή γίνεται η γραμμή του πυρός» (σ. 368-441)· διαθέτει οκτώ υποενότητες από τις οποίες οι έξι ανήκουν στον θίασο του Κοτζιούλα και δύο στον θίασο του Βασ. Ρώτα. Για το «θέατρο του βουνού» υπάρχει ήδη αρκετά πλούσια βιβλιογραφία. «3.4.1. Ο Γ. Κοτζιούλας και η “Λαϊκή Σκηνή” της VIII Μεραρχίας του Ε.Λ.Α.Σ.»· η έκταση του κεφαλαίου δικαιολογείται και από το γεγονός πως η μελετήτρια καταθέτει υλικό από προφορικές συνεντεύξεις από μέλη των δύο θιάσων. «3.4.1.1. Το βάπτισμα του πυρός» για τις παραστάσεις στο Βουλγαρέλι από τον Μάρτη του 1944

(εκεί παίζουν θέατρο από το 1927, μεταξύ άλλων διασκευή του *Ερωτόκριτου*) με *Το καινούργιο Εικοσιένα*, «3.4.1.2. Η συγκρότηση του θιάσου» τον Ιούνιο του 1944 (*Ξύπνα ραγιά* στο Τετράκωμο), «3.4.1.3. Οι περιοδείες» - ιδιαίτερα μεγάλη η δεύτερη από τον Σεπτ. του 1944 ως τον Φεβ. του 1945 στα Τζουμέρκα, η τρίτη σε πόλεις της δυτικής Ελλάδας και τη Λευκάδα· ο θιάσος διαλύεται τον Φεβρουάριο του 1945. «3.4.1.4. Τα θεατρικά έργα του Γ. Κοτζιούλα και η πρόσληψή τους» - 14 έργα έχουν δημοσιευτεί: ρεαλιστικά έργα για τη ζωή των χωρικών πριν από τους αντάρτες, προπαγανδιστικά έργα για τη δραστηριότητα των ανταρτών, έργα που ασκούν κριτική στο κίνημα· η αλληλογραφία με τις κριτικές, στο «3.5.1.5. Γενική αξιολόγηση του θιάσου» γίνεται και σύγκριση με το σοβιετικό *agitprop*, στο «3.4.1.6. Η θεατρική κίνηση στην ελεύθερη Ελλάδα» αναλύεται η δράση και άλλων θιάσων και του κουκλοθεάτρου «του βουνού», μια ενότητα που αποτελεί γέφυρα για τις δύο ενότητες για τον Βασ. Ρώτα: «3.4.1.7. Ο Β. Ρώτας και ο “Θεατρικός Όμιλος της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας”» συγκροτείται το καλοκαίρι του 1944 και ξεκινά τη δράση του στο Νιοχώρι (*Πήγας Βελεστινλής* του Ρώτα, που παίχτηκε ήδη το 1941 στην Ανάφη και από εξόριστους στη Φολέγανδρο)· και εδώ υπάρχουν καταθέσεις και συνεντεύξεις από και με πρόσωπα που έχουν ζήσει τα γεγονότα. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες είναι οι λεπτομέρειες των παραστάσεων και της σκηνοθεσίας στον Αλμυρό, το Φτελιό, τη Σούρπη, τη Νέα Αγχίαλο, στο Πήλιο, όπου συγγράφει διάφορα μονόπρακτα. Εκεί πληροφορείται και την είδηση της απελευθέρωσης της Αθήνας και δίνει παραστάσεις στο δημοτικό θέατρο του Βόλου. «3.4.1.8. Σύγκριση των δύο θιάσων»: ο Ρώτας ήταν πιο έμπειρος και αναγνωρισμένος, είχε καλύτερη οργάνωση και πιο έμπειρους ηθοποιούς.

Η επόμενη ενότητα, «3.5. Το μεσοδιάστημα της ελπίδας» (σ. 442-449) ασχολείται με εξελίξεις στο σύντομο χρονικό διάστημα του τέλους της Κατοχής και του ξεσπάσματος του Εμφυλίου. Σύνθετη είναι πάλι η ενότητα «3.6. Αθήνα, “λαβωμένη πολιτεία”» (σ. 449-550), με 14 υποενότητες. «3.6.1. Η σκοτεινή δύση ενός λαμπρού άστρου» ασχολείται με τη σύντομη σταδιοδρομία και τον τραγικό θάνατο της Ελένης Παπαδάκη και τον απόηχο που είχε το φρικτό γεγονός στον τύπο και στον πνευματικό κόσμο. «3.6.2. Ο Διόνυσος εν μέσω εμφύλιας σύρραξης» περιγράφει τη συνέχεια του θεάτρου «του βουνού». «3.6.3. “Ενωμένοι Καλλιτέχνες”· Το φωτεινό ορόσημο της Αντίστασης» ασχολείται με το σύντομο αυτό σχήμα (άνοιξη του 1945 – καλοκαίρι 1946), στο οποίο συνεργάστηκαν γνωστά ονόματα της σκηνοθεσίας και υποκριτικής· στο ρεπερτόριο είχαν ξεχωριστή θέση ρωσικά και σοβιετικά έργα, στην εγχώρια δραματολογία προτιμήθηκαν πολιτικά και στρατευμένα έργα. Περιγράφονται και τα επεισόδια που δημιούργησαν μερικές παραστάσεις και εξαιρείται η συλ-

λογική και μετριοπαθής καλλιτεχνική προσπάθεια. «3.6.4. “Αυλαία”: Αισθητικοί πειραματισμοί σε καιρό πολιτικής όξυνσης», θίασος που ιδρύθηκε το καλοκαίρι του 1945 από τον Τάκη Μουζενίδη και είχε τη συμμετοχή του Κατράκη, και που ξεκινάει με την *Τρικυμία*. «3.6.5. Η “χαμένη άνοιξη” του Εθνικού Θεάτρου» όπου ιδρύεται το 1946 η «Πρωτοποριακή Σκηνή», ανεβάζεται το *Μπλοκ C* του Βενέζη και ο *Καποδίστριας* του Καζαντζάκη, στον οποίο εξαπέλυσαν δριμείες επιθέσεις τόσο η Αριστερά όσο και η Δεξιά. Τον Μάιο του 1946 αποπέμπεται ο Θεοτοκάς από τη διεύθυνση του Εθνικού και αναλαμβάνει ο Ροντήρης (οι λεπτομέρειες είναι γνωστές από τις ιστορίες του Εθνικού Θεάτρου). «3.6.6. Ο *Διγενής* σύμβολο ελευθερίας και συναδέλφωσης» για την ερμηνεία της επικαιρότητας μέσα στο ιστορικό δράμα του Σικελιανού *Ο θάνατος του Διγενή* (1947)· με την ευκαιρία των παραστάσεων 1957 και 1975 καταγράφονται και οι ερμηνευτικές προσπάθειες (Γεωργουσόπουλος: ο *Διγενής* προσωποποίηση του Άρη Βελουχιώτη). «3.6.7. Η θεατρική στράτευση του ποιητή της *Ρωμοσύνης*» για τα θεατρικά του Ρίτσου της εποχής εκείνης (*Πέρα από τον ίσκιο των κυπαρισσιών, Η Αθήνα στ’άρματα*), «3.6.8. Το “ανώδυνο” καταφύγιο της κωμωδίας» για Ψαθά, Σακελλάριο-Γιαννακόπουλο, «3.6.9. Η απόδραση στον ποιητικό ρεαλισμό του “Θεάτρου Τέχνης”» για τις παραστάσεις *Εμείς και ο χρόνος* του Priestley, *Γυάλινος κόσμος* του T. Williams, *Αντιγόνη* του Anouilh, *Ματωμένος γάμος* του Λόρκα, «3.6.10. Μια γόνιμη ανταλλαγή σε άγονους καιρούς» για συζητήσεις για την τέχνη στη *Νέα Εστία* (μεταγενέστερη έκδοση του Π. Χάρη, *Η πνευματική ελευθερία και οι μεταπολεμικοί άνθρωποι. Το χρονικό μιας εποχής. Διάλογος με 43 συγγραφείς και καλλιτέχνες*, Αθήνα 1973), «3.6.11. Μεγάλες προσδοκίες μικρών θιάσων. Ελληνικότητα: Νέα πρόσωπα και προσωπεία» για την βραχύβια «Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου» το 1947 (Θεοτοκάς, *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*, Μπόγρης, Γ. Σιδέρης, *Άγρια χρόνια*), για τον «Θίασο των Νέων» του Αδαμ. Λεμού (1948-1950, κι αυτός με ελληνικό ρεπερτόριο νέων συγγραφέων), για τον «Ρεαλιστικό Θίασο» του Αιμ. Βεάκη (1949, *Νυφιάτικο τραγούδι* του Νότη Περγιάλη). Και τα τελευταία υποκεφάλαια της ενότητας αυτής είναι «3.6.12. Ο απόηχος του εγκλεισμού ως φωνή διαμαρτυρίας ενός νέου συγγραφέα» για τον Καμπανέλλη και τα πρώτα έργα του (*Άνθρωποι και ημέρες, Χορός πάνω στα στάχνα* μαζί με τις κριτικές της παράστασης του Αδ. Λεμού), «3.6.13. Η “απόλυτη” επιστροφή του Δημ. Ροντήρη» και «3.6.14. Το δημιουργικό επιστέγασμα μιας μακρόχρονης πορείας» για τον Β. Ρώτα (*Ελληνικά νιάτα*).

Και το βιβλίο τελειώνει με μια ενότητα «3.7. Το θέατρο στην εξορία» (σ. 551-575), για το οποίο η βιβλιογραφία επίσης έχει αυξηθεί. «3.7.1. Μακρονήσι: το διπλό

θέατρο» όπου λειτουργούσαν τρεις «θίασοι» με ποικιλόμορφο ρεπερτόριο, «3.7.2. Αη-Στράτης: Στο σκοτάδι του φωτεινού Αιγαίου» για την παράσταση των *Περσών* και το υπόλοιπο κλασικό ρεπερτόριο, και «3.7.3. Η σφίγγα του Τρίκερι», όπου οι γυναίκες ανέβασαν μεταξύ άλλων τον *Προμηθέα δεσμώτη* (ανάγνωση της *Αντιγόνης*). Ακολουθεί ακόμα το *Επίμετρο* (σ. 577-585), το *summary* (σ. 587-590), η βιβλιογραφία (σ. 591-610) και τα Ευρετήρια (σ. 611-635). Το βιβλίο διαβάζεται ευχάριστα, κρατάει τη νηφάλια στάση ενός ιστορικού που μιλάει από αρκετή χρονική απόσταση για τις πολιτικές αντιπαραθέσεις της εποχής, παρουσιάζει μια σειρά από νέα τεκμήρια, κυρίως από τον καθημερινό και περιοδικό τύπο και δίνει κάτι σαν ιστορικό της θεατρικής θεωρίας της ταραγμένης αυτής εποχής, που ήταν ωστόσο πλούσια σε στοχασμούς και προβληματισμούς, πέρα από την σκηνική πράξη και πρακτική, για τη θέση της τέχνης μέσα σε μια εποχή όπου η πολιτική ρυθμίζει τα πάντα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΕΛΙΝΑ ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ, *Το θέατρο του Carlo Gozzi. Η σκιαγράφηση της μακραίωνης διαδρομής του παραμυθοδράματος από τις βενετικές σκηνές του 18ου στην όπερα του 21ου αιώνα*, Αθήνα, Πολύτροπον 2017, σελ. 342, μερικές εικ., ISBN 978-960-6840-65-4.

Η ελληνική βιβλιογραφία για τον μεγάλο αντίπαλο του Carlo Goldoni στη Βενετία του 18ου αιώνα, Carlo Gozzi, είναι, σε αντίθεση με τον άλλο Κάρολο, πολύ περιορισμένη. Η διεθνής βιβλιογραφία για τον Goldoni είναι τεράστια, ακόμα και για την επίδρασή του στην ελληνική δραματουργία, τουλάχιστον σεβαστή (βλ. τώρα τη διδακτορική διατριβή της Ειρ. Μουντράκη, *Η πρόσληψη του Κάρολο Γκολντόνι στην Ελλάδα*, Αθήνα 2017). Με αυτήν την έννοια, το βιβλίο της Ελίνας Νταρακλίτσα είναι ευπρόσδεκτο, και για τον πρόσθετο λόγο ότι δίνει και μια σύντομη ανάλυση των παραμυθοδραμάτων του και παρουσιάζει τα οπερατικά έργα του 20ού αιώνα, των οποίων τα λιμπρέτα στηρίζονται στις υποθέσεις των δραματικών έργων αυτών. Ο Goldoni είναι ο κυριότερος εκπρόσωπος του μεταρρυθμιστικού κινήματος των θεατρανθρώπων, που μετέτρεπαν την *commedia all'improvviso* σε λογοτεχνικό θέατρο, και μάλιστα διδακτικό, και την *commedia dell'arte* με τους στερεότυπους τύπους της στην κωμωδία ηθών και χαρακτήρων, μοναδικών και ανεπανάληπτων (δηλαδή το αντίθετο της στερεότυπης χαρακτηρισολογικής τυπολογίας), μετέφερε

δηλαδή το μπαρόκ του κωμικού θεάτρου στο διδακτικό δραματικό έργο του Διαφωτισμού, ενώ ο αντίπαλος Gozzi «ανακαλύφθηκε» στην κυριολεξία από τον γερμανικό Ρομαντισμό και άρχισε τη σταδιοδρομία του στις ευρωπαϊκές σκηνές από εκεί, με ιδιαίτερες επιδόσεις στο μουσικό θέατρο, ακόμα και στις σύγχρονες σκηνές. Με την παραμυθένια υπερβατική και υπερρεαλιστική ατμόσφαιρα των έργων του βρίσκεται δηλαδή στον αντίποδα του ρεαλιστικού Goldoni, ο οποίος κράτησε στα όψιμα έργα του μόνο ορισμένους μηχανισμούς των κωμικών σκηνών αλλά παρήγαγε ατομικούς χαρακτήρες και κοινωνικές καταστάσεις με τρόπο αναγνωρίσιμο και έγραψε υποθέσεις που περιέχουν διδακτικά παραδείγματα, ήταν ωφέλιμο για την κοινωνία και το άτομο. Το λαϊκό προφορικό παραμύθι, κυρίως το μαγικό παραμύθι, ήταν χώρος έμπνευσης για τους ρομαντικούς, στον βαθμό που ο Ρομαντισμός ήταν ένα κίνημα αντίθετο προς τον αστικό Ρεαλισμό· πέραν τούτου, ο Gozzi καταβάλλει προσπάθεια να διασώσει την *commedia dell'arte* με την τυπολογία των χαρακτήρων και των ιδιωμάτων, τις μάσκες, το χορευτικό-ακροβατικό ύφος, τη χρήση μουσικής και τραγουδιών κτλ. μέσω αυτής της νέας υποκατηγορίας, της παραμυθένιας *commedia all'improvviso*, που στη Βενετία είχε τεράστια απήχηση, τόσο ώστε αναγκάστηκε ο Goldoni το 1762 να φύγει για το Παρίσι.

Το βιβλίο της Ελίνας Νταρακλίτσα χωρίζεται σε τέσσερα μέρη: ένα πρώτο για τον Gozzi, τη βιογραφία και την πρόσληψη του έργου του, ένα δεύτερο για τα παραμυθοδράματά του, ένα τρίτο για το υπόλοιπο λογοτεχνικό του έργο, και ένα τέταρτο για τα οπερατικά έργα του μοντερνισμού. Το πρώτο μέρος, «Κάρλο Γκότσι» (σ. 17-63), περιέχει τις θεματικές ενότητες «Η συμβολή του έργου του Κάρλο Γκότσι στον διεθνή πολιτισμό», «Η ζωή, το καινοτόμο έργο του Κάρλο Γκότσι στη Βενετία του 18ου αιώνα και *Οι άχρηστες αναμνήσεις*» και «Η λογοτεχνική διαμάχη μεταξύ Κάρλο Γκότσι και Κάρλο Γκολντόνι». Η πρώτη θεματική ενότητα δίνει και λεπτομέρειες για την πρόσληψη του έργου του από τον γερμανικό Ρομαντισμό: ήδη το 1777-79 αποδίδονται σε πέντε τμήματα τα θεατρικά του έργα στα γερμανικά και κορυφαίοι εκπρόσωποι του κινήματος επηρεάζονται από την υφολογία του: της φαντασμαγορίας, των μεταμορφώσεων, του υπερρεαλισμού και του γκροτέσκου (*Prinzessin Brambilla* του E.T.A. Hoffmann 1821, τη διασκευή της *Turandot* από τον F. Schiller ανεβάζει ο Γκαίτε στο αυλικό θέατρο της Βαϊμάρης το 1802, ο F. Schlegel τοποθετεί από άποψη σημασίας τον Gozzi δίπλα στον Σαίξπηρ κτλ.). Αντίθετα στην Ιταλία θεωρείται αυτό το ύφος, μετά το 1800, ξεπερασμένο· από την πρακτική άποψη της σκηνοθεσίας είναι έργα απαιτητικά και δύσκολα να παρασταθούν. Η δεύτερη θεματική ενότητα παρουσιάζει τη Βενετία του 18ου αιώνα μέσα από τα απομνημονεύμα-

τα του Gozzi (*Memorie inutile della vita di Carlo Gozzi, scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, Venezia 1797), ενώ η τρίτη ενότητα δίνει ένα σύντομο ιστορικό της περίφημης διένεξης Gozzi – Goldoni και Pietro Chiari. Στο πλευρό του Goldoni βρέθηκε ασφαλώς και ο Βολταίρος.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, «Τα παραμυθοδράματα» (σ. 65-209), γίνεται αναλυτικός λόγος για τα έργα αυτά. Ξεκινάει με μια Εισαγωγή, που διαφωτίζει τον τρόπο εργασίας του Gozzi ως «poeta di compagnia»: γράφει για συγκεκριμένα θεατρικά σχήματα και συχνά και για συγκεκριμένους ηθοποιούς (P. Bosisio, «Teatro e teatranti nelle memorie inutili di Carlo Gozzi», M. Cambiaghi (ed.), *Studi Gozziani*, Milano 2006, σ. 9-60, ο οποίος έχει εκδώσει και τα παραμυθοδράματα: Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, Testo, introduzione e commenti a cura di Paolo Bosisio, Roma 1984· είναι ο ίδιος του οποίου η Ελίνα Νταρακλίτσα έχει μεταφράσει από τα ιταλικά τη δίτομη *Ιστορία του θεάτρου* το 2006, βλ. την βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασιν* 9, 2009, σ. 698-704). Τα έργα του περιέχουν εκτενείς σκηνικές οδηγίες, που προβλέπουν την κάθε λεπτομέρεια της σκηνικής παραγματοποίησης και δίνουν και οδηγίες για την υποκριτική· δεν αφήνουν πια περιθώριο για αυτοσχεδιασμούς. Τα δέκα παραμυθοδράματα γράφονται στο χρονικό διάστημα 1761-1765, η ανακάλυψη νέων χειρογράφων δίνει και λεπτομέρειες για τις προεργασίες της συγγραφής (F. Soldini, *Carlo Gozzi (1720-1806): stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia 2006). Τα έργα αυτά είναι: *L'amore delle tre melarance* (*Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια*, 1761), *Il corvo* (*Το κοράκι*, 1761), *Re Cervo* (*Ο Ελαφοβασιλιάς*, 1762), *Turandot* (*Τουραντώ*, 1762), *La donna serpente* (*Η γυναίκα φίδι*, 1762), *Zobeide* (*Ζοβείδα*, 1763), *I pitocchi fortunati* (*Οι τυχεροί ζητιάνοι*, 1764), *Il mostro turchino* (*Το μπλε τέρας*, 1764), *L'augellino bel verde* (*Το όμορφο πρασινοπούλι*, 1765) και *Zeim re de' Genj* (*Ζέιμ, ο βασιλιάς των ιδιοφυών*, 1765). Τα έργα έχουν μακροσκελή πρόλογο, που αποτελεί συνήθως αυτοτελές δοκίμιο για το θέατρο (ragionamento), όπου παρεισφρέουν και στοιχεία από την διαμάχη του με τον Goldoni και τον Chiari. Οι χώροι των πηγών του είναι τα λαϊκά παραμύθια της Ιταλίας, το *Pentamerone* του Basile, τα παραμύθια της Χαλιμάς και η ισπανική δραματουργία της εποχής του. Όπως και στα μαγικά παραμύθια, ο χώρος και ο χρόνος χρησιμοποιούνται με απόλυτη ελευθερία, και ο κόσμος χωρίζεται σε καλούς και κακούς· οι ταξικές διαφορές αποδίδονται με «σοβαρές» και κωμικές μάσκες της commedia dell'arte. «Οι περισσότερες “μάσκες” μιλούν σε διάλεκτο και με λαϊκό ύφος, κάνοντας χονδροειδείς αστεϊσμούς, βίαιες χειρονομίες, άγαρμπες κινήσεις και κάθε είδους

γκριμάτσες, εφόσον διαθέτουν μια ελαφρώς ακατέργαστη φύση, και οι διάλογοί τους είναι γραμμένοι σε πεζό λόγο, ενώ οι αριστοκράτες διαθέτουν ευγλωττία και μιλούν πάντοτε σε έμμετρο λόγο» (σ. 75). «Τα παραμυθοδράματα χαρακτηρίζονται από μια καινοτόμα θεατρικότητα, που έχει στη βάση της τον ταχύ ρυθμό της πλοκής, τις συνεχείς εναλλαγές των σκηνών, την παράλληλη επί σκηνής παρουσία πολλών προσώπων, τις εξαφανίσεις και τις αιφνίδιες εμφανίσεις, την τεχνητή δύναμη της μαγείας και το εν γένει ασαφές και απροσδιόριστο στοιχείο του φόβου, που άλλοτε συγκρατεί και άλλοτε παρακινεί τη δράση» (σ. 75). Στη συνέχεια ακολουθούν οι αναλύσεις: Πρώτα *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια* (σ. 77 κ. εξ.), θεατρική διασκευή της νουβέλας *Li tre cetra* από το *Pentamerone* του Basile. Στο σημείο αυτό πρέπει να λεχθεί ότι η βιβλιογραφική κάλυψη του κυρίως κειμένου είναι στοιχειώδης. Για τις *novelle* του *Lo cunto de gli cunti* και τις δραματοποιήσεις τους υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία (βλ. Β. Πούχνερ, *Παραμυθολογικές μελέτες Α΄. Η ξεχασμένη νύφη. Από την ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Αθήνα 2011, σ. 70-113)· επίσης δεν γίνεται καμία παραπομπή για τον τύπο του κάθε παραμυθιού, σύμφωνα με τον διεθνή κατάλογο των Aarne και Thompson (σήμερα και Uther), όπου σημειώνονται και οι λογοτεχνικές διασκευές, ούτε χρησιμοποιήθηκε η *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* (14 τόμοι, 1977-2014), όπου υπάρχει λήμμα Gozzi, που αναλύει λεπτομερειακά τις πηγές κάθε παραμυθοδράματος, δίνει διεθνή βιβλιογραφία και πληροφορίες για άλλες λογοτεχνικές διασκευές, και υπάρχουν επίσης λήμματα για σχεδόν κάθε παραμυθιακό θέμα που αναφέρεται στη συνέχεια (για το εν λόγω παραμύθι βλ. *Die Liebe zu den drei Orangen*, βλ. και W. Puchner, «*Die drei geraubten Prinzessinnen* (AaTh 301)», *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin-New York, τόμ. 10 / τεύχ. 3, σ. 1363-1369). Ειδικά το έργο αυτό είχε σημαντική σταδιοδρομία και στον 20ό αιώνα (Meyerhold, Prokofiev), ιταλικές και ελληνικές παραστάσεις. Ακολουθεί η *fiaba teatrale tragicomica* *Ο κόρακας* (σ. 94 κ. εξ., στον Basile *Il cuorvo* 4/9), μετά *Ο ελαφοβασιλιάς* (σ. 106 κ. εξ.), θέμα από τη γνωστή γαλλική συλλογή *La cabinet des Fées* και το *Pentamerone* (στην περίπτωση αυτή υπάρχουν και συγκεκριμένες πληροφορίες για τις παραστάσεις)· υπάρχουν και μοντέρνες παραστάσεις: 1937 André Barsacq, 1947 γαλλική μετάφραση, 1957 παράσταση σε Παρίσι και Λονδίνο, όπερα του Hans Werner Henze, και μια σειρά από άλλες παραστάσεις ακόμα, και στην Αθήνα το 2003. Ακολουθεί η *fiaba cinese teatrale tragicomica* *Του-*

ραντώ (σ. 125 κ. εξ.). Για τις λογοτεχνικές προσαρμογές του μύθου υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία (Goethe, Schiller, Puccini, Busoni κτλ.)· βλ. και ειδικό λήμμα στην E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart¹⁰ 2005. Οι πιθανές πηγές του Gozzi στην περίπτωση αυτή είναι πολλές (*La cabinet des Fées*, *Gesta Romanorum*, Χαλιμά, Σαίξπηρ *Έμπορος της Βενετίας*, Basile [δεν είναι «παραμυθογράφος»] κτλ.). Ανάλογα πλούσια είναι και η πρόσληψη του έργου στον 20ό αιώνα: Max Reinhardt 1911, 1926, Jacques Copeau 1921, Vachtangov 1922, την όπερα του Puccini κτλ. Με τις παραστάσεις της *Turandot* από το 1900 μπορεί να γράψει κανείς την ιστορία του θεάτρου της κλασικής πρωτοπορίας μετά το 1900· στην Ελλάδα Ροντήρης 1937, η όπερα του Puccini στη Λυρική Σκηνή 1958, Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης 2005, Ηρώδειο 2008. Ακολουθεί *Η γυναίκα φίδι* (σ. 144 κ. εξ. *La donna serpente*, στον Basile *La mortella* 1/2 και *Il serpente* 2/5, που αντιστοιχεί περίπου στον περίφημο *Froschkönig*, *Βασιλιά βάτραχο* των αδελφών Grimm). Το έβδομο παραμυθόδραμα είναι η *Ζοβείδα* (σ. 155 κ. εξ.), έργο πιο σοβαρό, ακολουθούμενο από το *Οι τυχεροί ζητιάνοι* (σ. 163 κ. εξ., υπόθεση από τα παραμύθια της Χαλιμάς, και Basile 5/8) και *Το μπλε τέρας* (σ. 173 κ. εξ., Χαλιμά, Basile, *Vardiello* 1/4, 4/7, 1/2 και 3/1). Ακολουθούν ακόμα το φιλοσοφικό παραμυθόδραμα *Το όμορφο πρασινοπούλι* (σ. 185 κ. εξ., Perrault, *Η ωραία κοιμωμένη*, Basile, *Il dragone* 4/5 και άλλες *novelle*) και *Ζέιμ, ο βασιλιάς των ιδιοφυών* ή *Η πιστή υπηρέτρια* (σ. 199 κ. εξ., Basile, Χαλιμά). Τελειώνοντας αυτό το κεφάλαιο πρέπει να γίνει κάποιο σχόλιο για τον εντοπισμό των πηγών. Το *Pentamerone* του Basile δεν αποτελείται από «παραμύθια», ούτε ο ίδιος είναι παραμυθογράφος, αλλά μπαρόκ λογοτέχνης του ναπολιτάνικου ιδιώματος, ο οποίος δεν καταγράφει παραμύθια από την προφορική παράδοση αλλά διασκευάζει έντεχνες *novelle* της ιταλικής Αναγέννησης από άλλες παλαιότερες συλλογές, που στηρίζονται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στην ιταλική προφορική παράδοση (για το θέμα αυτό βλ. επίσης M. I. Manusakas – W. Puchner, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekannten kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*, Wien, Akademie der Wissenschaften 1984, σ. 43-49). Τα περισσότερα θέματα των παραμυθοδραμάτων του Gozzi είναι διασκευασμένοι παραμυθιακοί τύποι και συνονθυλεύματα από μοτίβα της προφορικής παράδοσης που κινούνται αναμέσα στην προφορική και την έντεχνη λογοτεχνία και έχουν συνήθως σύνθετο έως και περίπλοκο φιλολογικό στέμμα προέλευσης. Αν θελήσει να θίξει κανείς στα σοβαρά τα θέματα καταγωγής των έργων αυτών και να διαλευκάνει το πλέγμα των

πηγών, πρέπει 1) να χρησιμοποιήσει οπωσδήποτε τα εργαλεία της διεθνούς και συγκριτικής προφορικής αφηγηματολογίας, τον διεθνή κατάλογο των παραμυθιακών τύπων (AaTh και ATU) και τα υπάρχοντα λεξικά παραμυθιών, 2) τα λεξικά μοτίβων και θεμάτων της παγκόσμιας λογοτεχνίας και 3) τις υπάρχουσες και δημοσιευμένες συλλογές ιταλικών σεναρίων της *commedia dell'arte*, τομέας στον οποίο έχει γίνει τα τελευταία χρόνια μεγάλη πρόοδος (Β. Πούχνερ, «Νέα δεδομένα στην έρευνα για τα σενάρια της *commedia all'improvviso* του 16ου-17ου αιώνα. Ο γραπτός λόγος μεταξύ δραματικής λογοτεχνίας και σκηνικού αυτοσχεδιασμού», *Παράβασις* 14/2, 1916, σ. 15-52).

Το τρίτο κεφάλαιο, «Η ολοκλήρωση της συγγραφικής εργασίας του Κάρλο Γκότσι» (σ. 209-238), ασχολείται με την κωμωδία *Το φάρμακο του έρωτα* (*Le droghe dell'amore*), που γράφτηκε το 1775/76 και η έμπνευση γι' αυτό προήλθε από ένα δραματικό έργο του Tirso de Molina και το εκτενές ποίημα του ίδιου *Η παράξενη Μαρφίζα* (*La Marfisa bizzarra*), που ολοκληρώθηκε το 1768 και τυπώθηκε το 1772. Το τέταρτο κεφάλαιο, «Η μεταγραφή του παραμυθοδράματος σε λιμπρέτο» (σ. 239-302) απομονώνει από την πρόσληψη των θεμάτων του Gozzi στον 20ό αιώνα το μουσικό θέατρο και ασχολείται με τα λιμπρέτα. Ξεκινάει με τη γνωστή όπερα *Turandot* του Giacomo Puccini (το κεφάλαιο αυτό με πυκνή τεκμηρίωση), ακολουθεί *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια* στη μελοποίηση του Sergej Prokofiev (*L'amore delle tre melarance*) με λιμπρέτο του Meyerhold (πρεμιέρα την Κολωνία 1925, Leningrad 1926, 1947 Scala di Milano) και *Ο Ελαφοβασιλιάς*, με λιμπρέτο του Paolo Bosisio σε μελοποίηση του Angelo Inglese (πρεμιέρα το 2016 στο Γαλάτι της Ρουμανίας). Ακουθούν ακόμα οι δύο εκδοχές του έργου *Η γυναίκα φίδι*: στις *Die Feen* (Οι νεράιδες) του Richard Wagner (1834, πρεμιέρα στο Μόναχο 1888) και *La donna serpente* του Alfredo Casella (1883-1947), που είχε πρεμιέρα στη Ρώμη το 1932 (Mannheim 1934 κτλ.). Ο τόμος τελειώνει με βιβλιογραφία (σ. 303-332) και τα ευρετήρια (σ. 333-342). Το βιβλίο συμπληρώνει την πολύ ισχυρή ελληνική βιβλιογραφία για τον Gozzi, ο οποίος και στην εποχή του, τον 18ο αιώνα στη Βενετία, κατά τον ευρωπαϊκό Ρομαντισμό και στη θεατρική avant-garde του 20ού αιώνα έπαιξε σημαντικό ρόλο, τη στιγμή που ο Goldoni επιβιώνει χάρη στα πρώιμα έργα του που μιμούνται ακόμα την *commedia dell'arte*. Από αυτήν την άποψη, το βιβλίο είναι καλοδεχούμενο, γιατί είναι κατάλληλο για τη διδασκαλία στην ιστορία του θεάτρου και θα ενδιαφέρει και ένα ευρύτερο κοινό.

ΜΑΡΙΖΑ ΓΑΛΑΝΗ, *Οι σκηνικές οδηγίες από την αρχαιότητα έως σήμερα. Η πορεία των λέξεων προς την παράσταση*, Γκοβόστης, Αθήνα 2017, σελ. 325, ISBN 978-960-606-022-9.

Αυτή η εργασία είναι ιδιαίτερα ευπρόσδεκτη, γιατί η διεθνής βιβλιογραφία για τις σκηνικές οδηγίες (διδασκαλίες) εξακολουθεί να είναι ισχνή. Προσπάθησα γύρω στα 1990 να συγκεντρώσω τη σχετική βιβλιογραφία (Β. Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 363-444, ιδίως σ. 363 κ. εξ., και του ίδιου, «Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Damentexten des kretischen und heptanesischen Theaters (1590-1750). Methodenbeispiele dramaturgischer Analytik», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2. Band, Wien-Köln-Weimar 2007, σ. 201-316, ιδίως σ. 271 κ. εξ.), αλλά οι αναζητήσεις μου δεν απέβησαν ιδιαίτερα καρποφόρες, ανάλογα με τη σημασία του θέματος, που σχετίζεται άμεσα με τη θεωρία του δράματος, την εκδοτική θεατρικών κειμένων και εν τέλει με τη σκηνική πραγματοποίηση. Δέκα χρόνια αργότερα και ο Γιώργος Πεφάνης δεν μπόρεσε να την εμπλουτίσει ιδιαίτερα (Γ. Πεφάνης, «Διήγηση και επικόπηση», *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Αθήνα 1999, σ. 197-251). Και η μικρή βιβλιογραφία που παρέχει ο ανά χείρας τόμος προσθέτει μόνο ένα εξειδικευμένο μελέτημα για το θέμα (Α. C. Dessen – L. Thomson, *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1570-1642*, Cambridge University Press, Cambridge 1999). Αυτό είναι ιδιαίτερα περίεργο, αν αναλογιστεί κανείς τις τεράστιες διακυμάνσεις που είχε αυτή η συγγραφική και εκδοτική πρακτική στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου από την αρχαιότητα και τους θεωρητικούς προβληματισμούς που εγείρει για τη σχέση του δραματικού κειμένου με τη θεατρική παράσταση. Η ισχνότητα των σχετικών μελετών ίσως έχει να κάνει με την εκθρόνιση του δραματικού κειμένου από την ιεράρχηση των διαφόρων τεχνών μέσα στη σύμπραξη των τεχνών στη θεατρική παράσταση, η οποία υπάρχει από την Αναγέννηση (*theatrum est opus*) και ισχύει ακόμα στο ρεαλιστικό θέατρο της αστικής εποχής, κι όπου η θεατρική τέχνη ήταν η τεχνοκρατική γνώση της μεταφοράς του έργου στη σκηνή, σαφώς στην υπηρεσία της «σωστής» απόδοσης του έργου, και άλλαξε με την κλασική avant-garde μετά το 1900, που αναβίωσε τις παλαιές θεατρικές παραδόσεις όπως την *commedia dell'arte*, παντομίμα, αυτοσχέδια έργα κτλ., με αποτέλεσμα η Θεατρολογία, στη φάση του απογαλακτισμού από τη φιλολογία να έχει ως επίκεντρο των αναζητήσεών της τη ζωντανή παράσταση και όχι το γραπτό κείμενο. Αλλά και

οι επιμέρους εθνικές φιλολογίες δεν έδειξαν ιδιαίτερο ζήλο να ασχοληθούν ξεχωριστά με το θέμα, αν και, στις κυριότερες γλώσσες της Ευρώπης, η ερευνητική ενασχόληση με το δράμα δεν ακολούθησε την περίεργη απραξία που χαρακτηρίζει τη μεταβυζαντινή και νεοελληνική φιλολογία, που ελάχιστο χώρο έδωσε στο θέατρο (ο Roderick Beaton απέκλεισε το δράμα τελείως από την μονογραφία του *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford 1994). Ίσως η σκηνική οδηγία είναι ένα ερευνητικό θέμα κάπως εκτός «μόδας», γιατί η θεατρική πράξη και πρακτική έτσι κι αλλιώς δεν την προσέχει και θεωρεί πως αυτές οι απόψεις του συγγραφέα δεν είναι δεσμευτικές, είναι σημειώσεις προσωπικές που αφορούν το ομιλούμενο κείμενο των μονολόγων και διαλόγων, που και αυτό δεν είναι πια ιερό και απαράβατο, αλλά συχνά αντικείμενο ουσιαστικών επεμβάσεων ή και λεκτική ύλη για μια εντελώς νέα σκηνοθετική δημιουργία.

Η μονογραφία της Μαρίζας Γαλάνη, δεύτερη διδακτορική διατριβή στο Γαλλικό Τμήμα του ΑΠΘ με επιβλέπουσα τη Ζωή Σαμαρά (με τίτλο *Οι σκηνικές ενδείξεις από το αρχαίο δράμα έως σήμερα*· η πρώτη της διδακτορική διατριβή ήταν στο Πανεπιστήμιο της Brest, *Les didascalies internes chez Aristophane*, Université de Bretagne Occidentale, Brest 2008 [στο διαδίκτυο], ενώ δημοσίευσε και σχετικά μικρά άρθρα στο περιοδικό *Θεωθ*: *Οι δύο όψεις της γραφής* («Θεατρικές μεταμορφώσεις της γραφής», *Θεωθ* 1, Σεπτέμβριος 2015, σ. 126-130, «Το σταυροδρόμι των διδασκαλιών και της ποίησης», *Θεωθ* 2, Μάρτιος 2016, σ. 147-150, «Σαλώμη: Ο χορός των διδασκαλιών», *Θεωθ* 3, Σεπτέμβριος 2016, σ. 126-131), άρθρα που λίγο πολύ ενσωματώθηκαν στην ανά χείρας μονογραφία), –η μονογραφία αυτή, λοιπόν, δεν λύνει το πρόβλημα αλλά είναι ένα μεγάλο βήμα προς την κατεύθυνση μιας συστηματικής παρακολούθησης της σκηνικής οδηγίας στην ιστορική της εξέλιξη από την αρχαιότητα, συμβολή σημαντική για την ελληνική βιβλιογραφία αλλά όχι μόνο, γιατί θίγει και παραδείγματα από τη λατινική, γαλλική, αγγλική κι άλλες λογοτεχνίες. Η μελέτη κινείται ανάμεσα σε μια θεωρία της σκηνικής οδηγίας και σε μια ιστορία αυτής της συγγραφικής και εκδοτικής πρακτικής. Αυτή τη διάσταση υπονοεί και ο τίτλος, αλλά δεν ακριβολογεί· δεν πρόκειται για μια ιστορία αυτού του δραματολογικού θεσμού, αλλά για δείγματα ή και σταθμούς μιας τέτοιας ιστορίας: αρχαιότητα (και λατινική), Σαίξπηρ, γαλλικός κλασικισμός (με την ενδιαφέρουσα διαφορά ανάμεσα στις απόψεις του Corneille και του Racine, καθώς και του θεωρητικού της κλασικίζουσας δραματουργίας d'Aubignac), το ιαπωνικό θέατρο No (αυτό εγείρει κάποια μεθοδολογικά ερωτήματα: με ποια κριτήρια επιλέχθηκε αυτό το παράδειγμα, και τότε γιατί όχι και άλλα εξωευρωπαϊκά κείμενα της δρα-

ματογραφίας· χρειάζεται και ειδική διαφώτιση της ενδεχομένως διαφορετικής σχέσης δραματικών κειμένων με τη θεατρική παράσταση, που στην Ευρώπη είναι πάνω-κάτω γνωστές από την ιστορία του θεάτρου) και από τον μοντερνισμό κυρίως ο Beckett και ο Ionesco, όπου η παραδοσιακή σχέση δράματος και θεάτρου ανατρέπεται πλέον και η σκηνική οδηγία αναλαμβάνει κι άλλες λειτουργίες. Ο μεγάλος απών βέβαια είναι το αστικό ρεαλιστικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα, όπου βρίσκεται και η κορύφωση της πρακτικής αυτής: στα δραματικά έργα του Bernard Shaw καλύπτονται σελίδες ολόκληρες με πληροφορίες για τα σκηνικά τεκταινόμενα, για πρόσωπα και πράγματα, περιστάσεις και αισθήματα, προϊστορία και συνήθειες των σκηνικών χαρακτήρων, στοιχεία που υπερβαίνουν πλέον τη λειτουργικότητα της διδασκαλίας και δεν έχουν σχέση με τη θεατρική παράσταση.

Το ερευνητικό κενό είναι μεγάλο και στη μεσαιωνική/βυζαντινή και νεοελληνική πλευρά. Π.χ. ο *Κυπριακός Κύκλος των Παθών* (μετά το 1320) διαθέτει σκηνικές οδηγίες στην προστακτική, απευθυνόμενες προς τον οργανωτή της παράστασης, στον οποίο ο άγνωστος συγγραφέας δίνει οδηγίες, και στον πρόλογο ένδειξε πως το κείμενο προοριζόταν σαφώς για θεατρική παράσταση, αλλά στη μορφή που σώζεται το κείμενο του κέντρωνα (αναγράφονται μόνο τα incipit των ρήσεων, που προέρχονται από βιβλικά χωρία αλλά και απόκρυφες πηγές και μερικές πηγές που ακόμα δεν έχουν ταυτιστεί) είναι αδύνατο να έχει παρασταθεί πραγματικά (πολλοί ρόλοι, δέκα πολυτοπικές σκηνές κτλ.) (βλ. Β. Πούχνερ, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων και το θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα*, Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, Λευκωσία 2004 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*, [Texts and Documents of Early Modern Greek Theatre, vol. 2], Academy of Athens, Athens 2006). Είναι κρίμα που η μελετήτρια δεν μπόρεσε να συμβουλευτεί το συστηματικό μου μελέτημα για τις σκηνικές οδηγίες στο κρητοεπτανησιακό θέατρο (βλ. παραπάνω, και επίσης W. Puchner, «Zum Quellenwert der Bühnenanweisungen im neugriechischen Drama bis zur Aufklärung», *Zeitschrift für Balkanologie* 26/2, 1990, σ. 184-216 και του ίδιου, «Implizite Bühnenanweisungen in den Sprechtexten der kretischen Dramaturgie», *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσκα*, τ. 2, Ρέθυμνο 1994, σ. 483-492), γιατί εκεί θίγονται και μεθοδολογικά προβλήματα λειτουργίας και δυσλειτουργίας, έμμεσης και άμεσης σκηνικής οδηγίας, περιττές διδασκαλίες, που αποδεικνύονται μεταγενέστερες επτανησιακές προσθήκες στα χειρόγραφα, ενδεχόμενες προσθήκες τυπογράφων στις εκδόσεις (ως βοήθημα για τη φαντασία του ανα-

γνώστη), διαφορές ανάμεσα στα τρία χειρόγραφα της *Πανώριας* κτλ. Η μελέτη θα είχε κερδίσει σε μεθοδολογικό βάθος (αποκλίσεις από το πρότυπο της κλασικίζουσας δραματουργίας που δεν χρησιμοποιεί διδασκαλίες, σε χειρόγραφα και για πρακτικούς λόγους και η ελληνική πλευρά θα είχε μια πληρέστερη διαχρονική εκπροσώπηση, η οποία περιορίζεται τώρα μόνο στον 5ο αιώνα π.Χ.). Επειδή με ενδιέφερε και αργότερα το θέμα, είχα δώσει φοιτητικές σεμιναριακές εργασίες καταγραφής και αξιοποίησης σκηνικών οδηγιών σε μεταγενέστερες εποχές, για να αποκτήσουμε μια πιο σαφή εικόνα της εξέλιξης του δραματουργικού αυτού μέσου στους επόμενους αιώνες, ώσπου στον 20ό ανατρέπεται πλέον η σχέση δράματος-θεάτρου και σε μερικούς συγγραφείς αχρηστεύεται τελείως. Δυστυχώς δεν αξιώθηκα να φιλοτεχνήσω από τους εν μέρει ογκώδεις φακέλους μια συνοπτική σύνθεση με τα αποτελέσματα, η οποία βέβαια θα έπαιρνε *volens nolens* τις διαστάσεις μιας μονογραφίας. Όπως κάτι παρόμοιο έγινε με τους προλόγους των δραματικών έργων, όπου το τεράστιο υλικό που συγκεντρώθηκε τελικά έμεινε αναξιοποίητο.

Η μελετήτρια ξεκινά από το ίδιο θεωρητικό σημείο εκκίνησης, όπως κι εγώ στη μελέτη του 1991, από το κεφάλαιο για τη γλώσσα στη θεατρική παράσταση στη μονογραφία του Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston 1998 (*Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, σ. 403-425, «Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel»), όπου ο θεωρητικός της γλώσσας διαχωρίζει στο δραματικό έργο ένα *Haupttext* (κύριο ή πρωτεύον κείμενο), που αφορά τον ομιλούμενο επί σκηνής λόγο (διάλογοι, μονόλογοι) και ένα *Nebentext* (δευτερεύον κείμενο), που συμπεριλαμβάνει όλα εκείνα τα κείμενα μιας τυπωμένης έκδοσης δραματικού έργου που δεν εκφωνούνται στη σκηνή από τους ηθοποιούς. Άλλοι μελετητές, όπως η Dahms (G.H. Dahms, *Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1803. Eine Typologie*, Bonn 1978), χρησιμοποίησαν άλλες ορολογίες, όπως π.χ. *ascriptiones*, στις οποίες συνυπολογίζονται ο κατάλογος των *dramatis personae*, οι σκηνικοί τίτλοι, οι αναγραφές των ονομάτων των ομιλούντων προσώπων και οι σκηνικές οδηγίες. Από μεθοδολογική άποψη η μελετήτρια διαχωρίζει αυτές τις «εξωδιαλογικές» αναγραφές του θεατρικού συγγραφέα σχετικά με την παράσταση από τις «ενδοδιαλογικές» πληροφορίες που δίνει το ίδιο το *Haupttext*. Στη δική μου ορολογία ονόμασα την πρώτη περίπτωση «άμεσες» σκηνικές οδηγίες (διδασκαλίες) και τη δεύτερη περίπτωση «έμμεσες», οι οποίες περιέχονται στον ίδιο τον ομιλούμενο σκηνικό λόγο. Η διαφορά, ωστόσο, δεν είναι μόνο στη λεκτική διατύπωση, αλλά είναι και μια μετατόπιση του κέντρου βάρους του ενδιαφέροντος: το μεγαλύτερο μέρος της μονογραφίας της κ. Γαλάνη

ασχολείται με τις ενδοκειμενικές νύξεις και υποδείξεις του δραματουργού, ενώ εγώ ξεκίνησα το ενδιαφέρον μου με επίκεντρο τις σκηνικές οδηγίες που αναγράφονται χωριστά, και εμμέσως ασχολήθηκα και με τις «έμμεσες» σκηνικές οδηγίες στον ομιλούμενο επί σκηνής λόγο του δραματικού έργου, εκκινώντας από τον προβληματισμό της «λειτουργικής» διδασκαλίας, όταν πράγματι προσθέτει μια πληροφορία/υπόδειξη που δεν προκύπτει από το κύριο/πρωτεύον κείμενο, και της «δυσλειτουργικής» ή περιττής σκηνικής οδηγίας, όταν αναγράφεται ως διδασκαλία κάτι που ήδη ζητείται από τον ίδιο τον διάλογο/μονόλογο.

Το ενδιαφέρον της μελετήτριας εστιάζεται στην πρώτη περίπτωση: με ποιον τρόπο εγγράφεται η σκηνοθεσία ενός θεατρικού έργου ήδη στο δραματικό κείμενο, συνεχίζοντας εν μέρει μια σκέψη του Τάσου Λιγνάδη, ότι στο κείμενο της αρχαίας τραγωδίας εγγράφεται ήδη ο τρόπος της σκηνοθεσίας της παράστασής της, κατακρίνοντας τους αισθητικούς πειραματισμούς στις παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας. Αυτό το ζήτημα μοιάζει σήμερα ξεπερασμένο από τα ίδια τα πράγματα, αλλά από μια τέτοια αντιμετώπιση του αισθητικού προβληματισμού προκύπτει το ζήτημα που αφορά την οντολογική και λειτουργική υπόσταση της σκηνικής οδηγίας και το βαθμό δεσμευτικότητας της βούλησης του δραματουργού για τις αισθητικές επιλογές της σκηνοθεσίας. Ή αλλιώς: η διδασκαλία είναι ένα υπόλειμμα της εποχής όπου το έργο κυριαρχούσε πάνω στα αισθητικά μέσα της παράστασης, η οποία ήταν απλώς ένα είδος τεχνικής εφαρμογής, γιατί υποτίθεται πως ήταν η προσταγή του δραματουργού προς τον σκηνοθέτη, πώς να παρασταθεί το έργο του. Αυτή η ιεράρχηση βέβαια προέρχεται από μια εποχή όπου δεν υπήρχε ακόμα ο θεσμός του επαγγελματία σκηνοθέτη. Άλλωστε, η σκηνική οδηγία μπορεί να έχει και μια άλλη παράπλευρη λειτουργικότητα: να ενεργοποιήσει τη φαντασία του αναγνώστη του δραματικού έργου, πώς να οργανώσει τη θεατρική παράσταση στο κεφάλι του (brain theatre), μια «σκηνοθεσία» που συνοδεύει λίγο πολύ όλες τις αναγνώσεις ενός θεατρικού έργου, όταν αυτό απλώς διαβάζεται. Έτσι διαγράφεται μια πορεία χειραφέτησης της σκηνικής τέχνης από τον δραματικό λόγο μέσα στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου: από το αρχαίο θέατρο και το κλασικιστικό, όπου ο δραματουργός δεν χρησιμοποιεί καθόλου τέτοια «τεχνητά» δεκανίκια και εντάσσει στον ομιλούμενο λόγο ήδη τις σκηνικές ανάγκες της υπόθεσης, οπότε το «παιχνίδι» είναι όλο δικό του, σε μια ενδιάμεση κατάσταση, όπου ο θεατρικός συγγραφέας προσπαθεί να επιβάλει τη γνώμη του μέσω των «άμεσων» σκηνικών οδηγιών, δηλώνοντας πώς φανταζόταν εκείνος τη σκηνική πραγματοποίηση όταν έγραφε το έργο, έως το σημείο, όπως στην κλασική avant-garde του 1900, όπου οι σκηνοθέτες δεν αισθάνονται πια δεσμευμένοι

από το όραμα του θεατρικού συγγραφέα, αγνοούν τις ρητές διδασκαλίες του και επεμβαίνουν και στο ίδιο το κείμενο, διασκευάζοντάς το κατά το δικό τους αισθητικό όραμα. Σε αυτή τη φάση, η σκηνική οδηγία, δυσλειτουργικό πλέον υπόλειμμα μιας άλλης εποχής, μπορεί να αποκτήσει νέες λειτουργικότητες, π.χ. στον Beckett ή τον Ionesco, όπου ανατρέπεται η σχέση του «κύριου» κειμένου με το «δευτερεύον» και γράφονται έργα που αποτελούνται μόνο από το δεύτερο ή αυτό κυριαρχεί εις βάρος του πρώτου· αντίθετα, γράφονται και έργα τα οποία δεν χρησιμοποιούν καθόλου σκηνικές οδηγίες, ούτε άμεσες ούτε έμμεσες, και αφήνουν το πεδίο τελείως ανοιχτό για τον σκηνοθέτη, να παραστήσει το δραματικό κείμενο όπως θέλει εκείνος: αυτό απομακρύνει το δραματικό έργο από το θέατρο και το κατευθύνει προς την ποίηση ή την αφήγηση, ή είναι απλώς μια αναγνώριση μιας σκηνικής πρακτικής και πραγματικότητας, όπου το έργο του σκηνοθέτη θεωρείται αυτόνομο και το δραματικό κείμενο της παράστασης είναι μόνο ένα έναυσμα για τις δημιουργίες των παραστατικών τεχνών (Thomas Bernhard, Δημήτρης Δημητριάδης σε μερικά έργα του).

Έχοντας αυτούς τους προβληματισμούς κατά νου, η μελετήτρια ξεκινάει την ξενάγηση στην ευρωπαϊκή δραματολογία με γνώμονα τις έμμεσες (εσωτερικές, ενδο-διαλογικές) σκηνικές οδηγίες, που περιέχουν τα ίδια τα δραματικά κείμενα στον ομιλούμενο σκηνικό τους λόγο. Η εργασία χωρίζεται σε τρία μεγάλα κεφάλαια: Α. «Οι διδασκαλίες στο πρωτεύον κείμενο» (σ. 27-132), Β. «Η συνέχιση της παράδοσης των εσωτερικών σκηνικών οδηγιών» (σ. 133-218) και Γ. «Αμφίδρομοι θεατρικοί διαλογισμοί» (σ. 219-292· μια διαίρεση σε υποκεφάλαια θα βοηθούσε την ανάγνωση). Ακολουθούν ακόμα τα Συμπεράσματα (σ. 293-306), ένα *Résumé en français* (σ. 307-312), η βιβλιογραφία (σ. 313-320) και λίγες υποσημειώσεις που αφορούν το σύνολο του βιβλίου (σ. 321-325 –η κανονική θέση τους είναι πριν από τα Συμπεράσματα, ή ακόμα και υποσελιδίως, που δεν δημιουργεί κανένα πρόβλημα, γιατί είναι πολύ λίγες και σύντομες). Το ύφος της αφήγησης είναι γλαφυρό, η επιμέλεια προσεκτική, αν και έχουν ξεφύγει μερικές αβλεψίες (ενδεικτικά σ. 16, 17, 23). Σε ορισμένες αποφάνσεις μπορεί να μη συμφωνήσει κανείς τελείως (π.χ. στα Συμπεράσματα), γιατί ο μορφολογικός και φαινομενολογικός χώρος του δραματουργικού αυτού μέσου είναι πολύ μεγάλος, όπως και η ποικιλία των δραματουργικών του λειτουργιών.

Το πρώτο κεφάλαιο αφορά την αρχαιότητα, και κυρίως τον Αριστοφάνη, στον οποίο η συγγραφέας είχε αφιερώσει και τη γαλλική της διατριβή: *Αχαρνές, Λυσιστράτη, Εκκλησιάζουσες, Θεσμοφοριάζουσες, Βάτραχοι, Πλούτος*. Οι «εσωτερικές» διδασκαλίες αφορούν κυρίως τα σημεία του χώρου και της εμφάνισης και κίνησης του ηθοποιού, και με ιδιαίτερη έμφαση του χορού. Πολύ λιγότερη είναι η χρήση της

έμμεσης σκηνικής οδηγίας στην τραγωδία, όπου το στερεότυπο σκηνικό και το στατικό παίξιμο των ηθοποιών μειώνει την ανάγκη της εφαρμογής του προσδιοριστικού αυτού μέσου. Ακολουθούν ακόμα ο Σοφοκλής: *Οιδίπους τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, ο Ευριπίδης: *Βάκχες*, και ο Αισχύλος: *Ευμενίδες*. Η αφήγηση της ανάλυσης είναι γοητευτική και ουσιαστική, όχι συστηματοποιημένη με κανονιστικό τρόπο, ούτε χωρισμένη σε υποκεφάλαια.

Με αυτόν τον τρόπο παρουσιάζεται και το δεύτερο κεφάλαιο, που δίνει τη χρονική συνέχεια, πρώτα με τη λατινική δραματολογία: Πλάυτος, *Το παλαμάρι*, μια *fabula palliata*, όπου η μελετήτρια κάνει και μια μικρή επισκόπηση των λειτουργιών των προλόγων τη αρχαίας δραματολογίας, στη συγκεκριμένη περίπτωση για τα ηθικά διδάγματα που ενέχει. Είναι όμως ένα ζήτημα, αν οι φιλοσοφικοί στοχασμοί θα έπρεπε να συνυπολογιστούν στην κατηγορία της «σκηνικής οδηγίας», η οποία αφορά συνήθως αποκλειστικά το τεχνικό μέρος (σκηνικό, υποκριτικό) της παράστασης. Και κάτι άλλο: στο ρεαλιστικό θέατρο, οι άμεσες σκηνικές οδηγίες μπορεί να περιέχουν και στοιχεία από την προϊστορία της υπόθεσης, η οποία συνήθως τοποθετείται στην «έκθεση» (exposition) του έργου, που, μαζί με τον πρόλογο, αποτελεί ένα κρίσιμο σημείο στο σύστημα πληροφόρησης του θεατή για τα σκηνικά συμβάντα, γιατί χωρίς τη γνώση της προϊστορίας δεν μπορεί να παρακολουθήσει την πλοκή (μια αποκλίνουσα τεχνική είναι το «αναλυτικό δράμα» τύπου *Οιδίποδα τυράννου* ή των έργων του Ίψεν). Ο πρόλογος μπορεί να δώσει συγκεκριμένα στοιχεία για τον χώρο και τον χρόνο της υπόθεσης, τα πρόσωπα κτλ. και να διατυπώσει προοικονομίες και προβλέψεις για την υπόθεση, ανήκει όμως, ως ομιλούμενος σκηνικός λόγος, στο κύριο ή πρωτεύον κείμενο του δράματος· στη δραματολογία μετά τον Διαφωτισμό αντικαθίσταται συχνά, όπως και η «έκθεση», από μια εκτεταμένη άμεση σκηνική οδηγία στην αρχή του έργου. Μόνο σε αυτή τη μορφή είναι όμως σκηνική οδηγία. Η διαμάχη του Corneille με τον θεωρητικό της κλασικίζουσας τραγωδίας της Γαλλίας του 17ου αιώνα d'Aubignac για την ανάγκη ή όχι της εξωδιαλογικής σκηνικής οδηγίας (της άμεσης) δεν χρειάζεται να αναχθεί σε μανιχαϊστική διχοτόμηση μέσα στο σύστημα πληροφοριών που δίνει το δραματικό έργο στον αναγνώστη/θεατή· και οι δύο μέθοδοι έχουν την ίδια σκοπιμότητα (πληροφόρηση), απλώς η άμεση σκηνική οδηγία απευθύνεται αναγκαστικά μόνο στους οργανωτές και εκτελεστές της παράστασης (ή και στον αναγνώστη), ενώ η έμμεση ρυθμίζει κατευθείαν την παράσταση και γίνεται αντιληπτή και από τον θεατή, γιατί αναφέρεται στον διάλογο. Και οι δύο μέθοδοι συνυπάρχουν συνήθως ταυτόχρονα, με εξαίρεση την αρχαιότητα και την κλασικίζουσα δραματολογία και συμπληρώνουν η μία την άλλη· η αναγραφή μιας

άμεσης σκηνικής οδηγίας είναι τότε περιττή, όταν επαναλαμβάνει πράγματα που προβλέπει και ζητεί το ίδιο το κείμενο του έργου, βρίσκεται παρ' όλ' αυτά όχι σπάνια σε τυπωμένες εκδόσεις δραματικών έργων ή και σε χειρόγραφα, για τη διευκόλυνση των οργανωτών της παράστασης (βλ. Κρητικό και Επανησιακό θέατρο).

Ακολουθεί το τμήμα που αναλύει το έργο *Τακασάγκο* του Ζεάμι (14ος αι) του θεάτρου Νο της Ιαπωνίας, είδος τυποποιημένου και παραδοσιακού θεάτρου με έντονους και ποικίλους συμβολισμούς και φορμαλοποιημένο σχήμα. Κατά τη γνώμη μου δεν μπορεί να αναλυθεί η σχέση δράματος-θεάτρου, που είναι η πεμπτουσία των ζητημάτων γύρω από τη σκηνική οδηγία, χωρίς μια ευρύτερη εξέταση του μεσαιωνικού ιαπωνικού θεάτρου γενικά, και του Νο συγκεκριμένα, για να μην εισαγάγουμε ευρωκεντρικά ή δυτικοκεντρικά στερεότυπα. Αν μια καθαρά τυπολογική συγκριτολογία σχετικά με ένα επιλεγμένο θέμα απομονώσει το εν λόγω φαινόμενο από τα συμφραζόμενά του, αναγκαστικά κινείται σε έναν αφηρημένο κατασκευασμένο χώρο της καθαρής θεωρίας, ο οποίος δεν επικοινωνεί πια καλά με το υπαρκτό εμπειρικό φαινόμενο. Υπάρχουν στον χώρο του ευρωπαϊκού μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου εκατοντάδες παραδείγματα που δείχνουν τον προβληματισμό της άμεσης και έμμεσης διδασκαλίας, και θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως παραδείγματα της ανάλυσης. Για να μη μιλήσω για τα τρία διαλογικά έργα του Ibn Dāniyāl για το θέατρο σκιών (Κάιρο περ. 1300), που είναι τώρα προσιτά σε αγγλική μετάφραση (Safi Mahfouz – Marvin Carlson (trans.-ed.), *Theatre from Medieval Cairo. The Ibn Dāniyāl Trilogy. The Shadow Spirit, The Amazing Preacher and the Stranger, The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, New York 2013), όπου δοκιμάζονται τα όρια της κατηγορίας «σκηνική οδηγία» (έμμεση και άμεση) και η λειτουργικότητά της (βλ. W. Puchner, «Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dāniyāl in Kairo (kurz von 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater», *Parabasis* 13/1, 2015, σ. 101-128). Τη συνέχεια δίνει ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ, ύστερα ο *Οθέλλος*, μετά *Ο κατά φαντασίαν ασθενής* του Μολιέρου. Αυτές οι ερμηνευτικές και συγκριτικές αναλύσεις ξεπερνούν συχνά τα όρια του συγκεκριμένου θέματος, είναι όμως λεπτεπίλεπτες, καμωμένες με ευαισθησία και διεισδυτικότητα, και αποτελούν οπωσδήποτε ένα γοητευτικό ανάγνωσμα. Το κεφάλαιο αυτό τελειώνει με *Το παιγνίδι του έρωτα και της τύχης* του Marivaux.

Στο τρίτο κεφάλαιο, «Αμφίδρομοι θεατρικοί διαλογισμοί», αποκαθίσταται η συνέργεια των δύο μορφών της σκηνικής οδηγίας, της έμμεσης και της άμεσης (ενδοδιαλογικής ή εσωτερικής και εξωδιαλογικής ή εξωτερικής), παίρνοντας παραδείγματα από πρωτοποριακά θεατρικά έργα του 20ού αιώνα. Η επιλογή

αυτή δικαιολογείται από το γεγονός ότι στα έργα αυτά υπάρχει μια ανατροπή της συμβατικής σχέσης ανάμεσα σε άμεση και έμμεση διδασκαλία, με την έννοια ότι η άμεση σκηνική οδηγία μπορεί να παρεμβαίνει δραστικά και στο κύριο κείμενο ή ακόμα και να το αντικαταστήσει (σε ορισμένα έργα του Μπέκετ). Η παράλειψη όμως του 18ου και 19ου αιώνα με το αστικό ρεαλιστικό δράμα διαταράσσει κάπως την ιστορική ακολουθία της εξέλιξης του δραματουργικού αυτού μέσου, γιατί, αντί της σύμπραξης των δύο μορφών της σκηνικής οδηγίας από την Αναγέννηση και σε όλους τους νεότερους χρόνους, όπου οι άμεσες διδασκαλίες που αναγράφονται χωριστά συνήθως είναι υποτυπώδεις και απόλυτα λειτουργικές, με τον Ρεαλισμό και τον Ρομαντισμό, η πρόσθετη πληροφόρηση σε μορφή άμεσης σκηνικής οδηγίας παίρνει μεγάλη έκταση και αποκτά ενημερωτική βαρύτητα, η οποία μπορεί να φτάσει έως και την υπέρβαση της κανονικής λειτουργικότητας του θεσμού, και οι πρόσθετες αυτές αναγραφές εξελίσσονται σε μικρά πεζογραφικά κείμενα, διάσπαρτα στο δραματικό έργο. Αυτό όμως απαλλάσσει το κύριο κείμενο από την τεχνοτροπική δυσκολία, να εντάξει στους διαλόγους τις απαραίτητες πληροφορίες για την οργάνωση και εκτέλεση της σκηνικής πράξης (χωρίς να μειωθεί η πιθανοφάνεια των σκηνικών λόγων και γεγονότων), πράγμα που απελευθερώνει τον δραματουργό και οδηγεί σε μεγαλύτερη φυσικότητα των διαλόγων, σε μεγαλύτερη ιστορική αυθεντικότητα ή και σε ψυχολογική και φιλοσοφική εμβάθυνση των λεγομένων. Χωρίς αυτή την ενθρόνιση της άμεσης σκηνικής οδηγίας ως τον κύριο αγωγό των πληροφοριακών υποδείξεων προς ηθοποιούς και σκηνοθέτες, οι ανατροπές και διαφοροποιήσεις της δραματουργικής σύμβασης που εισάγουν ο Μπέκετ και ο Ιονέσκο δεν είναι κατανοητές στην ιστορική τους διάσταση. Ωστόσο οι δραματουργοί της πρωτοπορίας κρατούν παρά ταύτα και συμβατικά στοιχεία της χρήσης του μέσου: π.χ. στη μεγάλη εισαγωγική σκηνική οδηγία που περιγράφει τον υποτιθέμενο σκηνικό χώρο. Οι αναλύσεις των παραδειγμάτων αρχίζουν με το *Fin de partie* (*Endgame*) του Μπέκετ (*Το τέλος του παιχνιδιού* μεταφράζεται συνήθως στα ελληνικά, αν και ο σκακιστικός όρος εννοεί το «Παιχνίδι του τέλους» μιας παρτίδας, που τελειώνει με το *mat* του ενός βασιλιά). Με μαεστρία ο ιρλανδός δραματουργός χρησιμοποιεί και τις δύο τεχνικές και τους δίνει και φιλοσοφικό και υπαρξιακό βάθος. Η ανάλυση αυτή διαβάζεται με μεγάλη απόλαυση, αν και για το θέμα υπάρχει ήδη εκτενής βιβλιογραφία. Ακολουθεί και η *Πράξη χωρίς λόγια*, που αποτελείται, ως «παντομίμα», μόνο από άμεσες σκηνικές οδηγίες. Μεγάλος είναι ο ρόλος της εξωδιαλογικής διδασκαλίας και στον Ιονέσκο: *Το παιχνίδι της*

σφαγής, όπου διαπλέκεται η άμεση σκηνική οδηγία και με την έμμεση διδασκαλία· η σύμπραξη αυτή υπάρχει όμως και στην μονολογική ποίηση (Ρίτσος, *Η σονάτα του σεληνόφωτος*).

Η δειγματοληπτική αυτή διαχρονική ανάλυση, που παρακολουθεί ορισμένους σταθμούς μιας δραματουργικής σύμβασης μέσα στην εξέλιξή τους φτάνοντας, στον 20ό αιώνα, στα όρια της λειτουργικότητάς τους και αποκτώντας και νέες λειτουργικότητες και νέους συμφωρμούς, είναι μια σαγηνευτική ξενάγηση σε μορφή μιας συνεχούς αφήγησης που αποφεύγει κανονιστικές κατηγοριοποιήσεις και κερδίζει τον αναγνώστη με την αισθητική ευαισθησία των αναγνώσεων γνωστών έργων της παγκόσμιας δραματουργίας. Μολοντούτο μένει η γεύση του ανολοκλήρωτου, της προεργασίας για κάτι μεγαλύτερο, σαν να έχει ανοίξει μια πόρτα που οδηγεί σε μεγάλους διαδρόμους, των οποίων το τέλος ακόμα δεν φαίνεται, γιατί απέχουμε ακόμα πολύ από μια τεκμηριωμένη και βάσιμη ιστορία της σκηνικής οδηγίας στην ευρωπαϊκή δραματουργία, για να μη μιλήσουμε προς το παρόν για την παγκόσμια διάσταση, γιατί το «δράμα» και το «θέατρο» σε εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς μπορεί να έχει σημασιολογικές και λειτουργικές διαστάσεις που να μην έχουν και πολλή σχέση με βασικές ευρωκεντρικές έννοιες της δραματουργίας, όπως αληθοφάνεια (*verisimilitudo*), σκηνική πραγματικότητα, ψευδαίσθηση, υποκριτική κτλ., οι οποίες είναι οι προϋποθέσεις για την ύπαρξη μιας σκηνικής οδηγίας και στις δύο μορφές (μέρος του πρωτεύοντος κειμένου ή του δευτερεύοντος, που κινείται έξω από το φαίνεσθαι του σκηνικού κόσμου). Για την αναζήτηση κι άλλων παραδειγμάτων, σε κάποια πιο συνετή χρονολογική και ειδολογική κατάταξη, και για τη διαφοροποίηση του θεωρητικού μοντέλου, τις διαβαθμίσεις ανάμεσα σε άμεσες και έμμεσες (εξωδιαλογικές και ενδοδιαλογικές) σκηνικές οδηγίες και τους συμφωρμούς και συμπράξεις τους υπάρχει πολύς άδειος από βιβλιογραφική κάλυψη ερευνητικός χώρος, και η Μαρίζα Γαλάνη έχει όλα εφόδια να τον καλύψει μελλοντικά. Προς το παρόν διαβάζουμε μια γλαφυρή και γοητευτική αφήγηση δραματουργικών αναλύσεων που έγιναν με αισθητική ευαισθησία και μένουμε με την εντύπωση πως η μελετήτρια χτύπησε μια χρυσή φλέβα, η οποία έχει να δώσει πολλά για τη θεωρία του δράματος, και με την ευχή να χρησιμοποιήσει περισσότερα (νεο)ελληνικά παραδείγματα.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα*, Κ. & Μ. Αντ. Σταμούλης, Θεσσαλονίκη 2017, σελ. 382, ISBN 978-618-5161-72-9.

Αυτό το βιβλίο είναι μια κατάθεση σοφίας και αρχαιογνωσίας, σε σπάνιο συνδυασμό με στέρεες γνώσεις και εμπειρίες στη λαογραφία και εθνογραφία, καθώς και στον λαϊκό πολιτισμό των αρχαίων. Στη διεθνή βιβλιογραφία για την ελληνική αρχαιότητα, που είναι ένας ωκεανός όπου χρειάζεται πυξίδα για να προσανατολιστεί κανείς θεματικά, δεν φαίνεται να υπάρχουν πολλές ειδικές εργασίες για τον προφορικό πολιτισμό των αρχαίων Ελλήνων –μας σώζονται βέβαια οι γραπτές πηγές, αλλά η επίδραση προφορικών ιστοριών πάσης φύσεως, μύθων και παραμυθιών είναι πέραν πάσης αμφιβολίας φανερή (βλ. τώρα William Hansen (ed.-trans.-introd.), *The Book of Greek & Roman Folktales, Legends & Myths*, illustrated by Glynnis Fawkes, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2017)–, και ιδιαίτερα για την τραγωδία (θυμάμαι μια γερμανική διδακτορική διατριβή από το πανεπιστήμιο της Βιέννης, που με βοήθησε πολύ στη βαθύτερη σύνδεση των εθιμικών φαινομένων του νέου ελληνικού λαϊκού πολιτισμού με την αρχαιότητα: H. Gondek, *Die Wurzeln des antiken griechischen Dramas in der antiken griechischen Volkskultur*, diss., Wien 1969), όπου οι τραγικοί ποιητές επιλέγουν από τον λαβύρινθο των τοπικών μύθων και μυθολογιών μια εκδοχή και τη διασκευάζουν με τον δικό τους τρόπο και αισθητικό σκοπό, ώστε τα σωζόμενα κείμενα των τραγωδιών να καθρεφτίζουν τόσο τον μυθοπλαστικό κόσμο της fictionality της τραγικής ποίησης όσο και τον κοινωνικό βίο της καθημερινότητας του 5ου αιώνα στην κλασική Αθήνα, αλλά και αξίες, ήθη και έθιμα, κοσμοθεωρία και φιλοσοφία της ζωής, με νοητικές αποχρώσεις του κάθε τραγικού ποιητή ξεχωριστά. Αυτές οι αξίες, λατρείες, πρακτικές και σκέψεις συγκρίνονται ύστερα με παρόμοια φαινόμενα αρχαϊστικών κοινωνιών και τον λαϊκό πολιτισμό μεταγενέστερων χρόνων, ή φαινόμενα διαδεδομένα σε όλη την υφήλιο, που σχηματίζουν κοινά στοιχεία της *conditio humana*, είτε τεκμηριώνονται στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό ως ανάλογα μέσα σε μια ελληνική παράδοση. Αυτή η ξενάγηση, με γνώση, ωριμότητα και νηφάλια κρίση, οδηγεί σε πολλές περιπτώσεις σε νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις για ορισμένα δομικά στοιχεία και επαναλαμβανόμενα μοτίβα σε συγκεκριμένες τραγωδίες.

Οι στόχοι και η μεθοδολογία της εργασίας περιγράφονται με απόλυτη απλότητα στον σύντομο πρόλογο: «Στόχος του βιβλίου είναι να κάνει γνωστό το αρχαίο δράμα (τους τρεις ποιητές: Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη) σε ένα κατά το δυνατόν ευρύτερο κοινό αναγνωστών, οι οποίοι ενδιαφέρονται οπωσδήποτε και για την πνευματική

τους καλλιέργεια (το κοινό αυτό δεν το απαξίωσα ποτέ). / Είναι γραμμένο με τρόπο που να διευκολύνει τον επικοινωνιακό αυτόν στόχο. Το κείμενο δεν πνίγεται σε μεγάλο αριθμό παραπομπών (χωρίς βέβαια αυτές να απουσιάζουν), η γλώσσα αποφεύγει συστηματικά (και εκ πεποιθήσεως) τη δυσνόητη ή επιτηδευμένη φρασεολογία, μια κρυμμένη δήθεν (πίσω από ασάφειες και περίτεχνο λόγο) σοφία. Παράλληλα η προσπάθειά μου είναι να εμπλουτίσω, όσο αυτό μου είναι δυνατό, τον ερμηνευτικό σχολιασμό των κλασικών αυτών έργων με περαιτέρω παρατηρήσεις, που κάποτε, είναι, ας μου επιτραπεί να πω, σε ικανό βαθμό πρωτότυπες. / Κύριος σκοπός μου υπήρξε να δείξω πόσα οφείλουν οι μεγάλοι αυτοί ποιητές στο σύγχρονό τους λαϊκό πολιτισμό. Πέρα από τις γνωστές βέβαια οφειλές (και ωφέλειες) σε αυτόν (και από αυτόν), πέρα από την και θρησκευτικά ακόμα τότε ζώσα μυθολογία, άντλησαν από το σύνολο σχεδόν της καθημερινής ζωής στην Αθήνα [...]. Οι δοξασίες και τα ήθη συνιστούν, ακριβώς, την καθημερινότητα, η οποία έχει τη δική της διάρκεια. Αυτό γίνεται φανερό και από την επισήμανση στην τραγωδία δοξασιών, ηθών που συναντώνται στα λαϊκά στρώματα και στους νεότερους χρόνους, χωρίς να με απασχολεί εν προκειμένω το ζήτημα της συνέχειας· πρόθεσή μου είναι μόνο, να πιστοποιηθεί με αυτόν τον τρόπο η λαϊκή προέλευση τέτοιων στοιχείων. / Η εργασία μου κατ' ουσίαν εκκινεί από το σημείο αυτό και πέρα, όπου παρακολουθώ την προσωπική μέθεξη και την ποιητική διαμόρφωση του υλικού που οι τρεις Τραγικοί παραλαμβάνουν. / Εντόπισα, λοιπόν, αφενός τα στοιχεία, με τα οποία σύνθεσαν οι τρεις ποιητές τις τραγωδίες και τα δράματά τους, και, αφετέρου, —αυτό είναι και το πιο ενδιαφέρον και δύσκολο,— προσπάθησα να δείξω, με τα ίδια τα πράγματα, τον τρόπο, με τον οποίο τα χρησιμοποίησαν και τα διαμόρφωσαν, ώστε να αναχθεί η ίδια η ζωή σε ένα άλλο, υψηλότερο επίπεδο: της ποίησης» (σ. 9-10). Δηλαδή και αυτό το βιβλίο ανήκει ουσιαστικά σε αυτόν τον ευρύτατο κλάδο της λαογραφίας που ονόμασα «Εφαρμοσμένη Λαογραφία» (Β. Πούχνερ, *Εφαρμοσμένη Λαογραφία. Ο λαϊκός πολιτισμός σε επιστήμες και τέχνες*, [Λαογραφία 10], Αθήνα 2014).

Κατ' αυτόν τον τρόπο αναλύονται και οι 31 τραγωδίες με συστηματικό τρόπο. Κάθε δράμα αρχίζει με μια περίληψη, η οποία ωστόσο γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε ο αναγνώστης να προϋδεάζεται ήδη για το βαθύτερο ή ένα από τα σημαίνοντα νοήματα ή θέματα του έργου, τα οποία ανακαλύπτονται και αναλύονται πέρα από τα γνωστά και συνηθισμένα. Αυτή η νέα ανάγνωση, με εθνολογικό βλέμμα, είναι εν μέρει συναρπαστική και οπωσδήποτε ουσιώδης, και οδηγεί ως έναν βαθμό στην τελετουργική σχολή του Cambridge μετά το 1900, που ενδιαφερόταν όμως για το θέμα της καταγωγής του αρχαίου θεάτρου. Τέτοια θέματα δεν θίγονται εδώ, αλλά

εμμένουν στη μερική «υπερχρονικότητα» ή στη μεγάλη αντοχή στη μακρά διάρκεια, όπως κάνουν τα αρχετυπικά θέματα (Β. Πούχγερ, «Αρχετυπική δομή και χρονική συνέχεια. Εκδοχές της μακράς διάρκειας», *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Αθήνα 2011, σ. 83-108). Σε άλλο σημείο του προλόγου, ο συγγραφέας τονίζει τη μεθοδολογική διαφορετικότητα της δικής του προσέγγισης, πέρα από τις φιλολογικές, θεατρολογικές, αρχαιονγνωστικές και φιλοσοφικές ερμηνείες, αν και δεν απουσιάζουν, ιδίως οι φιλοσοφικές. «Ας μου επιτραπεί να πω, ότι μια οπωσδήποτε διαφορετική ματιά πέφτει πάνω στα πράγματα του δράματος· όχι αποκλειστικά φιλολογική, αλλά συγκεκριασμένη με τη λαογραφική και εθνολογική παρατήρηση, η οποία δίνει περισσότερο εύρος στον ορίζοντα της μελέτης» (σ. 11).

Μολοντούτο η εργασία διαπνέεται από τέτοια συστηματικότητα, ώστε μου εγείρεται η υποψία πως ο σχηματισμός των ερμηνευτικών αυτών αναλύσεων μπορεί να είναι και έργο της νεότητας του συγγραφέα (αν και η γραφή του προέδρου της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας και ομότιμου καθηγητή «νεάζει» και τώρα) και είχε αρχικά κάποια παιδαγωγική σκοπιμότητα. Αυτή η συστηματικότητα, που διαφαίνεται ήδη στο πρώτο μέρος για τα «Κεντρικά Θέματα», εντείνεται ακόμα περισσότερο στο δεύτερο μέρος, «Άλλα θέματα και μοτίβα», όπου σε μορφή λημματικού λεξικού αναλύονται με άκρα συντομία 73 θέματα ή μοτίβα με αλφαβητική σειρά. Σε παρόμοιο συμπέρασμα οδηγεί και μια ματιά στην επιλεγμένη βιβλιογραφία, η οποία οπωσδήποτε έχει ανανεωθεί με νεότερες μελέτες για επιμέρους θέματα (ξεχωρίζουν εδώ τα λήμματα της *Enzyklopädie des Märchens* [1977-2014]), αλλά προβάλλεται ένας πυρήνας μελετών που γράφτηκαν τη δεκαετία του 1970 και παλαιότερα. Από τον περιορισμό των υποσημειώσεων και της βιβλιογραφίας κερδίζει η φρεσκάδα των στοχασμών και προσεγγίσεων, που καταπιάνονται αμέσως και χωρίς περισπασμούς με την ουσία των θεμάτων.

Η φύση του βιβλίου, που εν μέρει επιβάλλει την επιλεκτική του χρήση, δυσκολεύει βέβαια μια λεπτομερειακή παρουσίαση· οπότε και αυτή επιλεκτική θα είναι. Επιλέγω από τους τρεις τραγικούς από ένα δραματικό έργο, το οποίο θα παρακολουθήσουμε λεπτομερέστερα στην ανάπτυξη των επιχειρημάτων και θεμάτων του. Κατά τα άλλα θα αναφερθούν, ως ένδειξη του κέντρου βάρους της θεματικής εστίασης σε κάθε έργο, οι υπότιτλοι. Θα φανεί βέβαια ότι τα λήμματα επικοινωνούν και εσωτερικά μεταξύ τους: δηλαδή στην ανάλυση ενός συγκεκριμένου έργου αναφέρονται παρόμοιες περιπτώσεις θεμάτων και μοτίβων και σε άλλες τραγωδίες, έτσι ώστε να δημιουργείται ένα ολόκληρο πλέγμα ή δίκτυο από ενδιάμεσες παραπομπές σε άλλα λήμματα, πράγμα που εντείνει ακόμα περισσότερο τον λεξικογραφικό χαρακτήρα του πονήματος.

Ως παράδειγμα μιας τέτοιας ανάλυσης επέλεξα από τον Αισχύλο τους *Πέρσες*, από τον Σοφοκλή τον *Οιδίποδα τύραννο* και από τον Ευριπίδη τη *Μήδεια*. Ο υπότιτλος για τους *Πέρσες* είναι «Η ζωή των νεκρών». Μετά την αφήγηση της υπόθεσης, ο συγγραφέας εστιάζει στη σύντομη εμφάνιση του φαντάσματος του Δαρείου. Ως παντογνώστης νεκρός, δίνει συμβουλές και απαγορευτικές εντολές στον γιο του τον Ξέρξη, και γνωμικές ρήσεις σωφροσύνης. Κατά τις αρχαϊστικές αντιλήψεις, ο Κάτω Κόσμος είναι υπέρτερος, οι νεκροί είναι πιο σοφοί από τους ζωντανούς, έχουν μαγική δύναμη και μεγαλύτερη πείρα, γι' αυτό τους έχουν ανάγκη οι ζώντες για συμβαράσταση και συνδρομή (το ίδιο μοτίβο βρίσκουμε και στις *Χοηφόρους* και σε άλλα έργα). Αυτό ανταποκρίνεται στο «ανακάλημα» των νεκρών στη νεώτερη Ελλάδα, τη *νεκροαγωγή* των αρχαίων, μοτίβο που απαντάται και στην παραλογή του «Νεκρού αδελφού». Σε άλλες τραγωδίες, όμως, ο Κάτω Κόσμος είναι ανύπαρκτος και η επικοινωνία με τους νεκρούς είναι αδύνατη. Στο *Οιδίποδα επί Κολωνών* ο ευεργετούμενος νεκρός έχει θαυματουργικές δυνάμεις, αλλά στην *Άλκηστη* υπάρχει και το αντίθετο αίσθημα του δέους και του φόβου, η αποστροφή: ο θάνατος ως μiasma (βλ. τα πολλά καθαρτικά έθιμα σε περίπτωση θανάτου). Στον Ευριπίδη η αμφισβήτηση της παραδοσιακής μεταφυσικής είναι συχνή. Κι όμως και αυτός χειρίζεται και το θέμα του νεκρού-βοηθού (όπως στο παραμύθι) και τηρούνται τα σχετικά έθιμα κατά γράμμα. Μολοντούτο, ως γενική αρχή ισχύει η ισοτιμία ζωντανών και νεκρών (*Πέρσες*, στ. 402-405: «Ιτε παῖδες Ἑλλήνων...»).

Από τον Σοφοκλή διάλεξα τον *Οιδίποδα τύραννο*, με υπότιτλο «Ο μοιραῖος ἄνθρωπος». Η πρωτότυπη προσέγγιση έγκειται εδώ στο γεγονός ότι ο συγγραφέας θεωρεί τον μάντη Τειρεσία ως κεντρικό πρόσωπο και τον ταυτίζει με τον παντογνώστη Χρόνο (βλ. και του ίδιου, «Ο *Οιδίποδας* του Σοφοκλή ανάμεσα στο μύθο και την ποίηση», *Παιδαγωγικά της Λαογραφίας*, Αθήνα 2001, σ. 164-179). Η άποψη πως ο μύθος του θηβαίου βασιλέα στηρίζεται σε παλαιότερο παραμύθι έχει διατυπωθεί από μια σειρά παλαιότερων κλασικών φιλολόγων (βλ. W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, Wien 1991, σ. 88-98). Αναλύει στη συνέχεια τις γνωστές μελέτες του Μέγα για τον Οιδίποδα και τον Ιούδα Ισκαριώτη, και στη συνέχεια το «Παραμύθι του Οιδίποδα» στις βαλκανικές και ελληνικές του εκδοχές (βλ. τώρα και W. Puchner, *Die Folklore Südosteuropas*, Wien-Köln-Weimar 2016, σ. 104-110), όπου ο μοιραῖος ήρωας δεν είναι οπωσδήποτε πατροκτόνος και αιμομίκτης με τη μητέρα του, ιδιότητες που φορτώθηκε και ο Ιούδας (πιθανώς μέσω βυζαντινής μεσολάβησης, βλ. W. Puchner, «Zur Herkunft der

mittelalterlichen Judaslegende», *Fabula* 35, 1994, σ. 305-309), αλλά σε παραλλαγές της Νοτιοανατολικής Ευρώπης μπορεί να είναι ακόμα και γυναίκα, και τα εγκλήματα ποικίλλουν· τα παραμύθια της μοίρας, του αναπόφευκτου πεπρωμένου, είναι το θεματικό πλαίσιο στο οποίο κινείται ο μύθος του Οιδίποδα, βασισμένος σε παλαιότερες παρόμοιες ιστορίες για την παντοδυναμία της μοίρας (Β. Πούχνερ, «Το παραμύθι του Οιδίποδα και τα παραμύθια της Μοίρας (ΑαTh/ATU 930-949)», *Παραμυθολογικές μελέτες Β΄. Μυθολογικά και άλλα θέματα*, Αθήνα 2012, σ. 17-40).

Από τον Ευριπίδη επέλεξα τη *Μήδεια*, με υπότιτλο «Ορκος και επιορκία». Παρατηρεί ο Μερακλής ότι, σε όλο το έργο του προδομένου έρωτα της βάρβαρης ξένης, ο όρκος και η καταπάτηση του όρκου (Ιάσων) παίζει σημαντικό ρόλο και είναι επαναλαμβανόμενο μοτίβο· τον ιερό συζυγικό όρκο επικαλείται σε διάφορα σημεία του έργου η Μήδεια, κι ακόμα και τον βασιλιά Αιγέα αναγκάζει να ορκιστεί με φοβερούς όρκους να τη δεχτεί στην Αθήνα μαζί με τα παιδιά της, όταν φύγει εξόριστη από την Κόρινθο. Δίνει και πολλή έμφαση στη συμπαράσταση του χορού των γυναικών της Κόρινθου στην ξένη και βάρβαρη μάγισσα, ως φεμινιστική αλληλεγγύη του αδικημένου από την ανδροκρατία φύλου. Και ξεκινά μια αναζήτηση του αρχαίου αυτού φαινομένου, του όρκου, με τη «δεσμευτική αυτοαρά» και σε άλλες τραγωδίες: στις *Ευμενίδες*, τον *Αίαντα*, τον *Φιλοκτήτη*, την *Ηλέκτρα*, τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, τις *Τραχίνιες*, τον *Ιππόλυτο* κτλ., με ενδιαφέρουσες αποχρώσεις: υπάρχει μια διαλεκτική ανάμεσα στον όρκο και την ψευδορκία, μερικές φορές ο λόγος ή το σφίξιμο του χεριού θεωρείται πιο δυνατό από τον όρκο, όπου συνήθως εμπλέκεται η μεταφυσική διάσταση του επιστητού, όταν η πίστη στο δωδεκάθεο έχει πλέον κλονιστεί. Τέτοια συγκριτικά ανοίγματα είναι άκρως ενδιαφέροντα και δείχνουν την αρχαία κοινωνία σε μια ενδιάμεση φάση μεταξύ αρχαϊκών αντιλήψεων και νεωτερικού ρεαλισμού. Η σύγκριση με τον λαϊκό πολιτισμό της νεώτερης Ελλάδας γίνεται πάλι με τον «Νεκρό αδελφό» και παραδοσιακούς λαϊκούς όρκους («Μα το ψωμί!», «Στο φως μου!» κτλ.).

Οι ενδεικτικοί υπότιτλοι για όλα τα έργα είναι οι εξής: Α) Αισχύλος (σ. 15-68): *Πέρσες* (472) Η ζωή των νεκρών, *Επτά επί Θήβας* – Η μαγεία της εικόνας, *Ικέτιδες* (464) Από το παραμύθι στο δράμα, *Προμηθέας* (464-458) Ήρωας εκπολιτιστής, *Ορέστεια* (458) Αγαμένων – Μοίρα, θεοί, *Χοηφόροι* – Επικοινωνία ζωντανών και νεκρών, *Ευμενίδες* – «Παμμήτωρ Γη». Β) Σοφοκλής (σ. 69-114): *Αίας* (460-450) Η ταφή των νεκρών, *Αντιγόνη* (44) Ο τυφλός όπτης, *Τραχίνιες* (περ. 442) Το θέμα της αυτοκαταστροφής, *Οιδίπους Τύραννος* (430-420) Ο μοιραίος άνθρωπος, *Ηλέκτρα* (421-411) Η πραγματικότητα των ονείρων, *Φιλοκτήτης* (409) Όπλα μαγικά, *Οιδίπους επί Κολωνώ* (401, μετά θάνατον) Ο ευεργέτης νεκρός. Ευριπίδης (σ. 115-249): *Αλ-*

κησις (438) Ένα προευριπίδαιο παραμύθι, *Ιππόλυτος* (428) Μια πολύ παλιά ιστορία, *Μήδεια* (431) Όρκος και επιορκία, *Ηρακλείδες* (430-427) Η πολλαπλή ζωή του μύθου, *Ανδρομάχη* (427/425) Πεξευμένος μύθος, *Εκάβη* (430-420) «οράν φάος», *Ικέτιδες* (424/422) Μύθος και Ιστορία, *Ηρακλής* (424/415) Ο τροχός της τύχης και η «περιπέτεια», *Ιων* (449-418) Στον αστερισμό των παραμυθιακών μοτίβων, *Τρωάδες* (415) *do ut des*, *Ηλέκτρα* (415/413) Ο μύθος ξανά, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (405) – *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (414) Θυσία, *Ελένη* (412) Φαίνεσθαι και είναι, *Φοίνισσες* (409) Η δρακοκτονία, *Ορέστης* (408) Μαντεία, *Βάκχες* (405 μετά θάνατον) Εναρμόνιση των αντιθέσεων, *Κύκλωπας* (438 ή 428) Στο μεταίχμιο αγριότητας και πολιτισμού. Πρέπει να λεχθεί στο σημείο αυτό, πως ένα ικανό μέρος των παραθεμάτων από τα κείμενα των αρχαίων τραγωδίων δεν αναγράφεται σε νεοελληνική μετάφραση αλλά στο πρωτότυπο. Αυτή η επιλογή δίνει στο κείμενο μιαν ιδιαίτερη χάρη και μια παιδαγωγική διδακτικότητα, γιατί η επικοινωνία με το πρωτότυπο κείμενο της αρχαίας δραματικής ποίησης είναι μια αναντικατάστατη αισθητική εμπειρία· κι αν δεν καταλαβαίνει ο αναγνώστης αυτολεξεί το παράθεμα, ωστόσο μαντεύει ένα μέρος του, και το νόημά του προκύπτει έτσι κι αλλιώς από τα συμφραζόμενα της συζήτησης.

Το δεύτερο μέρος του βιβλίου ασχολείται με δευτερεύοντα θέματα και μοτίβα και έχει το σχήμα λημματογραφικού λεξικού. Εδώ η παραδειγματική μέθοδος αναγκαστικά αποτυγχάνει, γιατί τα θεματικά λήμματα κάνουν κάθετες και οριζόντιες τομές στις τραγωδίες αλλά και σε στοιχεία του νεότερου λαϊκού πολιτισμού. Μερικά από τα λήμματα αυτά δεν είναι πολύ μικρότερα από τις παραπάνω αναλύσεις ανά δραματικό έργο και παραπέμπουν και στη βιβλιογραφία και σε συγκεκριμένες απόψεις μελετητών. Σε μια βιβλιοπαρουσίαση δεν μένει άλλη στρατηγική παρουσίασης από την παράθεση των τίτλων: αγριότητα, αδύνατο (το ρητορικό σχήμα), αιμομιξία (βλ. οικογένεια), αμφίεση, ανάληψη, ανάποδος κόσμος, ανθοφιλία, ανιμισμός (παμψηχισμός), απαισιοδοξία (βλ. δάκρυα, θάνατος, τέλος), απαρχές, αποστασιοποίηση, αργαλειός, αριθμοί, ατεκνία, «άστροφος» (να μη γυρίσεις προς τα πίσω), αυτοματισμός, αυτοχθονία (βλ. οικογένεια), γάμος (τελετουργία), γέννηση (μαγική), γέννησης έθιμα, γένος (βλ. οικογένεια), γλώσσα, γυναίκα (πέντε γυναικείοι χορούς στον Αισχύλο, πολύ περιεκτικό άρθρο), δάκρυα (ανάμεσα στην Απολλώνια γαλήνη και τη Διονυσιακή μανία), δουλεία, εγκλεισμός, εικόνες, ειρωνεία, ενδογαμία/εξωγαμία (βλ. οικογένεια), επαφή, Ερινύες, ευχή, ζυγαριά, θάνατος, θαύμα, θεοκρισία, ιατρική λαϊκή, καθημερινότητα, καθρέφτης (βλ. καθημερινότητα), κατάρρα, καταστερισμός (μεταμόρφωση σε αστέρι), καταστροφή οίκων, μαγεία, «μαλθουσιανισμός» (Alb. Malthus και το οικονομολογικό θεώρημα πως οι πόλεμοι είναι αναγκαίοι για να μειωθεί ο πληθυσμός), μάτι (μάτιασμα), μερική παρουσία (μυστήριο), μεταλλο-

ποίηση, μεταμόρφωση, μοναξιά, μοτίβο, μυστικό, νερό, ξένος (βλ. οικογένεια), οικογένεια, Ουρία επιστολή, όφης οικουρός, παράδοση, παροιμίες (πολύ μεγάλο λήμμα), «πατήρ τίκτων», πόλη, «σήμα» (σημάδι της φύσης), σιωπή, σκελετός, σκεπτικισμός, σύννεφα, τραγούδι, φήμη, χειρονομίες, χορός, χρόνος, χρώματα. Και μόνο αυτή η απαρίθμηση των λημμάτων πείθει για τον θεματικό πλούτο που εμπεριέχει και το δεύτερο μέρος, το οποίο επιτρέπει και μια επιλεκτική χρήση του βιβλίου.

Ακολουθεί ακόμα μια βιβλιογραφία (σ. 372-381) και ένα σύντομο English summary (σ. 382). Αυτό το βιβλίο κρύβει θησαυρούς προβληματισμών για πολλές επιστήμες και δίνει μια διαφορετική προοπτική στην ενασχόληση με τους αρχαίους τραγικούς και τα έργα τους: ως ποιητικός και μυθολογικός καθρέφτης μιας κοινωνικής πραγματικότητας μεταξύ *fictum* και *factum*, μιας μεταφυσικής μυθολογίας που υλοποιείται σε δοξασίες, ήθη και έθιμα, τελετές και τελετουργίες, και δίνει το αφηγηματικό υλικό για τις τραγικές δραματοποιήσεις, και μιας κοινωνικής πραγματικότητας που σφραγίζεται από τον καταστροφικό Πελοποννησιακό Πόλεμο και τη μεταβατικότητα από μια προκλασική κοινωνία σε μια αστική, με σημαντικές διακυμάνσεις στις εκδοχές της θρησκευτικότητας και της εσχατολογίας. Ενώ το πρώτο μέρος του βιβλίου διαβάζεται ως αφήγηση, το δεύτερο, σε μορφή λημματολογικού λεξικού, προσφέρεται περισσότερο για εγκυκλοπαιδική χρήση. Και τα δύο μέρη μαζί δημιουργούν ένα πυκνό δίκτυο εσωτερικών παραπομπών. Η ουσιαστική και ανεπιτήδευτη πραγμάτευση των επιμέρους θεμάτων, που καλύπτει το συνολικό έργο των τριών τραγικών και τη μεταφυσική και κοινωνική τους πραγματικότητα, μαζί με ποιητικά και γλωσσικά μοτίβα και εκφράσεις, κάνει το βιβλίο κατάλληλο για τον καθένα, μπορεί να έχει απήχηση και σε μια ευρύτερη κοινότητα αναγνωστών και είναι κατάλληλο για τη διδασκαλία σε όλα τα επίπεδα της εκπαίδευσης. Είναι, όπως τόνισα και εισαγωγικά, μια κατάθεση σοφίας και αρχαιογνωσίας, ποιητικής και φιλοσοφικής ευαισθησίας, κοινωνιολογικού ρεαλισμού και εθνολογικής οξυδέρκειας, αλλά κυρίως λαογραφικής οπτικής στη σύγκριση με παρόμοια και ανάλογα φαινόμενα από τον χώρο του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Με την έννοια αυτή ενισχύει τις απόψεις παλαιότερων κλασικών φιλολόγων, πως διατηρούνται στα κείμενα των τραγωδιών που έχουν σωθεί πολλά στοιχεία του αρχαίου λαϊκού πολιτισμού, από τον οποίο άλλωστε ξεπηδάει και η ελληνική μυθολογία, αλλά και στοιχεία της καθημερινότητας, ηθών και εθίμων, για τα οποία δεν έχουμε πολλές άλλες πηγές, παρακολουθώντας και την ποιητική χρήση των θεμάτων και μοτίβων στη μορφή της τραγωδίας. Και με την έννοια αυτή το βιβλίο είναι ένα έξοχο δείγμα της Εφαρμοσμένης Λαογραφίας.

MARVIN CARLSON, *Shattering Hamlet's Mirror. Theatre and Reality*, Ann Arbor, University of Michigan Press 2016, σελ. 144, ISBN 9780472119851.

Ο αειθαλής Νέστωρ της παγκόσμιας θεατρολογίας, ιστορικός και θεωρητικός του θεάτρου, επίτιμος διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, εξέδωσε και άλλο ένα βιβλίο του, πέρα από τα πολλά που έχω παρουσιάσει στις σελίδες της *Παραβάσεως* κατά καιρούς (*Παράβασις* 3, 2000, σ. 305-320· *Παράβασις* 5, 2004, σ. 377-379· *Παράβασις* 5, 2004, σ. 468-475· *Παράβασις* 6, 2005, σ. 424-425· *Παράβασις* 8, 2008, σ. 660-661· *Παράβασις* 9, 2009, σ. 674-681· *Παράβασις* 9, 2009, σ. 778-779· *Παράβασις* 11, 2013, σ. 352-355· *Παράβασις* 13/2, 2015, σ. 681-683, 683-688, 688-696· *Παράβασις* 15/2, 2017, σ. 245-250), και πέρα από τις πάμπολλες μονογραφίες που έχει φιλοτεχνήσει, κυρίως για την ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου και τη θεωρία του θεάτρου και των performances (βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Marvin Carlson ιστορικός και θεωρητικός του ευρωπαϊκού θεάτρου. Μια *laudatio*», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 313-327). Και αυτή η μονογραφία έχει περίπου την ίδια έκταση και διάρθρωση που είχαν και τα τελευταία βιβλία του: ένα κεντρικό θέμα, θέατρο και πραγματικότητα, μια εισαγωγή, θέατρο: μίμηση, και μερικά κεφάλαια, τα οποία δια φωτίζουν διαχρονικά και τυπολογικά, με πολλά ιστορικά και σύγχρονα παραδείγματα, πτυχές του κεντρικού θέματος, χρησιμοποιώντας τίτλους που είναι και παραθέματα από θεατρικά έργα, και στο τέλος τις υποσημειώσεις με ολόκληρες τις βιβλιογραφικές αναφορές και το ευρετήριο. Το κεντρικό θέμα δεν είναι τόσο η απεικόνιση της όποιας πραγματικότητας στο θέατρο (ποια ακριβώς πραγματικότητα, σε ποιον βαθμό, με ποια μέσα, με ποιες στρατηγικές, με ποιους αισθητικούς σκοπούς, με ποιες υφολογικές διαφοροποιήσεις κτλ.) αλλά η χρήση στοιχείων μιας ατόφιας και αυθεντικής πραγματικότητας του περιβάλλοντος κοινωνικού και πολιτισμικού χώρου στη θεατρική παράσταση, ανεξάρτητα από την ιστορική εποχή, το καλλιτεχνικό ρεύμα και την αισθητική υφολογία, με την κατάληξη ότι η διχοτόμηση του θεάτρου σε Φαίνεσθαι και Είναί, κυρίως μετά το millennium, αμβλύνεται και οι αντιθέσεις συμφύρονται. Είναι πάντα παρούσα η ιστορική διάσταση και το παρόν ταυτόχρονα, και με αξιοθαύμαστη μνήμη ο υπέργηρος αμερικανός μελετητής, που πρόσφατα άνοιξε και ένα τμήμα θεατρικών σπουδών στη Shanghai της Κίνας, αναφέρεται σε μια πληθώρα θεατρικών παραστάσεων, που πολλές από αυτές έχει βιώσει ο ίδιος, μελετημάτων, θεωριών, θεατρικών κριτικών, μανιφέστων κτλ. «The mirror up to nature» (*Hamlet*) τελικά θρυμματίστηκε με τις τεχνητές πραγματικότητες του κυβερνοχώρου, αλλά αυτή είναι μια διαδι-

κασία που ξεκίνησε ήδη με τη χρήση στοιχείων ακατέργαστης πραγματικότητας από την αρχαιότητα. Η ιστορία της έννοιας του θεατρικού φαίνεται και της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης εξαρτάται από τις σημασιολογικές τροπές και διακυμάνσεις της έννοιας της πραγματικότητας στην ιστορία της ευρωπαϊκής σκέψης (B. Πούχνερ, «Το θέατρο και το έτερον. Μικρή φιλοσοφία του θεάτρου», *Με θέα το θέατρο. Ιστορικές, συγκριτικές και αναστοχαστικές μελέτες*, Αθήνα 2017, σ. 15-28). Τα επιμέρους κεφάλαια αφορούν το σώμα, τη χρήση της φύσης ως σκηνικού, τα σκηνικά αντικείμενα και τα ζώα, και οι προσπάθειες μετατροπής του αισθητικού Φαίνεται σε ένα πραγματικό Είναι.

Η εισαγωγή, «The Imitation of What?» (σ. 1-19), ξεκινά με μια ανάλυση της έννοιας της μίμησης κατά Πλάτωνα και Αριστοτέλη (και κατά Πλωτίνο), συνεχίζει με τη διένεξη μεταξύ του Luigi Riccoboni και του γιου του Antonio, φτάνει στον Diderot και το *Παράδοξο του ηθοποιού*, το αστικό ρεαλιστικό δράμα με τη χρήση πραγματικών σκηνικών αντικειμένων, το ρομαντικό δράμα με την ένταξη και χρήση της φύσης στην παράσταση, τα σκηνογραφικά πειράματα του de Louthembourg, το *Préface de Cromwell* του Hugo, τη μανία της αυθεντικότητας των Νατουραλιστών, και φτάνει στον φωτογραφικό ρεαλισμό ενός David Belasco (*The Theatre Through Its Stage Door*, New York 1919). Αυτή η ακραία εξέλιξη του Νατουραλισμού δεν φτάνει μόνο σε αισθητικό αδιέξοδο, αλλά ανακόπτεται και από τον κινηματογράφο, που στο θέμα της ρεαλιστικής απόδοσης της πραγματικότητας υπερτερεί του θεάτρου. Στη φάση αυτή «there was very little theoretical attention given to the possible tension between the theatrical illusion and a real object» (σ. 12). Με τη διπλή υπόσταση του ηθοποιού, που είναι ένα σώμα και έχει ένα σώμα, ασχολήθηκε τόσο ο Brecht της αποστασιοποιητικής υποκριτικής όσο και η Γλωσσολογική Σχολή της Πράγας, και κυρίως ο Petr Bogatyrev στις μελέτες του για το λαϊκό θέατρο. Σε αυτό θέμα, του διαχωρισμού του σημειωτικού σώματος του ηθοποιού από το πραγματικό του σώμα, βοηθάει και η θεατρική σημειολογία· ο Carlson στέκεται ειδικά στο βιβλίο του Keir Elam (*The Semiotics of Theatre and Drama*, London 1980, βλ. την υποδειγματική μετάφραση της Καίτης Διαμαντάκου, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, Αθήνα 2001, και την παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 5, 2004, σ. 493-497), και ασχολείται ύστερα με τον Peter Handke (*Βρίζοντας το κοινό*, 1966) και την ολική άρνηση της ιλλουζιονιστικής διάστασης του θεάτρου· ο ηθοποιός δεν έχει ένα σημειωτικό σώμα, αλλά μόνο ένα πραγματικό· δεν παριστάνει τίποτα από τον εαυτό του. Ύστερα συζητεί σε κάποια έκταση τις γνωστές απόψεις του Bert O. States (*Great Reckonings in Little Rooms*, Berkeley 1985) και της πρώτης φάσης της θεατρικής Φαινομενολογίας, τις

απόψεις του Derrida και του Lehmann (μεταδραματικό θέατρο), καθώς και τις απόψεις μερικών άλλων σύγχρονων θεωρητικών: Patrick Duggan (*Trauma-Tragedy: Symptoms of Contemporary Performance*, Manchester 2012) και Cormac Power (*Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Amsterdam-New York 2008). Από αυτή τη βιβλιογραφία ο Carlson δανείζεται έννοιες κλειδιά για την ανάλυσή του: «undecidability» (Unentscheidbarkeit), την αδυναμία να αποφασίσει κανείς, τι είναι τελικά πραγματικό και τι εικονικό (Lehmann), «the idea of multiple levels of reality at play» (Power) και το «mimetic shimmering» (Duggan), το λαμπύρισμα της μίμησης, η πραγματικότητα που τρεμοφέγγει και τρεμοσβήνει στη σκηνική παράσταση. Στο τέλος της Εισαγωγής είναι πλέον φανερό ότι αυτό το άπιαστο λαμπύρισμα το πραγματικού μέσα στον φαντασιακό κόσμο του θεάτρου, όπου δεν μπορείς να αποφασίσεις ποιο είναι το επινοημένο και ποιο το υπαρκτό, όπως εκδηλώνεται σε μερικές σύγχρονες παραστάσεις, είναι το σημείο εκκίνησης όλου του βιβλίου: το κάτοπτρο της παράστασης παύει να είναι καθρέφτης της πραγματικότητας, ωστόσο αυτή δεν λείπει και τελείως από τη θαμπή εικόνα. Και για το τι είναι το πραγματικό, αυτό γίνεται σήμερα όλο πιο αβέβαιο· οι τεχνητές πραγματικότητες αποδεικνύονται ιδιαίτερα δυναμικές, επισκιάζουν το «υλικό» υπαρκτό, αλλά αυτό είναι ένας προβληματισμός που άρχισε ήδη με την κλασική πρωτοπορία, τον Ιμπρεσιονισμό και τον Εξπρεσιονισμό. Δυστυχώς μια βιβλιοπαρουσίαση αδυνατεί να αποδώσει την πυκνότητα της ώριμης σκέψης του Carlson, που χειρίζεται με μεγάλη άνεση ένα πολύ μεγάλο πληροφοριακό υλικό: θεωριών της παράστασης, φιλοσοφιών του υπαρκτού και νοητού (φαινομενολογία, σημειολογία), πάσης φύσεως παραστάσεων και κριτικών σκέψεων γι' αυτές. Το πρώτο κεφάλαιο, «Verbatim» («Αυτολεξεί», σ. 20-39), ασχολείται με τη γλώσσα, αλλά όχι τόσο με το γεγονός ότι, βέβαια, η σκηνική γλώσσα είναι δανεισμένη από την περιβάλλουσα κοινωνία και τον πολιτισμό της, δηλαδή ένα μέρος της πραγματικότητας, και μάλιστα του προφορικού πολιτισμού, αλλά περισσότερο με θέματα όπως η άμεση επικοινωνία της σκηνής με το κοινό εκτός σκηνικής ψευδαίσθησης (όπως σε προλόγους και επιλόγους), όταν ο ηθοποιός βγαίνει από τον ρόλο του και απευθύνει τον λόγο στο ακροατήριο, με φαινόμενα όπου θεματοποιείται η σχέση αυτή, όπως σε σκηνές «θεάτρου εν θεάτρω», ενώ ύστερα ασχολείται εν εκτάσει με το «θέατρο του ντοκουμέντου» (documentary theatre), όπου χρησιμοποιούνται ατόφια κείμενα της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας, γραπτά ή και προφορικά, χωρίς επεξεργασία στη σκηνή. Την αρχή της μεθόδου αυτής έκανε ο πολιτικά στρατευμένος Erwin Piscator από το 1925 (*Trotz allem!*) και το Dokumentartheater καλλιεργήθηκε στον Μεσοπόλεμο

στη Σοβιετική Ένωση με τις «ζωντανές εφημερίδες» (zhivaiia gazeta), στην Αγγλία με το music hall και στη Γερμανία με το σατιρικό Kabarett· στην Αμερική με το FTP (American Living Newspaper). Το «θέατρο του ντοκουμέντου» καλλιεργήθηκε μεταπολεμικά κυρίως στη Γερμανία (Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, Peter Weiss) (βλ. και Λίλα Μαράκα, «Θέατρο-Ντοκουμέντο», *Θέατρο και Δράμα. Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματολογία*, Αθήνα 2005, σ. 155-176, βλ. και σ. 325-250), στις Ηνωμένες Πολιτείες από το Wooster Group (βλ. D. Savran, *Breaking the Rules: The Wooster Group*, New York 1988), πλέον με την επίγνωση ότι και τα ιστορικά και τα σύγχρονα ντοκουμέντα είναι ήδη δομημένες αφηγήσεις, όχι pure facts, και στέκεται ύστερα στα «δικαστικά δράματα», ιδιαίτερα στον Moisés Kaufman (*Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde* [1997] κι άλλα έργα του) και τη φεμινίστρια Emily Mann (*Annula. I am my own wife*, με αφηγήσεις από γυναίκες επιζώσες από τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκεντρώσεως, και άλλα έργα της) και σε άλλους παρόμοιους συγγραφείς. Ιδιαίτερα αγαπητά είναι και τα θέματα από δίκες εγκληματιών πολέμου, αλλά και αυτοβιογραφικό υλικό σε διάφορους βαθμούς δόμησης και επεξεργασίας (Spalding Gray, *Interviewing the Audience*, 1981). «In its continuing colonization of reality, however, the theatre has in more recent years begun to base performances on more everyday texts – interviews, conversations, and e-mails from persons not involved with major public events, crimes, or social movements» (σ. 38). Ως παράδειγμα μιας ακραίας μορφής μεταφοράς της καθημερινής πραγματικότητας στο θέατρο, με όλη τη banalité των καθημερινών συνομιλιών, σκέψεων, αισθημάτων, αναφέρεται το *Life and Times* του Nature Theatre στην Oklahoma, που ως το 2014 είχε παρουσιάσει τέσσερα επεισόδια που κράτησαν 11 ώρες, και θα ακολουθούσαν και άλλα 14.

Το δεύτερο κεφάλαιο, «Who's There?» (σ. 40-59), ασχολείται με ένα άλλο «δάνειο» από την πραγματικότητα, το σώμα του ηθοποιού. Αλλά ο ηθοποιός είναι ο επαγγελματίας της μεταμόρφωσης και της αλλαγής της ταυτότητας (είναι «εικόνα», σύμβολο, «μάσκα»). Αυτό που κάνουν τα παιδιά στο παιχνίδι γίνεται στο θέατρο κοινωνική και καλλιτεχνική σύμβαση. Όταν όμως χρησιμοποιούνται κοινοί άνθρωποι, disabled ή ζώα με μη προβλέψιμη και ατελώς ελέγξιμη συμπεριφορά, η «πραγματικότητα» εισβάλλει στον αισθητικό κώδικα της παράστασης. Το προσωπείο είναι, ως γνωστόν, η υλική έκφανση της αλλαγής της ταυτότητας, δηλαδή όλη η θεατρική παράσταση σε ένα αντικείμενο· η χρήση της μάσκας ξεχωρίζει ξεκάθαρα το fictum από το factum, τον αισθητικό κόσμο της σκηνής από την κοινωνική πραγματικότητα. Αλλά ο διαχωρισμός αυτός ποτέ δεν ήταν ξεκάθαρος, ιδίως όταν ο ηθοποιός ήταν

γνωστός. Αυτή την παράλληλη πρόσληψη τόσο του σημειωτικού σώματος του ηθοποιού όσο και του δικού του προσπάθησε η Fischer-Lichte να περιγράψει με την έννοια της «προσληπτικής πολυσταθερότητας» (perzeptionelle Multistabilität, για κριτική βλ. Β. Πούχνερ, «Αισθητική της τελεστικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Fischer-Lichte», *Παράβασις* 12/2, 2014, σ. 15-38) ως μία φάση που παρακολουθεί ο θεατής τον ρόλο, και με ένα κλικ στο κεφάλι του αλλάζει ο τρόπος πρόσληψης και ακολουθεί μια φάση που βλέπει τον (γνωστό) κύριο τάδε. Στην πραγματικότητα αυτοί οι δύο τρόποι πρόσληψης συνυπάρχουν ταυτόχρονα σε διάφορες και διαφορετικές μεξίεις. Ο Carlson αναφέρει ως παράδειγμα τη διορατική μελέτη του Michael C. Quinn «Celebrity and the Semiotics of Acting» (*New Theatre Quarterly* 4/22, 1990, σ. 154-161, βλ. και το πολύ κατατοπιστικό του βιβλίο *The Semiotic Stage. Prague School Theater Reader*, New York 1995 και τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασιν* 3, 2000, σ. 302-305). Ο Carlson αναφέρει διάφορα παραδείγματα, όπως την παρακολούθηση παράστασης του *Άμλετ* με τον Laurence Olivier, και παραθέτει και μια παρατήρηση του Jean Alter (*A Sociosemiotic Theory of Theater*, Philadelphia 1990, σ. 32): «Alter suggested that the pleasure of theatre resulted from a continually operating double consciousness, processing both the referential function (the fictive world of the stage) and the performant one (the technical achievement of the actor)» (σ. 44). Αλλά υπάρχει και κάτι άλλο: στην περίπτωση της δραματοποίησης μιας γνωστής μορφής, όπως ήταν ο Buffalo Bill ως σύμβολο του Wild West, η αυθεντική παρουσίαση της (ιστορικής) πραγματικότητας επισκιάζει τους όποιους αισθητικούς στόχους: το μυθιστόρημα του Ned Buntline *Buffalo Bill, the King of the Border Men* (1869) δραματοποιήθηκε από τον William F. Cody το 1872, δηλαδή το ίδιο πρόσωπο που ήταν ο πραγματικός μυθοποιημένος Buffalo Bill, και τελικά δέχτηκε να παίξει ο ίδιος τον κεντρικό ρόλο στο έργο του. Το θεατρικό έργο μετατράπηκε στη συνέχεια σε ένα Wild West Show, που ταξίδεψε και στην Αγγλία, και το 1887 στο Λονδίνο. Στον θίασο των 218 μελών οι μισοί ήταν πλέον Ινδιάνοι, υπήρχαν 180 άλογα, 8 βουβάλια και 10 τάρανδοι. Παρόμοια παραδείγματα της ταύτισης του ήρωα της σκηνης με τον πραγματικό ήρωα υπάρχουν και στην Ελλάδα: το 1829 στην Ερμούπολη έπαιξε τον Μάρκο Μπότσαρη στο ομώνυμο δραματικό έργο του Θεόδωρου Αλκαίου ο ίδιος ο οπλαρχηγός του 1821 (βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στο χρόνια της Επανάστασης», *Ράμπα και παλκοσέβικο*, Αθήνα 2004, σ. 205-368), και στην *Τελευταία πράξη* του Καμπανέλλη ο πραγματικός Οδυσσέας δέχεται να γίνει πρωταγωνιστής σε περιπλανώμενο θίασο όπου παίζει ο ίδιος την επιστροφή του στην Ιθάκη (Β. Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι*

πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη, Αθήνα 2010, σ. 744-825). Το Wild West Show, με τον Buffalo Bill να μονομαχεί με Ινδιάνους, ήταν λαϊκό θέαμα ακόμα το 1900 και αποτελεί μια από τις ρίζες του τσίρκου. Αλλά οι αναπαραστάσεις ιστορικών μαχών έχουν μεγάλη παράδοση. Το πιο ξεχωριστό παράδειγμα είναι βέβαια η σκηνοθεσία της κατάληψης των χειμερινών ανακτόρων από τον Κόκκινο Στρατό το 1917 από τον Ενρεϊνον, μόλις έναν μήνα μετά από το ιστορικό γεγονός, με τεράστια πλήθη «κομπάρσων» (πάνω από 8.000), που ανάμεσά τους υπήρχαν και άνθρωποι που συμμετείχαν στο ιστορικό γεγονός. Εξαιρετικό παράδειγμα της «εισβολής του πραγματικού» στη σκηνική ψευδαίσθηση είναι βέβαια τα έργα του Pirandello. Στη συνέχεια ο Carlson στρέφεται σε ένα άλλο παράδειγμα: happenings, solo art, body art κτλ., με αποκορύφωμα το *Shoot* του Chris Burden, το 1971, που δέχτηκε πυροβολισμό στον ώμο ως σκηνικό «event». Σκηνικοί τραυματισμοί ή και θάνατοι επί σκηνής είναι γνωστοί από την αρχαιότητα (J. Enders, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, Chicago 2005). Το «πραγματικό» στη σκηνή εκδηλώνεται και με άλλες «φυσιολογικές» σωματικές λειτουργίες, αλλά και απλώς με την επίδειξη του γυμνού σώματος, ιδιαίτερα του γερασμένου, του άσχημου, του αδύναμου, του βασανισμένου, του ετοιμοθάνατου. Αλλά η όποια παρουσίαση του αυθεντικού πραγματικού είναι μέρος μιας αισθητικής σκηνοθεσίας (το «αντικειμενικό» ντοκουμέντο, η αυτοβιογραφική αφήγηση, το γυμνό σώμα, οι «ερασιτέχνες» - βλ. το γερμανικό Rimini Protokoll, τους χορούς του Volker Lössch, το Disabled Theatre και το Nondance Movement του Jérôme Bel σε συνεργασία με το Θέατρο HORA της Ζυρίχης το 2013, όπου τα AMEA δημιουργούν τον δικό τους «χορό» και μιλούν ύστερα για τις εμπειρίες τους κτλ.).

Το τρίτο κεφάλαιο, «There Must Be a Lot of Fish in That Lake» (σ. 60-81), ασχολείται με τον σκηνικό χώρο, τη σκηνογραφία και το σκηνικό, μια ειδική διαμόρφωση του σκηνικού κόσμου, που θεωρείται συμβατικά πως παριστάνει τον χώρο μέσα στον οποίο διαδραματίζεται το έργο, και ο οποίος παραδοσιακά χωρίζεται με τρόπο διακριτό από τον έξω κόσμο. Στις υπαίθριες παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού θεάτρου η φύση και η θέα εντάσσονται στον φαντασιακό χώρο του σκηνικού, αλλά «κομμάτια πραγματικότητας» υπήρχαν πάντα στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου: στο μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο ο ναός της εκκλησίας, στον όψιμο Μεσαίωνα η αγορά και πόλεις ολόκληρες. Με την εφεύρεση της ράμπας την εποχή της Αναγέννησης και τις παραστάσεις σε κλειστό χώρο, αυτή η «φυσικότητα» χάθηκε (βλ. Walter Puchner, «Die Rolle der Natur als Bühnenort in der neugriechischen und südosteuropäischen Dramatik», *Παράβασις* 13/1, 2015, σ. 23-28), κι ακόμα και στο

κηποθέατρο του Μπαρόκ αυτή η «φύση» μόνο «φυσικότητα» δεν είχε πια. Αυτό αλλάζει με τον Ρομαντισμό: το ερασιτεχνικό αυλικό θέατρο της Βαϊμάρης του Γκαίτε έδωσε την πρώτη θεατρική παράσταση μέσα σε αναλλοίωτο φυσικό περιβάλλον (*Die Fischer*, 1782), ενώ στο *Préface de Cromwell* ο Hugo ζητεί, το 1827, τη συμμετοχή της πραγματικότητας στο δράμα και στο θέατρο, μια εξέλιξη που οδηγεί αργότερα στο *site-specific theatre*, είτε ως φυσικό τοπίο είτε ως ανθρώπινο περιβάλλον. Τις νατουραλιστικές αναπαραστάσεις του milieu οδηγεί ο David Belasco στις αρχές του 20ού αιώνα στο γνωστό αισθητικό αδιέξοδο, το οποίο θα χειριστεί ο κινηματογράφος στη συνέχεια με μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα, αλλά ακόμα και μετά τη μεγάλη κρίση του 1929 χρησιμοποιούνται σε παραστάσεις του στην Αμερική αυθεντικές και χρησιμοποιημένες ενδυμασίες από τα κατώτατα στρώματα του λαού. Εκείνη την εποχή, όμως, μεσουρανεί ένα άλλο φαινόμενο «πραγματικότητας»: οι υπαίθριες παραστάσεις, τις οποίες ξεκινάει ο Γερμανός Ernst Wachler το 1903 στο Harzer Bergtheater, ένας θεσμός που διαδίδεται ουσιαστικά σε όλες τις χώρες της γηραιάς ηπείρου και τον Νέο Κόσμο. Ειδική χρήση του φυσικού ή πολιτισμικού περιβάλλοντος έκανε ο Max Reinhardt σε πολλές παραγωγές του (theatricalization of real space): π.χ. στα Salzburger Festspiele, όπου θεατροποίησε ολόκληρα τμήματα της πόλης, στην παράσταση του *Hamlet* στο Elsinore Castle στη Δανία, στην αναπαράσταση της Κατάληψης των Χειμερινών Ανακτόρων στην Αγία Πετρούπολη κτλ. Ο Carlson αναφέρει και πολλά παραδείγματα από την Αμερική, και η χρήση αυθεντικού περιβάλλοντος οδηγεί τόσο στο «θέατρο του τοπίου» όσο και στα sound and light shows. «Despite their considerable social and cultural importance, neither the pageant movement nor historical reenactments (with a few exceptions) have attracted much attention from theatre historians, and standard histories of the theatre tend to ignore both, civic festivals or leisure-time activities. Nevertheless, the sort of blending of fiction, history, and real locations in fact had very close ties however to a movement that has been generally acknowledged as an important part of late twentieth century theatre (site-specific performance)» (σ. 75). Παραστάσεις στον αυθεντικό χώρο υπήρχαν και στην Ελλάδα: το «Φυσικό Θέατρο» του Πέλου Κατσέλη 1951-1957 (βλ. Β. Γεωργοπούλου, «Θέατρο και φύση: σκηνοθετικές καινοτομίες του Πέλου Κατσέλη τη δεκαετία του 1950», *Συνέχειες και ρήξεις. Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 203-212). Ο Carlson αναφέρει πολλά παραδείγματα, στέκεται όμως ιδιαίτερα στην περίπτωση του Armand Gatti και την παράσταση του 1964 σε βελγικό εργοστάσιο χημικών προϊόντων για έναν άγνωστο μαχητή του Ισπανικού Εμφυλίου. Για την

«έξοδο από τα συμβατικά θεατρικά κτίρια» υπάρχουν άπειρα παραδείγματα· στις παραστάσεις της «επιστροφής στη φύση» και σε φυσικά τοπία εξέχει το *Patria* του Καναδού R. Murray Schafer (βλ. M. Carlson, «The “Greatest Show”»: R. Murray Schafer’s Monumental *Patria*», *Παράβασις* 13/1, 2015, σ. 13-22).

Το τέταρτο κεφάλαιο, «Simon’s Chaire and Lauce’s Dog» (σ. 82-103), αναφέρεται σε δύο άλλα στοιχεία της παρουσίας της έξω πραγματικότητας σε θεατρικές παραστάσεις: τα σκηνικά αντικείμενα (props, Requisiten) και τα ζώα επί σκηνής. Η θεωρητική διαφορά μεταξύ props (properties) και stage objects (το ένα χρησιμοποιείται από τον ηθοποιό, το άλλο όχι) δεν μας αφορά εδώ (A. Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor 2003). Στην αρχαία ελληνική τραγωδία ένα τέτοιο σκηνικό αντικείμενο με ιδιαίτερο συμβολισμό ήταν το δοχείο με την τέφρα του νεκρού, στον Σαίξπηρ η νεκροκεφαλή του Άμλετ (βλ. και τη σχετική σκηνή από το *Μια συνάντηση κάπου αλλού...* του Καμπανέλλη), αντικείμενο που προκαλούσε πάντα δέος. Για τουλάχιστον 200 χρόνια ένα τέτοιο συμβατικό αντικείμενο καθημερινής χρήσης με ιστορία έξω από το θέατρο ήταν η καρέκλα. Παλαιότερες εποχές άλλωστε χρησιμοποιούσαν και τις ίδιες ενδυμασίες για πολλές και διαφορετικές παραστάσεις· σε μοντέρνες παραστάσεις αυτό το recycling έτοιμων αντικειμένων γίνεται μέσο δημιουργίας προσθέτων συνειρμών, π.χ. στις παραστάσεις του Kantor ή του Wooster Group, για να σπάσει η ενιαία αισθητική που «μιμείται» την πραγματικότητα· τα αντικείμενα αυτά «είναι» πραγματικότητα και έχουν τη δική τους ιστορία. Ακόμα μεγαλύτερη αντίσταση στην αισθητική χρήση στον σημειωτικό κώδικα της παράστασης δείχνουν οι απρόβλεπτες συμπεριφορές των ζώων επί σκηνής. Θηριομαχίες υπήρχαν και στην αρχαία Ρώμη και στο Λονδίνο της εποχής του Σαίξπηρ (αρκούδες). Πρώτα εμφανίζονται σκύλοι στην σκηνή, μετά άλογα (equestrian drama), τον 19ο αιώνα στα ζωο-θέατρα παρουσιάζεται μια μεγάλη ποικιλία ζώων, ακόμα και λιοντάρια. Στις περιπτώσεις αυτές το ζώο δεν έχει πολύ περισσότερες λειτουργικότητες από το σκηνικό αντικείμενο. Με τη δημιουργία των ιπποδρομιών αλλάζουν όμως τα πράγματα. Ήδη το 1768 ο Philip Astley δημιουργεί το πρώτο τσίρκο στο Λονδίνο: εκεί το ζώο μπορεί να γίνει και πρωταγωνιστής. Ειδικά για τα σκυλιά υπήρχαν και ξεχωριστές παραστάσεις (dog drama). Για το θέμα αυτό βλ. όμως τώρα Γ. Π. Πεφάνης, *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, Αθήνα 2018.

Το πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο, «All the World’s a Stage» (σ. 104-125), συνοψίζει και γυρίζει στον αρχικό προβληματισμό: τη μίμηση και τον αντικατοπτρισμό της πραγματικότητας στο θέατρο. Αυτό το βασικό concept του θεατρικού αλλάζει μόλις τις τελευταίες δεκαετίες, όταν γίνεται αποδεκτό πως η πρόσληψη των πραγματικών στοιχείων

στον επινοημένο κόσμο της σκηνής απαιτεί την ενεργητική στάση των θεατών, που πρέπει να αναγνωρίσουν αυτή την πραγματικότητα ως τέτοια («It is the audience who ultimately must decide if and to what extent any stage phenomenon is to be seen as “real”», σ. 106). Όπως εισβάλλει η πραγματικότητα με διάφορα στοιχεία στη θεατρική παράσταση, έτσι και το θέατρο επιζητεί και «καταναλώνει» πραγματικότητα. Οι στρατηγικές ενεργοποίησης και συμμετοχής του κοινού στο σκηνικό γίνεσθαι, διασπώντας τη σύμβαση της ψευδαίσθησης, είναι ένα τέτοιο στοιχείο: φτάνει από τους Beaumont και Fletcher (*The Knight of the Burning Pestle*, 1607) και τη ρομαντική ειρωνεία ενός Tieck (*Gestiefelter Kater*, 1797) στον Πιραντέλλο και τον Marinetti (βραδιές των φουτουριστών, 1913), τα *Lehrstücke* του Μπρεχτ και το environmental theatre του Schechner, τα happenings του John Cage και του Allan Kaprow. Να κάθονται θεατές στη σκηνή είναι σχετικά σπάνιο μέσον εμπλοκής του κοινού. Μια άλλη μέθοδος είναι το promenade theatre και οι «immersive» παραστάσεις, όπου ο θεατής έχει κάποιες επιλογές, αλλά δε θα δει ποτέ όλα όσα συμβαίνουν (*Sleep No More* της Punchdrunk Company του Λονδίνου). Ο Carlson δίνει μεγάλη έμφαση στο γεγονός ότι η διάδραση και η ενεργός συμμετοχή του θεατή, ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις, είναι εικονική. Τέτοιες παραστάσεις έχουν εμφανιστεί πολλές τα τελευταία χρόνια, αλλά η «πραγματικότητα» εδώ ελέγχεται προσεκτικά· δεν μοιάζει τόσο με την πραγματική ζωή, παρά με συμμετοχικά video-games (largely illusory emancipation). Η μεγάλη εμπορική επιτυχία της παράστασης αυτής τον οδηγεί και σε ένα άλλο αλληλένδετο φαινόμενο: την εμπορική εκμετάλλευση αυτής της «νέας ελευθερίας» του θεατή. Στο *Ruby Town Oracle* της Γερμανίας (2008), ο «θεατής» (επισκέπτης) μπαίνει σε ένα ολόκληρο χωριό όπου θέλει και μπορεί να εμπλακεί σε όποια διάδραση ή συνομιλία θέλει. «In each of these productions the imaginary world, its local, its properties, its rules, and its backstory remain the product of the creators. The spectators enter it as guests with their participation and knowledge always to a certain extent restricted by the “rules” of the experience, and its given circumstances» (σ. 117). Ο Carlson περιγράφει και μερικά άλλα παραδείγματα αυτού του τύπου «εμπειρίας», όπου συνδυασμοί στοιχείων της πραγματικότητας γίνονται αντιληπτοί ως σκηνοθετημένη παράσταση· π.χ. στο *Angel Project* της Deborah Warner, στα βιώματα των θεατών/επισκεπτών κατά τους περιπάτους τους στην πόλη δεν είναι ξεκάθαρο ποια στοιχεία είναι στημένα και σκηνοθετημένα και ποια πραγματικά και τυχαία. Το πιο προχωρημένο project βέβαια είναι του γερμανικού *Rimini Protokoll* στο Βερολίνο το 1999, που έχει περιγραφεί πολλές φορές, όπου ο θεατής με το ακουστικό στο αυτί οδηγείται από μια φωνή μέσα στην πόλη, η οποία του δίνει διάφορες πληροφορίες και του λέει τι να προσέξει, και τη συνέχεια του *Remote Berlin* (2013), που παρουσιάστηκε σε πολλές ευρω-

παϊκές και αμερικανικές πόλεις. Ο καπιταλισμός ανακάλυψε αμέσως την εμπορικότητα αυτής της «κατανάλωσης της πραγματικότητας». «With theatre's absorption of reality being in turn absorbed by the capitalist drive, performance seems to move ever more deeply into the domain of simulacrum and repetition, and ever further from even the illusion of an unmediated reality to which theatre could hold up its mirror. Today that mirror is for the most part shattered, or held up against another mirror to create infinite reflections lacking any ultimate grounding» (σ. 124). Παρά ταύτα, οι διαδικασίες της μίμησης δεν έχουν εξαφανιστεί τελείως, αλλά έχουν διαθλασθεί και αυτό που υποτίθεται πως η παράσταση μιμείται, η πραγματικότητα, γίνεται όλο και πιο ακαθόριστο και θαμπό. Ο Carlson προβάνει και σε κάποιες προγνώσεις, πού θα οδηγήσει αυτή η διάθλαση και τι σημαίνει αυτό για το θέατρο: «One might expect that with a growing cultural assumption of the proposition that the world around us is composed of simulacra, of an infinite series of representations unsupported by a confirmable grounding, would result in a more neutral view of the world, in that the long-felt tension between the "real" and the imitation would no longer exist. By extension, the collapse of this binary would suggest a similar collapse of the appeal of theatre, which from its beginning has taken the tension of this binary as central to its experience and effect» (σ. 124 κ. εξ.). Η προσποιούμενη πραγματικότητα (simulated reality) θα αντικαταστήσει εν μέρει τη μαγεία του θεάτρου· η ελευθερία του «θεατή» να παίζει με διάφορα επίπεδα του πραγματικού μπορεί να αντικαταστήσει τη συμβατική και παραδοσιακή παρακολούθηση μιας παράστασης. «Mimesis has not disappeared, but is now challenged by the contemporary extension of it into "mimetic shimmering"» (σ. 125).

Όπως όλα τα βιβλία του Carlson, και αυτό είναι πυκνογραμμένο, παραθέτει πάρα πολλά πραγματολογικά στοιχεία και συνδυάζει τη θεωρητική ανάλυση (και γνώση της σχετικής βιβλιογραφίας) με την προσωπική εμπειρία και τα τεκμήρια των πηγών, την ιστορική διάσταση των φαινομένων με τη σύγχρονη προβληματική, ακόμα και τις μελλοντικές εξελίξεις που ήδη διαφαίνονται. Μοιράζει δίκαια τα παραδείγματα των παραστάσεων μεταξύ Αμερικής και Ευρώπης και δεν τον κατέχει η μανία της αποκλειστικότητας των αναφορών και της βιβλιογραφίας από τον αγγλόφωνο και μόνο χώρο. Το αφηγηματικό ύφος του είναι γλαφυρό και πάντα κατανοητό και η ανάγνωση του μικρού βιβλίου γοητευτική και διδακτική. Δεν νομίζω ότι υπάρχει σήμερα άλλος θεατρολόγος στον κόσμο με τέτοια εποπτεία, που στη γενική θεώρηση των πραγμάτων δεν ξεχνά τη λεπτομέρεια και το συγκεκριμένο. Να τα εκατοστήσει· στην κυριολεξία.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΣΕΡΡΑΣ (επιμ.), *Δημητρίου Γουζέλη*, Ο Χάσης. *Διασκευή Κ. Πορφύρη*, *Επτανησιακά Φύλλα*, Ζάκυνθος 2017, σελ. 126, εκ., ISBN 978-960-92237-4-4.

Μετά την κριτική έκδοση του *Χάση* από τον Ζήση Συνοδινό (Δημήτριος Γουζέλης, *Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φτιάσιμο)*, κριτ. έκδ. Ζήσιμος Χ. Συνοδινός, Αθήνα 1997, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασιν* 4, 2002, σ. 441-445), αποκτά η νεοελληνική θεατρολογία και τη δεύτερη διασκευή του έργου, από τον Κ. Πορφύρη (1910-1967), που παραστάθηκε το 1966 στα πλαίσια της Β' [Διεθνούς] *Συνάντησης Μεσαιωνικού και Λαϊκού Θεάτρου*, αλλά έμενε ανέκδοτη, αν και είχε παιχθεί αρκετές φορές και στη Ζάκυνθο και αλλού. Δακτυλόγραφο της διασκευής φύλαγε η κόρη του, Τζίνα Κονίδου, μian άλλη κόπια είχε ο Διονύσης Φλεβοτόμος κι άλλη υπάρχει στο Μουσείο Μπενάκη μαζί με όλο το αρχείο του Πορφύρη. Είναι η δεύτερη διασκευή, γιατί η πρώτη ήταν του αείμνηστου Σπύρου Ευαγγελάτου («ελεύθερη ανασύνθεση»), που παίχθηκε στις 23 Φεβρουαρίου 1964 στο θέατρο Γκλόρια και δημοσιεύτηκε έναν χρόνο αργότερα από τις εκδόσεις Δίφρος (Δημητρίου Γουζέλη, *Ο Χάσης*, Ζακυνθινή Κωμωδία, 1790, ελεύθερη ανασύνθεση Σ. Α. Ευαγγελάτου, Αθήνα χ.χ. [1965]). Αυτή η εκδοχή χρησιμοποιήθηκε από διάφορους ερασιτεχνικούς θιάσους στη Ζάκυνθο και την προτίμησε και ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσακίρης στις παραστάσεις της «Πειραματικής Σκηνης» του Εθνικού Θεάτρου το 1998 (Δ. Σολωμού, *Η γυναίκα της Ζάκυνθος* / Δ. Γουζέλη, *Ο Χάσης*, σε ενιαία παράσταση, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1998). Το 2004 ο Ευαγγελάτος παρουσίασε και μian αναθεωρημένη μορφή της διασκευής για τις παραστάσεις του Αμφι-Θεάτρου (Σπ. Ευαγγελάτος, *Ο Χάσης Δημητρίου Γουζέλη*, επιμ. κειμένων Μαρία Ε. Βασιλειάδου [Αθήνα 2004]), που υπάρχει ολόκληρη στο πρόγραμμα της παράστασης, όπως το συνήθιζε ο ακάματος σκηνοθέτης. Στη σύντομη εισαγωγή «Αντί προλόγου» βρίσκει κανείς και διόρθωση της χρονολογίας συγγραφής του έργου, που συνήθως αναφέρεται με βάση την πρώτη έκδοση του 1860, πως γράφτηκε το 1790, με τον Γουζέλη (1774-1843) 16 ετών, ενώ ο Σπυρίδων δε Βιάζης είχε δημοσιεύσει ήδη χειρόγραφο με τη χρονική ένδειξη «1795 Γεναρίου πρώτη», οπότε γράφτηκε κατά το 1794. Η έκδοση της διασκευής του Πορφύρη γίνεται για τα 50 χρόνια από τον θάνατό του.

Δεν αποκλείεται η διασκευή του Πορφύρη, το 1966, να έγινε εις απάντησιν αυτής του Ευαγγελάτου. Κάτι τέτοιο υπαινίσσεται ο Ζήσης Συνοδινός στο άρθρο του «Η διασκευή του Κ. Πορφύρη στον *Χάση* του Δημητρίου Γουζέλη» (*Επτανησιακά Φύλλα* 25/1-2, 2005, σ. 197-221), όπου την αναλύει και αποφαίνεται πως αξίζει οπωσδήποτε να δημοσιευτεί. Η ίδια η διασκευή (σ. 19-77) χωρίζεται σε πρόλογο και δύο

μέρη (20+16 σκηνές)· ακολουθεί και ένα λεξιλόγιο (σ. 79-90) και παραρτήματα με κρίσεις για τον *Χάση* (σ. 91-98), καθώς και το αναφερόμενο άρθρο του Συνοδινού από το 2005 (σ. 101-124), όπου παρουσιάζονται με αναλυτικό και λεπτομερειακό τρόπο οι παρεμβάσεις και λειάνσεις τόσο στο γλωσσικό όσο και στο δραματουργικό μέρος που έκανε ο Πορφύρης. Η έκδοση αυτή στη μνήμη του Κ. Πορφύρη (Πορφύρη Κονίδη 1910-1967), μόνιμου συνεργάτη και εμψυχωτή της *Επιθεώρησης Τέχνης* (1954/1955-1967), μελετητή του λαϊκού επτανησιακού θεάτρου, πεζογράφου, κριτικού, μεταφραστή και ζακυνθολόγου, από το θρυλικό Σκουλικάδο (βλ. τις παραστάσεις του *Ερωτόκριτου* εκεί) είναι μια ευγενική χειρονομία σεβασμού προς τον νεκρό και προς τη σημαντική λαϊκή θεατρική παράδοση του *fior di Levante*.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

BENT HOLM, *Ludvig Holberg. A Danish Playwright on the European Stage. Masquerade, Comedy, Satire* (trans. [from the Danish] Gaye Kynoch), [Don Juan Archiv Wien, Specula Spectacula 6], Hollitzer, Wien 2018, σελ. 265, εικ.

Ο Bent Holm ήταν associate professor στο Institute for Arts and Cultural Studies του Πανεπιστημίου της Κοπεγχάγης, τώρα retired, με εργασίες κυρίως για την *commedia dell'arte* (*L'arte dell'attore nel settecento: accuse e apologie*, Napoli 2015, η διδακτορική του διατριβή ήταν για τις περίφημες απεικονίσεις της *commedia all'improvviso* στο *Cabinet* του François Fossard, σύνοψη υπάρχει και στο άρθρο «King, Carnival and Commedia», *Nordic Theatre Studies* 4, Stockholm 1991) και το θρησκευτικό θέατρο (εξέδωσε μαζί με άλλους τον τόμο *Religion, Ritual, Theatre*, Frankfurt 2009) κι επίσης έχει μεταφράσει Goldoni και Dario Fo –παρεμπιπτόντως, ο τόμος αυτός αφιερώνεται στη μνήμη του Dario Fo (1926-2016). Στη σειρά αυτή του Don Juan Archiv της Βιέννης έχει εκδώσει και μια μονογραφία για την «τουρκική» όπερα και τα πεζά θεατρικά έργα για τις μάχες με τους Τούρκους στη δανική σκηνή, πράγμα που ήταν εκείνη την εποχή της μόδας στην Ευρώπη (για την ανάλυση ενός τέτοιου έργου βλ. και Β. Πούχνερ, «Ο “σοφός τρελός” στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σ. 77-112): *The Taming of the Turk. Ottomans on the Danish Stage 1596-1896* (trans. [from the Danish] Gaye Kynoch), [Specula Spectacula 2], Hollitzer, Wien 2014.

Ο Δανός Ludvig Holberg (1684-1754) ανήκει σε μια σειρά από δραματουργούς που έχουν τις ρίζες τους ακόμα στην αυτοσχέδια κωμωδία με μάσκες, μετακινούνται όμως όλο και περισσότερο προς την κωμωδία χαρακτήρων του Διαφωτισμού· για τον λόγο αυτό έχει συγκριθεί πολλές φορές με τον Goldoni και με τον Μολιέρο. Ο μελετητής, παιδί του καιρού μας, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα στοιχεία της καρναβαλικής μασκαράτας, στο γκροτέσκο και την αθυρόστομη κριτική στους θεσμούς (βασιλεία, εκκλησία) και τις κοινωνικές συμβάσεις, ακριβώς όπως έκανε ο 20ός αιώνας και με τα έργα του Goldoni, καθώς από το 1900 και πέρα πριμοδοτούνται οι κωμωδίες του που βρίσκονται ακόμα πιο κοντά στην *commedia dell'arte* (π.χ. *Ο υπηρέτης δύο αφεντάδων*). Το όνομα του Holberg βέβαια συνδέεται και με τη δημιουργία του εθνικού θεάτρου της Δανίας (το βασίλειο της Δανίας και Νορβηγίας), και η σατιρική κωμωδία του *Ο πολιτικός χαλκωματάς* (*Den politiske kanestøber*), που ανέβηκε το 1722 στην Κοπεγχάγη σε μόνιμο θέατρο, ήταν και το πρώτο θεατρικό έργο στα δανικά, γραμμένο από Δανό, παιγμένο από ντόπιους κι όχι από ξένους περιοδεύοντες θιάσους. Ο Holberg ήταν και μυθιστοριογράφος (*Niels Klim's Journey Underground* [1741], που μεταφράστηκε σε όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες), σατιρικός, ιστορικός και φιλόσοφος αλλά έγινε γνωστός κυρίως από τα θεατρικά του έργα, τα οποία πλησιάζουν τα 40, και από τα οποία το βιβλίο αναλύει μόνο έξι από τα πιο σημαντικά και χαρακτηριστικά. Τη μεγαλύτερη απήχηση είχε η κωμωδία *Jeppe på Bjerget* (*Ο Γιέπε του λόφου*, 1722). Ο Holberg βρίσκεται στον αντίποδα του σοβαρού θεάτρου Μπαρόκ (*Haupt- und Staatsaktion*) μ' έναν διπλό τρόπο: με τις παρωδίες των σπουδαίων επίσημων υποθέσεων με τα υπέρμετρα πάθη (βλ. π.χ. *Ulysses von Ithaca*, 1722-1723), απομιμούμενος από τη μια τις παρωδίες της όπερας του Lully στο Παρίσι για την *Comédie Italienne* και των γάλλων κωμικών ηθοποιών του δρόμου (*pièce à la muette*) στα προάστια του Παρισιού, από την άλλη όμως να προχωρήσει, μέσα σε αυτό το burlesque κλίμα της μασκαράτας και του καρναβαλιού στην κωμωδία της ίντριγκας και των απίθανων υποθέσεων στην πρώτη διαμόρφωση πιο σύνθετων σκηνικών χαρακτήρων (κωμωδία ηθών και χαρακτήρων του Διαφωτισμού). Ακόμα και οι όψιμες κωμωδίες του διατηρούν ένα μείγμα του grotesque με τον ρεαλισμό, που θεωρείται ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των έργων του. Η μονογραφία του Holm προσπαθεί να δώσει και τα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα για κάθε έργο, γιατί αυτά συχνά έχουν μια συγκεκριμένη αφορμή, όπως το *Hekseri eller Blind alarm* (*Μάγια και λάθος συναγερμός*, 1722-1723) ή το *Maskerade* (*Μασκαράτα*, 1724, όταν απαγορεύτηκε η χρήση προσωπίδας).

Το πρώτο κεφάλαιο έχει τον τίτλο: «Holberg on the European Stage. Instrument, Score, Music» (σ. 15 κ. εξ.). Ο Holberg ήταν καθηγητής πανεπιστημίου, πρώτα

στη φιλοσοφία, μετά στη ρητορική και την κλασική λατινική λογοτεχνία, και στο τέλος στην ιστορία. Το 1735-1736 ήταν και πρύτανης. Η χρήση του σατιρικού θεάτρου γι' αυτόν δεν ήταν απλώς ένα παιχνίδι που προκαλεί το γέλιο, αλλά είχε στόχο την κοινωνική κριτική. «Holberg's satirical exposure of various forms of (self)delusion and affectation are rendered in harmony with the view of civilisation as convention and construct. They go from the practices and superstitions of the peasantry to the ridiculous ambitions of the bourgeoisie and the ritual self-promotion of the elite, exhibited with merciless mockery –albeit under the disarming mask of comedy– as theatricality. Side-by-side with the theme of reason and rigour, his artistic –and philosophical– universe accommodates a deep-rooted perception of inconstancy as condition and of madness as dynamic necessity. Seen in this perspective, constancy is, in a word, illusion, and stasis is a hazard. Holberg does not merely engage “theatre” for the depiction of everyday life, but fundamentally and absolutely as thematic instrument in itself. His delight in absurdity and nurturing of paradox should be seen as an almost visceral carnivalism and a Socratic sabotage of noetic rigidities, in a tactic that undermines the fortification of the other party rather than launching a frontal attack» (σ. 23).

Αυτό και ως δείγμα γραφής. Ο διανοούμενος καθηγητής, λοιπόν, χρησιμοποιεί το αισθητικό οπλοστάσιο της *commedia all'improvviso* συνειδητά για την κοινωνική κριτική, που αποβλέπει στη διόρθωση και τη βελτίωση καταστάσεων, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, και η σάτιρά του έχει ακόμα και φιλοσοφικές διαστάσεις. Αυτό όμως είναι από τα προτάγματα του Διαφωτισμού. Ωστόσο δεν ξαφνιάζει, γιατί ο Holberg έχει γράψει και δοκίμια ηθικής φιλοσοφίας, ιστορικές μελέτες, το φανταστικό μυθιστόρημα για το ταξίδι του Niels Klim στο κέντρο της γης κι άλλα, όταν στο χρονικό διάστημα 1728-1747 τα θέατρα ήταν κλειστά με βασιλική διαταγή. Προς το τέλος της ζωής του έλαβε και τον τίτλο του βαρόνου, και χάρη στις επιδέξιες οικονομικές του συναλλαγές ήταν σε θέση να ιδρύσει και μια δική του Ακαδημία, όπου διδάσκονταν κυρίως πρακτικές επιστήμες. Όταν άνοιξαν πάλι τα θέατρα το 1747 έγραψε ακόμα έξι έργα, πιο διδακτικά και αλληγορικά. Ήταν ανύπαντρος και χωρίς παιδιά.

Στη συνέχεια ο συγγραφέας περιγράφει την κατάσταση του θεάτρου στη Δανία της εποχής, την πρόσληψη του γαλλικού κλασικισμού, που έβρισκε τον Holberg στον αντίποδα, τους χώρους των θεάτρων, τη χρήση της μάσκας και του «τρελού» στα έργα του και άλλα. Το κεφάλαιο, παρά τον τίτλο του, δεν ασχολείται με τη σκηνική σταδιοδρομία των έργων του Holberg, αλλά με τις επιδράσεις που δέχτηκε από το

ευρωπαϊκό θέατρο. Στη σκηνική πράξη είναι αφιερωμένο το δεύτερο κεφάλαιο, τουλάχιστον στα θέατρα της Δανίας: «Holberg on the Danish Stage. Mask, Comedy, Satire» (σ. 61 κ. εξ.). Εδώ αναλύονται τώρα ορισμένα έργα: το αναφερόμενο *Μάγια ή λάθος συναγερμός* (για ένα υποτιθέμενο συμβόλαιο με τον Διάβολο, χωρίς τις τρεις αριστοτελικές ενότητες), η επίσης αναφερόμενη *Μασκαράτα* (υβριδικό έργο χωρίς κεντρική υπόθεση), ο *Γέπε από τον λόφο*, το λογιότατο *Erasmus Montanus* (1722-1723), η παρωδία *Ulysses von Ithacia* (1722-1723) και το *De unsynlige* (*Οι αόρατοι* [1726, παράσταση μόλις το 1747]), όπου εμφανίζεται και ο Αρλεκίνος).

Το τρίτο κεφάλαιο, «Holberg Our Contemporary. Impact, Interpretation, Practice» (σ. 199 κ. εξ.), για την πρόσληψη των θεατρικών έργων του περισπούδαστου δανού κωμωδιογράφου, που το burlesque και grotesque ύφος του στην εποχή του Ρομαντισμού δεν βρήκε οπαδούς, αλλά μόλις ο Νατουραλισμός στα τέλη του 19ου αιώνα είχε μια κάπως καλύτερη πρόσβαση στο πνεύμα και την αισθητική των έργων του. Αυτό βέβαια αλλάζει ύστερα στον 20ό αιώνα. Γύρω στο millennium το *Jeppe on the Hill* παίζεται ως ονειρόδραμα (Aarhus Theatre –αναλύεται σε έκταση αυτή η παράσταση, όπως και της παρωδίας *Ulysses von Ithacia* [1999], με μερικές φωτογραφίες). Δεν παρουσιάζεται κάποιο συνεχές ιστορικό της πρόσληψης, αλλά κάποιες πολύ λίγες σύγχρονες παραστάσεις.

Το βιβλίο τελειώνει με έναν πολύ σύντομο επίλογο (σ. 251 κ. εξ.), έναν κατάλογο των θεατρικών έργων του Holberg με τις πρεμιέρες και τις πρώτες εκδόσεις (σ. 255 κ. εξ.), τη βιβλιογραφία (σ. 257 κ. εξ.) και το ευρετήριο (σ. 261 κ. εξ.). Η εκτύπωση είναι άψογη και το outfit του τόμου εντυπωσιακό. Η μεθοδολογία του έργου είναι χαλαρή, με πολλές παρεκβάσεις σε ιστορικά και κοινωνικά φαινόμενα, συγκριτικές ματιές στο γαλλικό και γερμανικό θέατρο, στο ιταλικό υπόβαθρο, και – δικαιολογημένα – στο υπόλοιπο πλούσιο έργο του δραματουργού. Αλλά θα περίμενε κανείς ένα παραστασιολόγιο σε πανευρωπαϊκό επίπεδο, έναν κατάλογο εκδόσεων και μεταφράσεων, λεπτομερέστερα στοιχεία της πρόσληψης (απήχηση παραστάσεων σε διάφορες χώρες, μελετήματα για τον δραματουργό, σχόλια και απόψεις κτλ.). Το βασικό corpus του έργου είναι η ομολογουμένως λεπτομερειακή ανάλυση έξι θεατρικών έργων. Με την έννοια αυτή ο υπότιτλος «Ένας δανός δραματουργός στην ευρωπαϊκή σκηνή» είναι παραπλανητικός. Παρά ταύτα το έργο είναι καλογραμμένο και διαβάζεται ευχάριστα, αν και θα προτιμούσε κανείς μια πιο αυστηρή μεθοδολογία.

WITKACY: Theoretische Schriften zum Theater, übersetzt, herausgegeben und mit einem Vorwort von Karlheinz Schuster [Witkacy (Stanislaw Ignacy Witkiewicz): *Θεωρητικά δοκίμια για το θέατρο*, μεταφρασμένα, εκδομένα και με έναν πρόλογο από τον Karlheinz Schuster], Frank & Timme, Berlin 2018, σελ. 582, ISBN 978-3-7329-0482-2.

Πρόκειται για μια δίγλωσση έκδοση μιας ενδιαφέρουσας μορφής Πολωνού δραματουργού της παραδοσιακής avant-garde, που έχει συγγράψει και ένα δίτομο έργο για τη ζωγραφική, αλλά και δοκίμια για την ποίηση και τη λογοτεχνία, ενώ συνομιλεί αρθρογραφώντας και με φιλοσόφους και κριτικούς της τέχνης, και τοποθετεί τον εαυτό του κάπου ανάμεσα σε Ντανταϊστές, Φουτουριστές, Εξπρεσιονισμό, το θέατρο του Bauhaus, τη «βιο-μηχανική» υποκριτική του Meyerhold και τον επερχόμενο υπερρεαλισμό, και αισθάνεται ιδιαίτερη συγγένεια με τον Picasso, τον κυβισμό και τον κονστρουκτιβισμό, ωστόσο απορρίπτοντας τη θεωρία της τυχαίας σύνθεσης του Dada (που αντλεί στοιχεία από την καθημερινότητα), τον Futurism (με τη λατρεία του για τη μηχανή και την ταχύτητα, την πρόκληση για την πρόκληση) και την αφηρημένη τέχνη (που αρνείται τη σύνθεση και την έννοια της μορφής), και προβάλλει τη θεωρία της «καθαρής μορφής», η οποία είναι φανταστική, απαλλαγμένη, όσο μπορεί, από στοιχεία του πραγματικού κόσμου, ψυχολογισμούς, συναισθηματισμούς, συμβολισμούς, ψυχαναλυτικές εξηγήσεις κτλ. Μια τέτοια τοποθέτηση τον εντάσσει στο ευρύ μέτωπο των αντινατουραλιστών, που απορρίπτουν τη ρεαλιστική απόδοση του κόσμου, η οποία απλώς υπνηλία και αποχαύνωση φέρνει, και κάθε μορφή ταυτισμού ή συναισθηματικών συγκινήσεων, και προβάλλει την απόλαυση και ευχαρίστηση που προκαλεί η σύλληψη της καθαρής μορφής ενός καλλιτεχνήματος, η οποία είναι η ενστικτώδης κατανόηση της ολότητάς του, απαλλαγμένης από τα δεκανίκια της αιτιοκρατίας, του διδακτισμού, των αναπαραστάσεων της πραγματικότητας, της προσωπικής εμπειρίας, της αναζήτησης νοημάτων κτλ., ο θαυμασμός της καθαρής μορφής, η οποία μπορεί να χρησιμοποιήσει και στοιχεία της καθημερινότητας και του υπαρκτού κόσμου (αυτό ιδιαίτερα στην ποίηση εξαιτίας των λέξεων και στο θέατρο λόγω του σώματος των ηθοποιών είναι ως έναν βαθμό αναπόφευκτο, λιγότερο στη ζωγραφική και τη μουσική), τα οποία όμως δεν πρέπει να υπερέχουν και να αποκτούν διαφορετικές αισθητικές οντότητες και εκφραστικές ποιότητες μέσα στο σύνολο, το οποίο επιβάλλεται ολοκληρωτικά στα επιμέρους. Ως έναν βαθμό αυτή η σύλληψη συγγενεύει με τα happenings και τις performances της μεταπολεμικής τέχνης, αλλά διαφοροποιείται στο σημείο που απορρίπτει το τυχαίο της σύνθεσης, το

ανοιχτό ερμήνευμα (το εύρος των δυνατών ερμηνειών έχει κάποια όρια) και ασφαλώς τον «θάνατο του συγγραφέα». Αντίθετα, η ενιαία μορφή, στην οποία εντάσσονται αρμονικά/δυσαρμονικά όλα τα επιμέρους στοιχεία, είναι το απόλυτο ζητούμενο της αισθητικής αυτής: από πού προέρχονται τα επιμέρους στοιχεία είναι αδιάφορο (φαντασία, πραγματικότητα), συνδέονται μεταξύ τους μόνο από την αισθητική αναγκαιότητα μέσα στη σύλληψη του όλου από τον καλλιτέχνη, και το αισθητικό σύνολο απολαμβάνεται μόνο αισθητικά, με τη χαρακτηριστική ευχαρίστηση η οποία όμως είναι μια κυρίως εγκεφαλική διαδικασία που όμως δεν «εξηγείται» με τη λογική.

O Witcazy, συντομογραφία για το Stanisław Ignacy Witkiewicz, έχει γράψει μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο γύρω στα 20 θεατρικά έργα αυτής της υφής, αν και δεν είναι όλα απαλλαγμένα από τα στοιχεία του «εμπράγματος» κόσμου. Αποφάσισα να παρουσιάσω, μέσω μιας βιβλιοκρισίας, αυτή την ενδιαφέρουσα αλλά περιθωριακή μορφή του πολωνού δραματουργού και ζωγράφου, γιατί οι δυτικο-σλαβικοί λαοί (Πολωνοί και Τσέχοι) έχουν παίξει έναν σημαντικό ρόλο στο θέατρο του 20ού αιώνα και στη θεατρική θεωρία, αρχίζοντας με τη Σχολή της Πράγας στον Μεσοπόλεμο¹ και τελειώνοντας με τους πολωνούς θεωρητικούς της σημειολογίας στη μεταπολεμική εποχή (π.χ. Tadeusz Kowzan)². Ειδικά για το τσεχικό θέατρο υπάρχει τώρα και ολόκληρο λεξικό³. Και αυτή η αισθητική θεωρία, όπως και η σημειολογία, και εν μέρει ο στρουκτουραλισμός, έμεινε άγνωστη στον δυτικό κόσμο και ανακαλύπτεται μόλις σήμερα. Ο εκδότης έχει μεταφράσει και όλα τα θεατρικά του έργα στα γερμανικά (2006 εξ.), ώστε η σχετική έρευνα να διαθέτει τώρα μια σφαιρική εικόνα για τον πρωτοπόρο της θεατρικής θεωρίας, ο οποίος την εντάσσει βέβαια σε ευρύτερα πλαίσια της αισθητικής και της φιλοσοφίας. Τα σχετικά δοκίμια μεταφράστηκαν από τα *Άπαντα* (*Dziela zebrane*, τ. 9 και 10, Warszawa 1995 και 2003) και αποδίδονται παραστατικά στα γερμανικά με την τραχεία και αθυρόστομη, σχεδόν επιθετική γλώσσα του πρωτοτύπου, με τις πολεμικές της, τις ειρωνείες και τους σαρकाσμούς, μια εξπρεσιονιστική εκφραστικότητα και προκλητική ακρότητα, για την οποία προσφέρεται ειδικά η γερμανική γλώσσα. Παρά

¹ Βλ. ενδεικτικά Jiří Veltruský, *An Approach to the Semiotics of Theatre*, Brno 2012 και την παρουσίασή μου στα *Theatralia* 12/2 (Brno 2012), σ. 220-226 και *Parabasis* 12/1 (2014), σ. 119-123.

² Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, Mouton 1975 [Approaches to Semiotics 58]. Βλ. την εισαγωγή μου στη *Σημειολογία του θεάτρου*, Αθήνα 1985, σ. 21-27 και *Θεωρητικά του θεάτρου*, Αθήνα 2010, σ. 67-80 καθώς και τα βιβλία του *Sémiologie du théâtre*, Tours 1992 και *Spectacle et signification*, Candiac 1992 και τη βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβαση* 2 (1998), σ. 267-270.

³ A. Jakubcová – M. J. Pernerstorfer (επιμ.), *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Ein Lexikon*, Wien-Praha 2013, και η βιβλιοκρισία μου στο *Parabasis* 13/1 (2015), σ. 159-163.

ταύτα η ουσία της αυθύπαρκτης απόλυτης αξίας της δημιουργικότητας και του καλλιτεχνήματος είναι μάλλον μια ρομαντική ιδέα. Τα δοκίμια αυτά προέρχονται από τον τόμο *Teatr* (1923), και δημοσιεύτηκαν στο χρονικό διάστημα 1919-1922 ξεχωριστά, αλλά από το 1921 ως το 1931 και αργότερα.

Η τέχνη δημιουργεί πιθανούς κόσμους, δυνητικά, με την έννοια του Leibniz, από τους οποίους ένας είναι και ο πραγματικός κόσμος. Η τέχνη δεν χρειάζεται να είναι σκλάβος του πραγματικού, δημιουργεί αυθύπαρκτους κόσμους (φανερά στη μουσική και τη ζωγραφική), οι οποίοι έχουν μια εσωτερική λογική· πώς αυτή η αισθητική ολότητα δημιουργεί την ευχαρίστηση στην πρόσληψη, παραμένει ένα μυστικό. Γιατί η τέχνη δεν γνωρίζει αντικειμενικά κριτήρια αξιολόγησης. Το θέατρο είναι η πιο σύνθετη περίπτωση, όπου η καθαρή μορφή πραγματοποιείται πιο δύσκολα: εδώ η καθαρή μορφή δεν είναι εφικτή εκατό τοις εκατό, παραμένει όμως πάντα ο αισθητικός στόχος. Οι στοχασμοί των δοκιμίων αυτών δεν είναι επιστημονικοί, ούτε αποτελούν μια συστηματική θεωρία, γιατί δεν μπορούν να εξηγήσουν για ποιον ακριβώς λόγο κάποιο καλλιτέχνημα αρέσει και άλλο όχι. Για την επιστήμη η ουσία της τέχνης είναι απροσπέλαστη.

Η συλλογή των δοκιμίων εμπεριέχει σε δύο τμήματα κεφάλαια από το βιβλίο *Teatr* και δοκίμια τα οποία χρονολογούνται κάπως αργότερα. Πολλά από τα άρθρα αυτά είναι μαχητικά και πολεμικά, γιατί ο Witcazy επιτίθεται σε άλλους κριτικούς τέχνης και κριτικούς θεάτρου που έχουν καταβαρυνθεί τις παραστάσεις των έργων του και γελοιοποιήσει τις θεωρίες του για την «καθαρή μορφή»: από την άλλη αμύνεται ενάντια σε παρεξηγήσεις και διαστρεβλώσεις των ιδεών του, και γι' αυτόν τον λόγο επαναλαμβάνει πολλές φορές, με κάπως διαφορετική διατύπωση, τους ίδιους προσδιορισμούς και τις ίδιες σκέψεις και κρίσεις του. Δεν χαρακτηρίζονται από αντικειμενική νηφαλιότητα, και οι κρίσεις του παρασύρονται συχνά από τη ρύμη του λόγου και την οργή η οποία τον διακατέχει όταν μιλάει για τους συγχρόνους του.

Συγκεκριμένα μεταφράζονται τα εξής κεφάλαια από το βιβλίο *Teatr* (1923): «Εισαγωγή στη θεωρία της καθαρής μορφής στο θέατρο», «Για τη δημιουργία του σκηνοθέτη και του ηθοποιού», «Τεκμήρια για την ιστορία του αγώνα για την καθαρή μορφή στο θέατρο» (με παραλείπόμενα για τον φουτουρισμό). Η αριστερή σελίδα παραθέτει πάντα το πολωνικό κείμενο, η δεξιά τη γερμανική μετάφραση. Τα κεφάλαια που παρατίθενται, είναι τα εξής: Πρόλογος 1922 (σ. 20 εξ.), «Εισαγωγή στη θεωρία της καθαρής μορφής» (σ. 22-85), «Η αναλογία με τη ζωγραφική, το θέατρο [τα παραδείγματα που δίνει για ένα τέτοιο είδος θεάτρου χωρίς χαρακτηρισ και συνεπή ψυχολογία μοιάζουν πολύ με performances, μια αλληλουχία από

ασύνδετα γεγονότα, που όμως έχουν, κατά την άποψή του, μια εσωτερική αισθητική λογική]· λεπτομερέστερες εξηγήσεις για το ζήτημα της καθαρής μορφής στη σκηνή» (σ. 68-175)· «Η θεωρία της καθαρής μορφής στην ποίηση», «Λεπτομερέστερος προσδιορισμός θεατρικών έργων σε καθαρή μορφή», «Μερικά λόγια για τον ρόλο του ηθοποιού» [όχι Στανισλάφσκι ούτε Meyerhold] («Το θέατρο είναι σήμερα μια συσσώρευση των χειρότερων ψευδών, ένα ναρκωτικό ταπεινωτικό, ακόμα και όταν θέμα των σκηνικών αντιπαραθέσεων είναι τα πιο υψηλά αισθήματα, όταν θυσιάζονται άνθρωποι χωρίς δισταγμό και όταν αγαπιούνται ακόμα είκοσι χρόνια μετά τον γάμο τους», σ. 153· ο ηθοποιός δεν χρειάζεται να «βιώνει» το ρόλο του, αλλά εκτελεί με μαθηματική ακρίβεια την αποστολή που έχει στο αισθητικό σύνολο το οποίο οργανώνει ο σκηνοθέτης)· «Μερικά λόγια για το ζήτημα των “θεμάτων” των θεατρικών έργων» (σ. 176 εξ.)· «Το ζήτημα της γλώσσας σε θεατρικά έργα σε καθαρή μορφή» (σ. 190 εξ., αμύνεται ενάντια σε θεατρικούς κριτικούς)· «Διάλεξη για την καθαρή μορφή στο θέατρο» (σ. 210 εξ.· η «καθαρή μορφή είναι μια ορισμένη κατασκευή τυχαίων στοιχείων: ήχων, χρωμάτων, λέξεων και πράξεων, που συνδυάζονται με ομιλίες», σ. 216· «Η έννοια της καθαρής μορφής είναι μια έννοια οριακή, και κανένα καλλιτέχνημα δεν μπορεί να δημιουργηθεί χωρίς στοιχεία της ζωής και του κόσμου», σ. 221· «Ένα θεατρικό έργο της καθαρής μορφής είναι κάτι αυθύπαρκτο, άυταρκες, ταυτιζόμενο με τον εαυτό του, και μ’ αυτή την έννοια κάτι απόλυτο, αν και για την εκτίμηση της αξίας του δεν υπάρχει κανένα αντικειμενικό κριτήριο», σ. 233· τέχνη είναι η δημιουργία μορφολογικών κατασκευών, απαλλαγμένων από ρεαλισμό ή συμβολισμό, που διαθέτουν το «ψυχολογικό φαντασιακό», σ. 245)· «Σκίτσο για ένα σύστημα εννοιών για τη φορμαλιστική κριτική στο θέατρο» (σ. 256 εξ.· για να γίνει κατανοητή αυτή η νέα μορφή θεάτρου, χρειάζεται και μια νέα κριτική του θεάτρου)· «Πρόσθετες εξηγήσεις για το ζήτημα της υποκριτικής των ηθοποιών σε ένα έργο σε καθαρή μορφή» (σ. 299 εξ.· καθαρή απαγγελία χωρίς εσωτερική συμμετοχή [όπως ο Άλλος Κύριος στο τέλος του έργου *Το ξύπνημα της νιότης* του Wedekind στη δική του ερμηνεία]⁴)· «Μερικά λόγια για την κριτική της τέχνης σε μας» (σ. 334 εξ.).

Ακολουθούν ακόμα μερικά διάσπαρτα δοκίμια και ομιλίες σε ένα δεύτερο μέρος: «Μερικά λόγια για το ζήτημα της σχέσης της μορφής προς το “περιεχόμενο”» (σ. 366 εξ.), «Μερικά λόγια για το ζήτημα της “φανταστικής ψυχολογίας”» (σ. 386 εξ.),

⁴ Β. Πούχνερ, «Στο κατώφλι του αιώνα μας: ο Frank Wedekind και το *Ξύπνημα της νιότης*», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 223-256.

«Για το μέλλον του θεάτρου» (σ. 398 εξ.· δημοσιεύεται το 1927 και η μαχητικότητά του έχει κάπως καμφθεί), «Για την καλλιτεχνική υποκριτική του ηθοποιού» (σ. 420 εξ., 1927), «Το θέατρο του μέλλοντος» (σ. 432 εξ.· ακόμα χρειάζεται ο θεατρικός συγγραφέας), «Η καθαρή μορφή στο θέατρο του Wyspianski» (σ. 446 εξ., 1937), «Για το καλλιτεχνικό θέατρο» (σ. 458 εξ., 1938· χαρακτηριστικό του καλλιτεχνήματος είναι ότι το μορφολογικό στοιχείο υπερέχει αυτού του περιεχομένου), «Για την καθαρή μορφή» (σ. 510 εξ.· η έννοια της ομορφιάς έχει δύο επίπεδα: την καλλιτεχνική και την καθημερινή της ζωή, σ. 531· «Μορφή είναι αυτό που δίνει σε συνθετότερα αντικείμενα ή εμφανίσεις μια κάποια ενότητα», σ. 533 [η αισθητική ευχαρίστηση είναι η κατανόηση αυτής της ενότητας], «Καλλιτέχνημα είναι μια κατασκευή τυχαίων απλών ή σύνθετων στοιχείων, που δημιουργούνται από ένα άτομο ως έκφραση της ενότητας της προσωπικότητάς του και η οποία δρα με άμεσο τρόπο εξαιτίας της “κατασκευαστικότητάς” της» σ. 543). Στη θεωρία αυτή υπάρχουν ορισμένες συγγένειες με τον κονστρουκτιβισμό και τον ρωσικό φορμαλισμό, ο οποίος δεν έχει οδηγήσει σε κάποια θεωρία του θεάτρου.

Παραθέτω ακόμα μερικούς τίτλους από τα 19 θεατρικά έργα του (δεν σώζονται όλα, μερικά είναι και ανολοκλήρωτα): *Maciej Korbowa i Bellatrix* (1918) [είναι απλώς δύο ονόματα, ενώ εμφανίζεται και ένα σκηνικό πρόσωπο με το όνομα Kalamarapaxa], *Pragmatyści* (*Πραγματιστές*, 1919), *Straszliwy wychowawca* (*Ο φρικτός παιδαγωγός*, 1920, απόσπασμα), *W malym dworku* (*Σε ένα μικρό αγρόκτημα*, 1921), *Metafizyka dwuglowego cięlecia* (*Η μεταφυσική ενός δικέφαλου μοσχαριού*, 1921), *Persy Zwierżontkowskaja* ([όνομα], 1924, αποσπασματικό), *Gjubał Zauderzar* ή στα στενοπεράσματα *ΤΗΣ ΑΝΟΗΣΙΑΣ* (1921), *Φιλόσοφοι και υποφέροντες*, ή *πόρνες από το Ekbatana* (1920, χαμένο) κτλ. Για τον τρόπο εργασίας του φτάνει ίσως η πληροφορία, που δίνει ο ίδιος, ότι σε τρία χρόνια (1919-1921) έχει γράψει 16 έργα κατασκευής της «καθαρής μορφής». Στον 20ό αιώνα το μανιφέστο της θεωρίας του κινήματος καμιά φορά προηγείται των καλλιτεχνημάτων, τα οποία εκ των υστέρων επιβεβαιώνουν την εφαρμογή της

Ίσως θα άξιζε και στην Ελλάδα να ασχοληθεί κανείς με την εκκεντρική αυτή προσωπικότητα της κλασικής avant-garde, η οποία ωστόσο φαίνεται πως είναι μία από τις λίγες που προχώρησαν σε κάποιο είδος θεατρικής θεωρίας, πριν ακόμα από τους τσέχους σημειολόγους της γλωσσολογικής Σχολής της Πράγας.

ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ, *Το Θέατρο στο Πειραματικό Σχολείο του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1934-2013). 80-1 χρόνια θεατρικής ζωής*, Κ. & Μ. Αντ. Σταμούλης, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 296, 98 εικ. English summary, ISBN 978-618-5306-30-4.

Η κ. Χασάπη-Χριστοδούλου είναι διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ (1997) με μια μνημειώδη διατριβή, η οποία τυπώθηκε σε δίτομη έκδοση στη Θεσσαλονίκη (Ευσ. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η Ελληνική Μυθολογία στο Νεοελληνικό Δράμα*, 2 τόμοι, Θεσσαλονίκη 2002) και παρουσιάστηκε από μένα λεπτομερώς στην *Παράβασιν* 7 (2006), σ. 453-460. Με συγκίνηση θυμάμαι τις επισκέψεις της στην Αθήνα κατά τα χρόνια της επεξεργασίας της διατριβής αυτής –το σεμνό ύφος της και το χαμηλό προφίλ, αλλά και την αποφασιστικότητα και αποτελεσματικότητά της–, που ήταν και τα πρώτα χρόνια της ύπαρξης του Τμήματος αυτού, όπου ζήτησε μεθοδολογική καθοδήγηση και ηθική στήριξη για τον άθλο της συγγραφής αυτής της μονογραφίας. Είναι τακτική επισκέπτρια σχεδόν όλων των θεατρολογικών συνεδρίων μας και έχει συγγράψει πληθώρα φιλολογικών, παιδαγωγικών και θεατρολογικών μελετημάτων· ανάμεσα σε αυτή την παραγωγή εξέχει βέβαια η μονογραφία της για τον Νουμά: Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Τάσεις ανανέωσης στο νεοελληνικό θέατρο. Ο Νουμάς και τα περιοδικά της Αριστεράς (1903-1930)*, Θεσσαλονίκη 2012 (και η βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασιν* 12/2, 2014, σ. 293-297). Υπήρξε παράγοντας της μάχιμης δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, διετέλεσε υποδιευθύντρια του Πειραματικού Σχολείου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και σχολική σύμβουλος φιλολόγων. Για το ιστορικό του Πειραματικού του ΑΠΘ έχει συνεργασθεί ήδη σε ένα σχετικό Λεύκωμα που κυκλοφόρησε το 2010 (μαζί με τον Γ. Καλλίνη και τον Β. Χατζηβασιλείου (επιμ.): *Λεύκωμα 1934-2009, 75 Χρόνια Πειραματικό*, Ιανός, Θεσσαλονίκη 2010). Ο τωρινός τόμος είναι μια συστηματική δουλειά: απογραφή όλων των θεατρικών δραστηριοτήτων στα 80 χρόνια της Σχολής.

Τα Πειραματικά Σχολεία είναι ένας πολύτιμος θεσμός του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος με μια μοναδική διαχρονικότητα. Οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες των σχολών αυτών, στις οποίες φοίτησαν μια σειρά από σημαίνουσες προσωπικότητες του δημόσιου βίου, της πολιτικής και του πολιτισμού, αξίζουν ίσως κάποτε μια σφαιρικότερη ανάλυση και παρουσίαση, όπως και η ανάλογη δραστηριότητα των ξενόγλωσσων σχολείων. Αλλά και γενικότερα: η θεατρική δραστηριότητα της πρωτοβάθμιας και μέσης εκπαίδευσης είναι ένα πολύ ευρύ πεδίο ερευνητικής αναζήτησης, απογραφής, ανάλυσης και τυπολογίας, που θα έδινε ατράντα-

χτα επιχειρήματα (με στατιστικά στοιχεία) για την εισαγωγή, διατήρηση και διεύρυνση των μαθημάτων της θεατρικής και εν γένει καλλιτεχνικής αγωγής σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης.

Η ίδια η συγγραφέας δηλώνει στο Προλογικό Σημείωμα: «Το βιβλίο αυτό έρχεται να συμπληρώσει το λεύκωμα και αποτελεί κατάθεση της εκπαιδευτικής δραστηριότητας ενός ιστορικού σχολείου της Θεσσαλονίκης, το οποίο ήταν και εξακολουθεί να είναι ένα σχολείο αρχών και κανόνων, που με εφελτήριο την παράδοσή του επιδιώκει να έχει ενεργό ρόλο στην εκπαιδευτική πραγματικότητα. Επιπλέον, γράφτηκε με τη φιλοδοξία να αποτελέσει παρακαταθήκη των αξιών και των προτύπων του σχολείου για όσους νέους ανθρώπους θελήσουν να ενταχθούν στους κόλπους του με οποιαδήποτε ιδιότητα είτε ως μαθητές είτε ως διδάσκοντες ή κηδεμόνες» (σ. 11). Η καλλιτεχνική δραστηριότητα ενός σχολείου, και δη η θεατρική, με τις παραστάσεις των μαθητών, είναι οπωσδήποτε η βιτρίνα του σχολείου προς τα έξω, αλλά επίσης ένα τεκμήριο της υπερηφάνειας και αυτοεκτίμησης, που κορυφώνεται σε τέτοιες εορταστικές εκδηλώσεις και συμπεριλαμβάνει μαθητές και διδάσκοντες, αλλά και γονείς και κηδεμόνες, καθώς και τα μέλη του συλλόγου στήριξης του σχολείου (που είναι συνήθως τέως απόφοιτοι).

Σε μια τέτοια συστηματική απογραφή, ομαδοποίηση στοιχείων και πρώτη αξιολόγηση των συμπερασμάτων θα μπορούσε να είναι η παρούσα μονογραφία μεθοδολογικός οδηγός. Οι σχολικές παραστάσεις επικεντρώνονται συνήθως στις δύο εθνικές γιορτές (28 Οκτωβρίου, 25 Μαρτίου), τα Χριστούγεννα και το Πάσχα καθώς και το τέλος του σχολικού έτους. Στη μεταπολίτευση προστέθηκε και η γιορτή του Πολυτεχνείου. Πολύτιμο υλικό βρέθηκε στο *Βιβλίο Πράξεων* του Σχολείου, τις ετήσιες εκθέσεις καθώς και το περιοδικό του Σχολείου *Χρονικά* (στις στήλες «Σχολική ζωή», «Δημοτικό Σχολείο», «Πολυτεχνείο» κτλ.)· υπάρχουν ακόμα και μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις από το 1958 έως σήμερα.

Ως προς το περιεχόμενο των παραστάσεων πρέπει να παρατηρηθεί ότι ακολούθησε σε κάποιο βαθμό τη διεθνή τάση να τροποποιηθούν οι εθνικές γιορτές και να εισάγονται και θέματα πιο κριτικά, ακόμα και απομυθοποιητικά (για μια πρώτη εικόνα, ακόμα πριν από το millennium, 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 ψυχόδραμα», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997). Οι περισσότερες παραστάσεις θεατρικών έργων είναι διασκευές μαθητών ή και δασκάλων· υπάρχουν και δραματοποιήσεις

ποίησης κτλ. Μορφολογικά το ρεπερτόριο κατά τα τελευταία 30 χρόνια είναι πολύ ανοιχτό και μαρτυρεί τη φαντασία των συμμετεχόντων στις παραστάσεις.

Το ίδιο το κείμενο των αναλύσεων της δραστηριότητας ακολουθεί τη χρονολογική σειρά, είναι πλούσια τεκμηριωμένο, δίνει κάθε φορά και το πνεύμα μέσα στο οποίο οργανώθηκαν οι παραστάσεις αυτές, και συνοδεύεται πάντα και από μια φωτογραφία, είτε συλλογική των μαθητών, είτε από το πρόγραμμα της παράστασης, είτε από στιγμιότυπα της ίδιας της παράστασης. Δυστυχώς οι φωτογραφίες αυτές είναι πολύ μικρές, αλλά υπάρχει και το λεύκωμα που αναφέρθηκε. Οι γραμματοσειρές που χρησιμοποιήθηκαν είναι επίσης παρά πολύ μικρές, προφανώς για την εξοικονόμηση χώρου, αλλά δεν διευκολύνουν την ανάγνωση. Τα επιμέρους κεφάλαια ακολουθούν τις περιόδους της σχολής: «Η εκκίνηση (1934-1941)», «Έτυχε να 'ναι τα χρόνια δίσεκτα (1941-1950)», «Η απογείωση (1950-1967)», «Η αντοχή της παράδοσης (1967-1976)», «Εποχή αλλαγών. Ύφεση (1981-1987)», «Από την παράδοση σε νέες αισθητικές κατακτήσεις (1987-1998)», «Η αξιοποίηση των κατακτήσεων (1998-2011)», «Σε αναζήτηση μιας νέας ταυτότητας (2011-2013)».

Ακολουθούν ακόμα επιλογικά: «Ένα μέλλον που στηρίζεται στο παρελθόν;», η πλούσια βιβλιογραφία (μαζί με τον κατάλογο των μαγνητοσκοπημένων παραστάσεων), ο κατάλογος των παραστάσεων 1934-2013 και το English summary. Αν υπήρχαν τέτοιες εργασίες για ένα εύριθμο δείγμα σχολείων στην επικράτεια, θα είχαμε μια δειγματοληπτική εικόνα του συνόλου που θα επέτρεπε να προχωρήσει κανείς έστω σε μια τυπολογία του φαινομένου των σχολικών παραστάσεων. Όπως έδειξαν οι εργασίες του Φοίβου Ν. Βογιατζή για τη Θεσσαλία, υπάρχουν εκπλήξεις!

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ, *Θεατρικά bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2018, σελ. 563, ISBN 978-960-02-3444-2.

Το 20ό βιβλίο του Γιώργου Πεφάνη έχει σπονδυλωτή δομή και συνειρμική υφή. Ο τίτλος ακριβολογεί: πρόκειται για αλληλουχία «σκηνών», θεματικές εστιάσεις, χαλαρά συνδυσμένες, γύρω από το θέμα της πολύμορφης σχέσης του ανθρώπου με τα ζώα, ετεροταυτιζόμενες ως ο άνθρωπος ως ζώον και το ζώο ως άνθρωπος, με διαβαθμίσεις, μεταμορφώσεις, μεταμφιέσεις, συνυπάρξεις, από τον κτηνώδη ανθρωποκεντρισμό της εκμετάλλευσης ως τη ζωοφιλία, από τις θηριομαχίες σε

θέατρα και αρένες έως τις ζωοφιλικές οργανώσεις, wild life κτλ., το παραμύθι και τις μυθολογίες, όπου η μετάβαση είναι εύκολη και δεν υπάρχουν καν σαφή σύνορα, όπως το ήθελε ο Descartes και ο Kant, ενώ ακριβώς αυτά γίνονται στον Κάφκα, και τον Μάτεσι και τον Καμπανέλλη. Και δεν είναι τυχαίο το ενδιαφέρον γι' αυτό το θέμα: την ίδια εποχή περίπου βγήκε και το ωραίο βιβλίο της Άννας Λυδάκη (*Ο άνθρωπος και άλλα ζώα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2019), που σχετίζεται με το συνέδριο του Παντείου Πανεπιστημίου «Animalia. Ο άνθρωπος και τα άλλα ζώα» (9 και 10 Νοεμβρίου 2017), στο οποίο συμμετείχε και ο Πεφάνης με ανακοίνωσή του. Ο ανθρωποκεντρισμός υπό κρίση, στον τόμο της Λυδάκη, στον οποίο συμμετείχαν 80 συγγραφείς και είχε εν μέρει και λογοτεχνικό χαρακτήρα ή και προσωπικές εντυπώσεις και βιώματα, προέβαλλε το θέμα από πολλές πλευρές, ακόμα και εγκληματολογικές, ενώ στον τόμο του Πεφάνη εστιάζει ο φακός στη φιλοσοφική και θεατρολογική πλευρά, σύμφωνα με την κατεύθυνση που έχουν πάρει οι έρευνές του τα τελευταία χρόνια (αρχίζοντας με τις *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και κριτική του θεάτρου*, Αθήνα 2007, βλ. παρουσίασή μου στην *Παράβασιν* 9, 2009, σ. 681-692, στη συνέχεια *Σκηνές της θεωρίας I-III*, Αθήνα 2007, 2013, βλ. *Parabasis* 13/1, 2015, σ. 153-155, και *Παράβασιν* 13/2, 2015, σ. 647-653, και *Θιασώτες και φιλόσοφοι. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Αθήνα 2016, βλ. *Παράβασιν* 16/2, 2018, σ. 337-339), αλλά είχαν ουσιαστικά από την αρχή (βλ. *Το Θεατρικό, Σκιαγράφηση μιας Φαινομενολογικής Θεατρολογίας*, Αθήνα 1991). Ωστόσο δεν λείπουν και οι ιστορικές προσεγγίσεις, στη διαζωγράφιση του ιστορικού του ανθρωποκεντρισμού που ξεκίνησε με τα κατοικίδια ζώα και τη χρήση και εκμετάλλευσή τους. Το μεγαλύτερο μέρος του τόμου όμως, μετά τα πρώτα τέσσερα κεφάλαια, που καταπιάνονται με την αμφίθυμη σχέση ανάμεσα σε άνθρωπο και ζώο, από ανθρωπολογική και φιλοσοφική άποψη, είναι αφιερωμένο σε «σκηνές» αυτών των σχέσεων στο θέατρο και τις performances, όπου το ζώο χρησιμοποιείται ως μη προβλέψιμο και αυθεντικό στοιχείο της σκηνικής εκδήλωσης, κόντρα στη θεατρική σύμβαση της ψευδαίσθησης και του σκηνοθετικού προγραμματισμού. Αυτό δίνει ένα πολύπτυχο πανόραμα εκφάνσεων της σχέσης αυτής, όπου η καταστατική ανωτερότητα του homo sapiens συνήθως δεν επιβεβαιώνεται αλλά αντίθετα κλονίζεται.

Στα επιμέρους κεφάλαια η ανάλυση πηγαίνει συχνά σε βάθος, σύμφωνα με τις πρισματικές γνώσεις του συγγραφέα, στα επτά κεφάλαια του δεύτερου μέρους η αφήγηση γίνεται πιο περιγραφική, όταν πρόκειται να επιχειρήσει την λεκτική αναπαράσταση του «περιεχομένου» πολλών performances, αλλά και θεατρικών έργων

ελλήνων δραματουργών, περιγραφές που γίνονται αφορμή για ένα δίκτυο συνειρμών που απλώνει ο συγγραφέας ή στοχασμών που επικεντρώνονται σε δυνητικές ερμηνείες (ή την απουσία της όποιας ερμηνευσιμότητας). Η ανάγνωση του τόμου για τον κοινό αναγνώστη δεν είναι εύκολη, γιατί ο συγγραφέας, επιδέξιος και ικανός στην αφηρημένη σκέψη, αναγκάζεται να χρησιμοποιήσει και νεολογισμούς ή να κατασκευάσει αφηρημένα παράγωγα (π.χ. την «οριοφιλία» από το «limitrophie»), για να αποδώσει ξένους φιλοσοφικούς και άλλους όρους· σε αυτό η ελληνική γλώσσα δεν τον βοηθάει. Μολοντούτο το βιβλίο είναι ένας θησαυρός προβληματισμών, το οποίο, χαρακτηριστικά, δεν οδηγεί σε κάποιο συμπέρασμα, αλλά σε πολλές ερωτήσεις και ερωτηματικά. Είναι επίσης πολύ καλά τεκμηριωμένο βιβλιογραφικά, ώριμο στους προβληματισμούς, γοητευτικό στις διατυπώσεις, νηφάλιο στις κρίσεις, και ανοιχτό σε περαιτέρω σκέψεις από την πλευρά του αναγνώστη. Ο καθένας μπορεί, σε κάποιο σημείο, να προσθέσει κάτι, βιβλιογραφικά ή προσωπικά, γνώσεις και βιώματα, γιατί η σχέση με τους προκατόχους της ζωής στον πλανήτη οδηγεί στο βάθος της ανθρώπινης υπόστασης, στο ιστορικό ενός σφετερισμού, στα μυστικά της εξέλιξης, που δεν ξέρουμε στο μέλλον πού θα οδηγήσει.

Θα προσπαθήσω στη συνέχεια να περιγράψω τις μαιανδρικές πορείες των σκέψεων και στοχασμών του συγγραφέα μέσα στα επιμέρους κεφάλαια, αν και ο πίνακας περιεχομένων είναι πολύ αναλυτικός και συμπεριλαμβάνει και τους τίτλους των υποκεφαλαίων. Οι σκοποί της μονογραφίας, η οποία συνδυάζει διάφορα αρχικά ανεξάρτητα μελετήματα, που έχουν γίνει ανακοινώσεις σε συνέδρια ή αποτελούν συνεισφορές σε συλλογικούς τόμους, καθορίζονται σε ένα εισαγωγικό κεφάλαιο, «Ο σκύλος του Lévinas και οι σκηνές των ζώων: μια εισαγωγή» (σ. 17-41). Παίρνει αφορμή από ένα περιστατικό που περιγράφει ο φιλόσοφος (E. Lévinas, «Nom d'un chien ou le droit naturel», *Difficile liberté*, Paris 1976, σ. 213-216), όπου σε ένα στρατόπεδο συγκεντρώσεως των Ναζί ο μόνος που συμπεριφέρθηκε «ανθρώπινα» στους κρατούμενους ήταν ένας αδέσποτος σκύλος, που τους αναγνώρισε ως ανθρώπους, ενώ οι άλλοι «άνθρωποι» τους είχαν για ζώα, επεισόδιο το οποίο στην ειρωνική φιλοσοφική ανάλυση του συγγραφέα είχε μεγάλη απήχηση στη διεθνή διανόηση, γιατί θέτει το πρόβλημα της διαλεκτικής της ταυτότητας ανθρώπου και ζώου με πολύ απλό και παραστατικό τρόπο στις σωστές του βάσεις: η κατηγοριοποιητική λέξη «άνθρωπος» ή «ζώο», που έχει τη μαγική δύναμη της γλώσσας, δεν είναι αρκετή για να περιγράψει μια πολύ πιο σύνθετη και ρευστή πραγματικότητα, η οποία μπορεί να φτάσει και στην αντιστροφή των όρων, και οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα σε φύση και πολιτισμό δεν είναι τόσο ξεκάθαρες, και μερικές φορές μάλιστα καθόλου.

Σε αυτό λοιπόν το εισαγωγικό κεφάλαιο καθορίζονται σε ορισμένα σημεία και οι σκοποί και η μεθοδολογία του εγχειρήματος. «Στα Θεατρικά Bestiaria οι παραστάσεις και τα κείμενα του θεάτρου, όπως και οι performances, τόσο οι πολιτισμικές, όσο και οι καλλιτεχνικές, αποτελούν έναν παραγωγικό χώρο στοχασμού της ανθρώπινης και της ζωικής υποκειμενικότητας, τον οποίο αποκαλώ συνοπτικά “σκηνή”, έναν χώρο δηλαδή όπου εγείρεται συνεχώς το ερώτημα της ανθρωπινότητας και της ζωικότητας και ιδίως το ερώτημα των μεταξύ τους σχέσεων και αλληλοπροσδιορισμών» (σ. 32). Η χρήση των ζώων επί σκηνής κινείται σήμερα ανάμεσα σε μια νέα «ηθικότητα» και μια νέα ακρότητα. «Η παρουσία του ζώου επί σκηνής δεν μεταφέρει απλώς τη ζωικότητα σε ένα περιβάλλον όπου δεσπόζει η ανθρωπότητα, δεν προκαλεί απλώς τον αιφνιδιασμό, τον φόβο μιας επίθεσης του ζώου προς τους performers ή τους θεατές, φόβος που συνδέεται άμεσα με την ευάλωτη σκηνική συνθήκη μιας “ζωντανής” τέχνης κα με την τρωτότητα της ίδιας της ζωής την οποία μοιράζονται τα ανθρώπινα και τα μη ανθρώπινα ζώα» (σ. 34). Με τέτοια παραδείγματα ίσως να φτάσουμε από τον ανθρωποκεντρισμό της περιφρόνησης σε έναν ανθρωποκεντρισμό του οίκτου, και στη συνέχεια σε μια ενδιάμεση περιοχή, όπου διασταυρώνονται ο ζωικός ανθρωπομορφισμός με τον ανθρώπινο ζωομορφισμό, και έτσι να σπάσουν οι ερμητικές ταυτότητες και οι απόλυτες διαχωριστικές γραμμές. «Οι σκέψεις αυτές κινούνται στη σφαίρα της δυνητικότητας, της ενδεχομενικότητας και της εκκρεμότητας» (σ. 39). Γι' αυτό δεν θα υπάρξει και επίλογος και σύνοψη συμπερασμάτων.

Το πρώτο κεφάλαιο, «Οι σκηνές των ζώων. Από το Chauvet στον Montaigne» (σ. 41-82). Στο περίφημο σπήλαιο του Chauvet στη νοτιοδυτική Γαλλία υπάρχουν ανάμεσα σε 420 σκηνές με ζώα μόνο έξι με ανθρώπους· 30.000 χρόνια π.Χ. κυριαρχεί σαφώς το ζωικό βασίλειο, και αντιμετωπίζεται με θαυμασμό, δέος, απορία, σεβασμό και φόβο. Η διπλή φύση του ανθρώπου/ζώου χαρακτηρίζει και πολλές αρχαίες θεότητες· ο Δίας μεταμορφώνεται εύκολα σε όποιο ζώο επιθυμεί ή κινείται και στα δύο επίπεδα (βλ. και τον Μινώταυρο, τον ανθρωπόμορφο κανίβαλο δράκο του παραμυθιού, δοξασίες για λυκανθρώπους κτλ.). Γίνεται και αναφορά στο αρχαίο θέατρο και τις ζωολογικές του σκηνές –στη Ρώμη γίνονταν μαζικές σφαγές ζώων ως θέαμα («Η ρωμαϊκή εκατόμβη»), ταυτόχρονα μελετώνται τα ζώα και δημιουργούνται οι πρώτοι ζωολογικοί κήποι. Μια από τις πολιτισμικές μορφές συνεργασίας ανάμεσα σε ζώο και ανθρώπους είναι τα μεσαιωνικά κονταροχτυπήματα, ενώ στον χώρο της κτηνωδίας ανήκουν οι ζωομαχίες (στο Λονδίνο του Σαίξπηρ). Στην Αναγέννηση ακούγονται οι πρώτες φωνές της διανόησης που διαμαρτύρονται, ενώ με τον Montaigne (16ος

αι.) φτάνουμε πλέον στα πρώτα δείγματα επίγνωσης, πως ο άνθρωπος δεν είναι καλύτερος από το ζώο (σ. 73 εξ.). Το δεύτερο κεφάλαιο, «Από την καρναβαλική ευθυμία και την αιματηρή μεσαιωνική σκηνή στην ανθρωποκεντρική Αναγέννηση» (σ. 83-110), μας φέρνει πια κοντά στα θεάματα: η «γιορτή των τρελών», η δυτική «γιορτή του όνου» (*Missae asini*) στην απολαυστική σατιρική περιγραφή του Ροΐδη, η καρναβαλική ζωικότητα του Μεσαίωνα, το σκυλοβασάνισμα («κυνομαρτύριον») της Καθαρής Δευτέρας στην Ελλάδα, η γαλλική «Γιορτή της γάτας»· για τη διαπόμπευση ανάποδα στον γάιδαρο υπάρχουν και πάμπολλες μαρτυρίες από το Βυζάντιο και τη νεότερη Ελλάδα· βλ. επίσης το Bear Garden στο Λονδίνο, κτηνώδεις σκηνές με ανθρώπινα κτήνη στο ελισαβετιανό θέατρο κτλ.

Στο τρίτο κεφάλαιο περνάμε στον χώρο της διανόησης: «Η φωνή των φιλοσόφων» (σ. 111-144), αρχίζοντας με τον Καρτέσιο και την επικράτηση του ορθολογισμού, καθώς και τον απόλυτο ανθρωποκεντρισμό· ταυτόχρονα υπάρχουν όμως τα λαϊκά θέατρα ζωομαχιών (Vauxhall στο Λονδίνο, Hetztheater [όχι Hertz theatre] στη Βιέννη, θέατρα με σκύλους, με μαϊμούδες (εδώ ανήκουν και τα περίφημα αλογομαχέτα της βιεννέζικης αυλής [σήμερα Lipizzaner], ή η παράσταση με ελέφαντες κατά τον 17ο αιώνα). Στο Λονδίνο και το Παρίσι του 17ου αιώνα υπήρχαν και «πανοπτικά» (Panopticum), μόνιμες εκθέσεις εξωτικών ζώων. Κατά τον Διαφωτισμό αρθρώνεται ο ηθικός κώδικας του Kant (kategorischer Imperativ) που περιλαμβάνει και τα ζώα: όποιος απολαμβάνει τον βασανισμό ζώων είναι ο ίδιος ζώον. Ο γερμανός φιλοσόφος πάντως επιμένει στη διαχωριστική γραμμή. Συζητείται ακόμα και ο πίνακας του William Hogarth «The Four Stages of Cruelty» (1751), καθώς και οι απόψεις άλλων φιλόζωων στοχαστών (B. Manville, *Ιστορία των μελισσών*, Rousseau, Voltaire, H. Primatt, *A Dissertation on the Duty of Mercy and Sin of Cruelty to Brute Animals*, 1776, και πάλι ο Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1798).

Το τέταρτο κεφάλαιο συνεχίζει χρονολογικά αυτό το ιστορικό καλειδοσκόπιο σκέψεων και πράξεων του κυρίαρχου είδους στη γη απέναντι στους «κατοίκους της ζωής» που προηγήθηκαν: «Στους κήπους του 19ου αιώνα. Το πέρασμα στον 20ό αιώνα» (σ. 145-196). Μιλάμε για τους ζωολογικούς κήπους, τη νέα νομοθεσία που προστατεύει τα ζώα από τον βασανισμό (τα «φώτα» του Διαφωτισμού), την ίδρυση φιλοζωικών εταιρειών (το 1884 και από την Ελπίδα Μέλαινα [Esperanza von Schwarz] στη Χαλέπα της Κρήτης)· παρά ταύτα συνεχίζονται οι κυνομαχίες, κοκορομαχίες και ταυρομαχίες (οι τελευταίες έως σήμερα). Το θεματικό υποκεφάλαιο «Μουσεία [φυσικής ιστορίας], κήποι και ενυδρεία» ασχολείται με αυτόν τον

θεσμό που υπάρχει σήμερα παντού· ταυτόχρονα όμως, στις μεγάλες διεθνείς εκθέσεις προς το τέλος του 19ου αιώνα, υπήρχαν και περίπτερα με «εθνογραφικές εκθέσεις», ανθρώπους από εξωτικές φυλές μέσα σε κλουβιά, αποκύημα του αποικιοκρατικού ρατσισμού. Το 1917 γράφει ο Κάφκα την περίφημη *Αναφορά προς μια Ακαδημία*, όπου ο «Κόκκινος Πέτερ», τέως πίθηκος, περιγράφει την ενανθρώπισή του. Άλλη θεματική ενότητα ασχολείται με το τσίρκο και τα ιπποδράματα. (Παλαιότερα η χρήση αλόγων γινόταν και σε κανονικές θεατρικές παραστάσεις, π.χ. κατά τον 19ο αιώνα, σε επαρχιακές παραστάσεις των *Ληστών* του Schiller, οι ληστές έρχονταν έφιπποι στη σκηνή και, πέρα και έξω από τον ρόλο τους, έδειχναν και την επιδεξιότητά τους ως καβαλάρηδες, πραγματοποιώντας διάφορα έφιππα τεχνάσματα· αυτά τα ιπποδρόμια υπήρχαν και στην Ελλάδα στις πόλεις, καθώς και έφιπποι αγώνες και στο εορτολόγιο του λαϊκού πολιτισμού). Ο 19ος αιώνας ήταν η χρυσή εποχή του τσίρκου σε όλη την Ευρώπη, ενώ ο 20ός χαρακτηρίζεται από «Παρακμή, ανανέωση, αμφισβήτηση». Σήμερα απαγορεύεται η χρήση σπάνιων ή προστατευόμενων ζώων, στην Ελλάδα μάλιστα από το 2012 όλα τα ζώα. Από αυτή τη διάταξη εξαιρούνται τα ζωολογικά μουσεία, οι ζωολογικοί κήποι και τα ενυδρεία. Όπως είναι γνωστό, το μοτίβο του τσίρκου έχει παίξει καθοριστικό ρόλο σε ορισμένα δραματικά έργα (Majakovski, Meyerhold, Wedekind, Piscator, Brecht).

Με το πέμπτο κεφάλαιο, «Η σκηνική ζωογραφία στον 20ό και 21ο αιώνα» (σ. 197-246), περνάμε στον χώρο των σκηνικών παραδειγμάτων: «Η σύντομη ιστορική αναδρομή που επιχειρήθηκε στα δύο πρώτα κεφάλαια εστίασε περισσότερο στον ρόλο που διαδραμάτισαν τα μη ανθρώπινα ζώα στη διασκέδαση των Ευρωπαίων, αφήνοντας σε δεύτερο πλάνο άλλους μείζονες ρόλους, όπως αυτόν της εργασίας, του πολέμου, της τροφοδοσίας ή της συντροφιάς. Γίνεται σαφές ότι από τη βιομηχανική επανάσταση και εφεξής ο ζωικός κόσμος υποχωρεί σταδιακά από τον δημόσιο βίο των ανθρώπων. Η φυσική και πολιτισμική περιθωριοποίησή τους εντείνεται κατά τον 20ό αιώνα, καθώς τα ζώα τείνουν να εξαλειφθούν από τον εργασιακό και τον πολεμικό τομέα, όπου αντικαθίστανται από τις μηχανές, αλλά αντισταθμίζεται εν μέρει από την παρουσία τους στον τομέα της διασκέδασης» (σ. 197 εξ.). Και αρχίζει ο κύκλος των παραστάσεων, των οποίων η περιγραφή πλαισιώνεται με σκέψεις και προβληματισμούς φιλοσόφων και στοχαστών. Την αρχή κάνει το *Inthewrongplaceness* της Kira O'Reilly (2006), με την ίδια γυμνή μαζί με ένα σφαγμένο γουρούνι, της ίδιας το *Falling Asleep With a Pig* (2009), το *Embracing Animals* της Katy High (2004-2006), η επανεμφάνιση των αλόγων στο Théâtre Zingaro του Bartabas, ο Joseph Beuys, η έκθεση του

Jannis Kounellis *Atitlo (12 Cavalli)*, το *Antikenprojekt* (1974) στο Βερολίνο, ο *Άμλετ* στη σκηνοθεσία του Patrice Chéreau (το φάντασμα του βασιλιά έρχεται έφιππο) κτλ. Ειδική θεματική ενότητα αφιερώνεται στο *Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό* του Joseph Beuys (1965), παράσταση της οποίας η ανάλυση πλαισιώνεται με σκέψεις του Heidegger και του Bataille, για να περάσουμε ύστερα στα *bestiaria* του Jan Fabre: *Η δύναμη της θεατρική τρέλας* (1984, στα φλαμανδικά), *Η συνέντευξη πεθαίνει* (στα γερμανικά, 1989) κτλ., ακόμα *Parrots and Guinea Pigs* (2002). Μερικές από τις ερμηνείες είναι στην κυριολεξία επιβλητικές και ανοίγουν ένα εύρος δυνητικών «εξηγήσεων» απρόσμενο· απόδειξη για το πόσο βαθιά συμφυρμένες είναι οι παραστατικές τέχνες με τη θεωρία (ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα).

Το έκτο κεφάλαιο, «Σκηνές της σκληρότητας» (σ. 247-296), αποδεικνύει πως το θέαμα των βασανισμών δεν έχει εκλείψει τελείως κάτω από τους ηθικούς κώδικες του Διαφωτισμού: η solo performance μιας χορεύτριας από την Ισλανδία (*My movements are alone like streetdogs*, 2000), το γνωστό Orgien-Mysterien-Theater του Hermann Nitsch (1962· έχω δει, παιδί στη Βιέννη, τυχαία, και τις αρχές της καριέρας του, με αναίμακτες εκδηλώσεις, ήδη από το 1955), παραδείγματα από την Κροατία, πάλι ο Fabre, ο Marco Everett με τα χρυσόψαρα στο mixer το 2000 (αποφασίζουν οι θεατές αν θα το βάλουν μπρος ή όχι, επεμβαίνει και η αστυνομία), ζωοτομές στο *Genet à Tangeri* των Magazzini Criminali (1985), το *The Sky Is Falling* του Rafael Ortiz (1970), ο βασανισμός ποντικών στο *Rat Piece* του Kim Jones (1976) κτλ. κτλ., ενώ σαφώς ως αντίδραση πρέπει να θεωρηθεί η παράσταση *The Others* της Rachel Rosenthal (1984). Είναι αδύνατο να αποδοθούν συνοπτικά όλ' αυτά τα παραδείγματα σε μια βιβλιοκρισία.

Το έβδομο κεφάλαιο, «Από το φιλοσοφικό επιχείρημα στη ματιά του ζώου. Πέντε σκηνές» (σ. 297-336), ξεκινά με απόψεις φιλοσόφων σχετικά με την ανωνυμία του ζώου και τη ονοματοθεσία (Derrida, Agamben, Adorno), για να καταλήξει σε ελληνικά, αυτή τη φορά, παραδείγματα: την αφήγηση για το δέντρο που κόπηκε και πέθαναν τα πουλιά στο *Ο δρόμος περνά από μέσα του Καμπανέλλη*, του ίδιου τον εξανθρωπισμένο κύριο Αδάμ στον *Γορίλα και την ορτανσία*, το έργο *Λιοντάρια* των Β. Μαυρογεωργίου και Κ. Γάκη (2010), σε performance του Rodrigo García. Αναπόφευκτα, σε αυτόν τον ερανισμό παραδειγμάτων της εμφάνισης ζώων στη σκηνή συστεγάζονται πολλά και διαφορετικά φαινόμενα σε μια υβριδική συνύπαρξη, που ωστόσο έχει τη (μεταμοντέρνα) γοητεία της. Με το κεφάλαιο οκτώ, «Το ζώο-συμβάν» (σ. 337-396), ο κύκλος των παραδειγμάτων

ανοίγεται και σε πολύ γνωστά παραδείγματα: πάλι Joseph Beuys, Marina Abramović και Romeo Castellucci, κεφάλαιο που τελειώνει και με κριτικές σκέψεις για τη «μη-διαθεσιμότητα» των ζώων στη σκηνή κατά τη Fischer-Lichte, τα οποία εν μέρει μόνο είναι απρόβλεπτα, γιατί χειραγωγούνται και με έμμεσο τρόπο. Το κεφάλαιο 9, «“Είμαι... άλογο... εγώ...”». Το παρασκήνιο της τρέλας και της ζωικότητας στο *Προς Ελευσίνα* του Παύλου Μάτεσι (σ. 397-436), με μια συναρπαστική ερμηνεία αυτού του ώριμου έργου του Μάτεσι, το κεφάλαιο 10, «“Του διπλώσαν τα φτερά, τα μαύρα τα υπέροχα φτερά...”». Πτυχώσεις στο *Bella Benezia* [sic] του Γιώργου Διαλεγμένου και του Λευτέρη Βογιατζή (σ. 437-450), για την παράσταση του 2005, και το κεφάλαιο 11, «Καρναβαλικός βιταλισμός και ανθρωποζωολογικά στοιχεία στην Επτανησιακή σκηνή. Η *Κωμωδία των ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη» (σ. 451-476), κλείνουν τη μονογραφία. Στα τελευταία κεφάλαια είναι πλέον φανερό πως πρόκειται αρχικά για ξεχωριστές εργασίες, που ενσωματώθηκαν στη σπονδυλωτή αυτή υβριδική συμπαράθεση των παραδειγμάτων με χαλαρή θεματική ομαδοποίηση.

Ο προσεκτικά επιμελημένος τόμος τελειώνει με την εξαιρετικά πλούσια βιβλιογραφία (σ. 475-532) και τα τρία ευρετήρια (σ. 533-560). Και αυτός ο τόμος διακρίνεται για την επίμονη τεκμηρίωσή του, που δείχνει ένα καταπληκτικό εύρος βιβλιογραφικής ενημερότητας, την επιμελημένη διατύπωση σε μια γλώσσα κάπως «εξεζητημένη» για τον κοινό αναγνώστη (π.χ. για τον όρο «παλιμβουλία» –το αναποφασιστίσιμο, δηλ. η κατάσταση στην οποία δεν μπορείς να πάρεις μια απόφαση–, έπρεπε να ρωτήσω τον ίδιο τον συγγραφέα, αλλά σε τέτοια ζητήματα βοηθάει αποτελεσματικά το ευρετήριο εννοιών) –απόρροια βέβαια της μεταφραστικής δυσκολίας στην απόδοση φιλοσοφικής ορολογίας στα νεοελληνικά, που στερούνται εν πολλοίς αφηρημένου λεξιλογίου που να είναι και ευρύτερα γνωστό–, τη σε βάθος ανάγνωση και ανάλυση/ερμηνεία των παραδειγμάτων και τη συσχέτισή τους με την critical theory, εν τέλει ένα έργο σύνθετο, αλλά ανοιχτό σε άλλες ερμηνείες, για τις σκηνικές αναπαραστάσεις των μη-ανθρώπινων όντων, που τείνει να γίνει πλέον μια κοινότοπη συνήθεια τουλάχιστον στις performances. Το ότι το φαινόμενο αυτό κρύβει έναν βαθύτερο προβληματισμό, που έχει να κάνει με την αμφισβήτηση της ανθρωποκεντρικής κοσμοαντίληψης, το επιβεβαιώνει το ταυτόχρονα εμφανιζόμενο βιβλίο της Άννας Λυδάκη *Ανθρωποι και άλλα ζώα*. Πρόκειται για μια βαρύνουσα κατάθεση πλεγμάτων της ανθρώπινης σκέψης, που «ξυπνάει» σιγά σιγά από τη νηπιακή συνείδηση της αυτονόητης κυριαρχίας του ανθρώπου στον πλανήτη, συνειδοποιώντας ότι και στο ανθρώπι-

νο σώμα είναι εγγεγραμμένη όλη η εξέλιξη των ζωντανών όντων του κόσμου και ότι και στα ζώα υπάρχουν ψήγματα της εξέλιξης εκείνης που οδηγούσε κάποτε προς το ανθρώπινο είδος. Βέβαια αυτή η φιλοζωικότητα σταματά συνήθως στους vegetarians/φυτοφάγους, παραβλέποντας ότι και στη χλωρίδα πρόκειται για όντα ζωντανά. Αλλά αυτό είναι ίσως η επόμενη «στροφή» της κοινωνιολογίας. Το τι θα φάμε τότε, είναι μια άλλη ιστορία. Χρειάζονται, όπως φαίνεται, και κάποιες ισορροπίες του τύπου *ναι μεν - αλλά*, αλλά, μπροστά στα προβλήματα που θα αντιμετωπίσει ο πλανήτης σε λίγο, αυτά είναι μάλλον λεπτομέρειες.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ / SUMMARIES

GEORGE DANEZIS

Textual Criticism on the Cretan Theatre

Καταμποδίζω: the form attested in Cretan Theatre texts is generally associated with the verb *κατεμποδίζω*. In this paper it is claimed that in the form the verb *καταποντίζω* is the underlying one. Phonetically we have the phenomenon of the exchange of nasals, which is usual in Byzantine vernacular literature (but also in modern dialects). In the Cretan dialect we also find the voiceless pronunciation of the nasal *δ* (*d* instead of the New Greek *nd*). Additional reasons are the frequency and significance of the verb. The composite verb *κατεμποδίζω*, which must be distinguished from the simple *εμποδίζω*, is rarely found in Greek literature. Conversely, the verb *καταποντίζω*, the medium *καταποντίζομαι* and the noun *καταποντισμός* are primarily used to give a drastic picture of doom, disaster and total extinction. Citations from the following texts are used as evidence: *King Rodolinos*, *Fortunatos* and, exceptionally, the *Old and New Testament*, a recently discovered anonymous text.

KAITI DIAMANTAKOU

The Onset of a Theatrical and Educative Vanguard:

Karolos Koun's Aristophanes «For Kids»

Among the school theatre performances –of Greek or foreign drama, in English or Modern Greek language– that the «instructor in English», Karolos Koun, directed from 1929 to 1939 at the Athens College (Hellenic-American Educational Foundation), we focus specifically on the school performances of Aristophanes' plays, which not only constitute an indicative and sufficient sample of Koun's initial amateur theatre activity (*Birds* 1932 and 1939, *Frogs* 1932-33, *Wealth* 1936), but also lay the aesthetic and ideological foundation for Koun's future «professional» engagement with Ancient Comedy, from 1957 onwards. We go back and finger the nascence of a pioneering, both theatrical and educational, modernity.

ELENI DOUNDOULAKI

Antiquity-themed Operas in the Athens Festival's Inaugural Year

During the summer of 1955, the Athens Festival is inaugurated in Herodus Atticus Odeon under the Acropolis sacred rock. The Greek National Opera is among the prominent Greek artistic institutions, which played a central role in this initiative, staging three antiquity-themed operas. This paper presents these performances and explores their artistic desiderata. Moreover, it examines their reception, leading to concluding remarks on the expectations of the audience and the press, which were largely shaped by an established aesthetic tradition regarding the ancient Greek world and empowered by the strong presence of the Parthenon, just above the Odeon's stage.

MARIZA GALANI

Inter Art Creation

When we say that the Greek playwright was an artist, we mean that he was feeling, thinking and trying to create the theatrical depiction of his play as a painter, not a philosopher. The drama poet is just like a maestro in an orchestra, trying to combine all the musical instruments to produce a pleasant, reflective, and reproductive sound. The poet's attempt to convey the meaning of the play is the same as the painter's effort. It is the method that differs. The poet is painting with the assistance of his pen, while the painter with his brush, thus, transferring the audience to drama painting. Since the text is considered to be a form of Art, the theory of interartiality surfaces, letting its reader discover it and reach the meaning of the text in the name of his «sunny eye». The painting *Leda and the Swan* appears to function as a reflection of Euripides' *Eleni* play. The small white letters on the dramaturg's white page are transformed into the soft coloring on the white canvas that offers vividness and triumph for the reader's state of mind.

ELLI GAVRIIL

Euripides' *Bacchae* and Tennessee Williams's *Suddenly, Last Summer*:

A Refracted Conversation of Fragments

The study of Tennessee Williams's *Suddenly, Last Summer* reveals a wealth of elements which indicate, not only strands of the author's personal and family life, such as his

homosexuality, his repressive mother and his sister's lobotomy, but also references to Euripides' *Bacchae*. A methodical juxtaposition of the two plays exposes the diverse threads which connect them, which are –a part from the *sparagmos* (dismemberment) of the main character– the fight for power and conservation of law and order, repressed sexuality, truth and the attempt to conceal it, violent suppression, hybris and the quest for the Divine, which finally reveals itself as a voracious Mother-Nature.

ERI GEORGAKAKI

The «Adequate Reform» of Ancient Greek Drama
on the 19th Century Greek Stage

This essay conveys the important contribution of the theatre troupes who staged ancient Greek drama in Athens during the last thirty-five years of the 19th century. It also includes the expressed opinions on the matter by eligible Greek scholars, most of which were clearly suggesting the use of a translated text rather than the ancient Greek prototype. The need of reformation is not found to be a widely supported idea amongst the elite of those involved in the ancient drama revival during the last three decades of the 19th century. Nevertheless, through a brief overview of ancient Greek drama performances, accompanied by references to the written documents (especially articles or prefaces of editions of Greek drama translations), it appears that the reforms required to perform ancient Greek drama on the modern theatre stage were considered a crucial task by the theatre troupes and translators, and, in given occasions, these reforms were eloquently presented and supported by the journalists of the time.

DIMITRA KONDYLAKI

A Female Oedipus in Brooklyn.

On Elli Papakonstantinou & ODC Ensemble's *Oedipus*:

Sex with Mum was Blinding at BAM Fisher

(Brooklyn Academy of Music)

Ancient Greek myth and tragedy have always been favourite areas of inspiration for contemporary theatre and performing arts in general. Archetypal characters, who are faced with extreme dilemmas such as Oedipus, Antigone, Electra, Orestes

or Medea, perfectly encapsulate the question of willpower and its limits, as well as the confrontation of the human and the divine element, all of which account for their enormous influence on Western art. At the same time, the appropriation of ancient Greek myth by contemporary Greek artists, who are consciously attempting to re-inscribe this familiar tradition into their own dramaturgy, has been increasingly attracting researchers and theatre makers from around the world. A case in point is Elli Papakonstantinou, who has been consistently drawing on Greek mythology. Her performances are predicated on a dialogue with ancient Greek figures and motifs: from Minoan snake goddesses in *Revolt Athens* (2016) and Plato's theory of ideas in *The Cave* (2019) to the figure of Oedipus in *Oedipus: Sex with Mum was Blinding* (2019) and the myth of Demeter and her daughter in her new production set to be premiered at the Athens Culture Hall (2020). The present article focuses on *Oedipus: Sex with Mum was Blinding* as presented in BAM Fisher in New York City in September 2019, examining, from a dramaturgical point of view, Papakonstantinou's female take on Oedipus in juxtaposition to its prototype, Sophocles' tragic hero.

GEORGIOS KRAIAS

The Evolution of Tragic from Aeschylus to Shakespeare:

An Intertextual Approach of the *Seven against Thebes* and *Macbeth*

This paper attempts an intertextual reading of Shakespeare's *Macbeth* and Aeschylus' *Seven against Thebes*. Beyond the basic common theme of the thirst for power, there are also elements of plot and character portrayal that reward a comparative analysis of the two plays. In particular, *Macbeth*'s final act evokes the first part of *Seven against Thebes* (1-368) insofar as in both passages a siege takes place, in which the defenders of Dunsinane and Thebes, namely Macbeth and Eteocles respectively, are unlawful occupants of the throne, while the besiegers, Malcolm and Polyneices, pursue their rightful claim but do so by leading a hostile army against their homeland. Parallelisms here apply to characters (Macbeth / Eteocles vs. Malcolm / Polyneices) and to situations (siege – hostile army), and these two broad categories may be further broken down to primary (Macbeth / Eteocles – siege) and secondary (Malcolm / Polyneices – hostile army). However impressive, the correspondences between the two plays are equalled and even outnumbered by their differences, which may be

discerned in the same four central points around which their similarities revolve. Pinpointing these differences is not intended to deny the intertextual relations between the plays but to emphasize them, insofar as it brings out the differences in each poet's dramatic technique and tragic outlook.

CHRYSANTHI MITTA

The Aftermath of Sophocles' *Oedipus Tyrannus* on Ibsen's *Ghosts*: Human Boundaries and Conflict of Values

The purpose of this paper is to emphasize those points in Sophocles' *Oedipus Tyrannus* which have served as a point of departure for Henrik Ibsen's *Ghosts*. In particular, the focus of research here, within the context of a comparative study between the two dramas, is the way Ibsen exploits these points by either assimilating or altering them to a certain extent. Initially, both dramas investigate the principle of the laborious conquest of knowledge and truth which comprises a retrospective and an introspective process, as well as an ironic inversion. Consequently, I focus on the role of human freedom and the multidimensional element which transcends rationality as well as –importantly– their cooperation towards moulding the heroes' lives. Finally, the conflicts which overwhelm the tragic characters are traced within the twofold frame of «new»-«old» –as these are expressed in the notions, the people and the successive generations– and in the psychology of the heroes.

CHRISTINA PALEOLOGOU – VASILIKI CHRYSOVITSANOY

The Ancient Greek Myths in the Work of the de Chirico Brothers: Theatre and Visual Arts

The brothers Giorgio de Chirico and Alberto Savinio are inspired by the Greek mythology and the Thessalian land. Following the traces of antiquity, they travel, through ancient myths, to times past. Thessaly, this legendary region of Greece, the land of the Argonauts, is being reshaped in their work, at a time when Europe seeks to break away from the bonds of the past, from ancestor worship. Armed with their knowledge and immersed in the aesthetics of the past, both run through the present and secure their position among the great artists who express the 20th century. The

essence of their endeavors lies in the creation of images, symbols, concepts and ideas that link their era to the past and history. These artists, in a vanguard spirit, explore the undefined boundaries between reality and metaphysics, accepting the role of memory as the starting point of all arts. These influences are also manifested in their work in theatre, ballet and opera with Giorgio de Chirico active in the design of costumes and sets, while Albert Savinio, a more universal artist, extended his production also to music and text.

KYRIAKI PETRAKOU

A Playwright and his Play in Search of a Position in the History of Modern Greek Theatre: *The Longing of the Master* by Nikos Katiforis

Nikos Katiforis (1903-1967) belonged to a group of writers who appeared in the Inter-war years and were active in the first Post-war decades, who wrote all kinds of literature: fiction, critique, political articles and drama. Most of them belonged to the communist party or at least to the left wing. Much of their literary production remained unpublished, almost certainly because of their political ideas: their writings were considered communist propaganda and government officials managed to hinder their production from being published one way or another. Most of their plays, however, were staged, were more or less successful with the audiences and had a critical reception. Today they are very difficult to find and they stand in great danger of being lost forever. So, if one of them can be found and be published, is a desideratum. This play by Katiforis, entitled *Το μεράκι του άρχοντα* (1939) [*The longing of the master*], is about the transitional period in the Ionian Islands and especially in Leukada, the author's native island, from feudalism to the industrial era. It is a comedy and a satire, in realistic style. It was written and staged during a dictatorship regime, therefore its political message is rather cryptic to a degree that the critics and the audiences either ignored or misunderstood it. Still it was staged by one of the most eminent theatre groups of the time, with good actors, and was directed by one of the most famous directors of the Greek theatre of the 20th century: Karolos Koun. It was also very successful with the audiences, and after this debut, most of Katiforis' plays were produced.

ELENI PETRITSI

1964: Shakespeare Festival Company in Athens
and Art Theatre in London.
Theatre Exchange or Cultural Diplomacy?

This article focuses on a theatrical exchange program which took place in May of 1964 between Britain and Greece, in the framework of the 400th anniversary of Shakespeare's birth (1564), under the auspice of the British government and organized by the Shakespeare Festival and the British Council. More precisely, the exchange refers to the Shakespearean plays *The Merchant of Venice* and *A Midsummer Night's Dream*, performed at the National Theatre of Greece in Athens by the Shakespeare Festival Company, and Aristophanes' *The Birds*, performed at Aldwych Theatre in London by the Greek theatre company, Art Theatre (Theatro Technis). This article wishes to study and evaluate the artistic merit of the exchange. However, given that in 1964 the Anglo-Greek relations were strained, as a result of the Cyprus crisis provoked by the clashes between the Greek-Cypriot and Turkish-Cypriot communities on the recently independent island of Cyprus and the negotiations that followed concerning the Cypriot regime, this article also aims to explore whether there were genuinely artistic motives and aspirations behind this particular cultural exchange or whether there were clear political associations as well.

GEORGE P. PEFANIS

The Silent Animals. Loving and Staging Animals
in Jean Baudrillard's Thought

Jean Baudrillard's work has a significant impact on modern performance theories, but his thoughts on animals do not appear to have been invested in either the philosophical interpretations of animality or the theories of animal performance. I will therefore attempt, in this paper, a first approach to the essay «Animals. Territory and Metamorphoses» from his book *Simulacra and Simulation*, where vital issues of animality are radically raised. The baudrillardian notions of somatisation and sentimentality are crucial for the analysis and understanding of Kathy High's *Embracing Animal* and Rachel Rosenthal's *The Others*, two performances concerning the loving and protecting animals on stage.

MYRTO PIGKOU-REPOUSI

Theatre and Social Research: The Case of Ethnodrama

This paper aspires to map ethnodrama, an ethnomethodological application of the theatrical art to the domain of social, qualitative research. As ethnodrama combines the increasing demand for methodological alternatives with the ‘theatre of the real’, the author of this article studies ethnodrama as a multidimensional nexus of research and theatrical features that are expected to coexist in harmony. In this context, the particular elements that should be taken into account for this scientific and artistic balance are identified. In the first place, the similarities of ethnodrama with other forms of documentary theatre are presented whereas other procedures and characteristics that differentiate it are discussed. The methodological preconditions and advantages are presented throughout a consideration of the contemporary demands for participatory forms of knowledge in social sciences and accessible forms of presenting knowledge. Finally, the theatrical prescriptions are presented both in terms of the theatrical substance of ethnodrama and of the methodological validity attach to the entire enterprise.

WALTER PUCHNER

The Theatrical Work of Kosmas Politis

Kosmas Politis, as an important figure of the so-called Generation of 1930 (including both intellectuals and artists), is well known as a writer of prose texts par excellence, not as playwright. Still, in 1957, he wrote a lengthy historical drama about the emperor Great Constantine, the founder of Byzantium, which is significantly influenced by Shakespeare’s historical plays. It was published then. Another play, probably his first literary work, written after the second Delphic Festival of Angelos Sikelianos (1930), was found recently in his archive at the American College in Athens and was published by Stavroula Tsouprou. It is entitled *The Corinthians*. It is a shorter play, compared to *The Great Constantine*, in the dramatic form of ancient tragedy. It is about Periander, the ancient tyrant of Corinth, also with some influence of Shakespeare (*Hamlet*), but shaped in the form of ancient tragedy, unlike Vernardakis’ five-act-drama on the same topic (*Kypselidai*=Kypselos’ descendants). Politis had a lifelong intense interest in theatre, and particularly in Shakespeare. He even translated *Hamlet*; his translation was used by Marietta Rialdi for her production

of *Hamlet* in 1972, in Athens. These two plays establish Politis as a playwright, who was also interested in seeing his plays staged; but this intension was never realized.

ANASTASIA ZOI SOULIOTOU

Networks & Nets in *Oresteia*: from Aeschylus to Bacon

This research aims at unveiling network structures in Aeschylus' *Oresteia* and in Francis Bacon's paintings. More precisely, a comparative analysis is implicated between the aeschylean trilogy *Oresteia* and two of Bacon's triptychs, which are directly inspired by this trilogy: The *Triptych*, 1976 and the *Triptych – Inspired by the Oresteia of Aeschylus* (1981). The network structures, both in the *Oresteia* and the triptychs, take the form of networks or nets which fulfil their purpose, whether they reinforce or trap the tragedy heroes. In depth network analysis has proved to be a useful tool for the better understanding of ancient Greek tragedy, as well as for Bacon's compositions. Atreus' genealogy is a biological tree network, whose curse highly determines the fate of Agamemnon's family. However, the powerful network of ancient Greek Gods and deities take the final decisions over mortals' lives. Both these dominant networks appear to function as nets, namely as sources of pursuit, revenge, trap or forgiveness. This kind of networks and nets also appear in various forms in Bacon's triptychs. The close relation between Aeschylus and Bacon proves that it is possible to establish a substantial dialogue between different civilizations and times, using network thinking as a common ground.

DIMITRIOS STAMATIS

Meleager: From Homer to Tragedy and Comedy.

Dramatic Perspectives of an Aetolian Myth

This paper aims to track the transition of Meleager's myth from archaic epic to classical drama by contrasting its treatment in the *Iliad* to that by the Greek tragic and comic poets. Homer in the Embassy to Achilles (*Iliad* IX) uses as a pre-rhetorical means the Meleager's paradigm, a branch of *Meleagrid*, the Aetolian mythic cycle with the hunt of the Calydonean Boar sent by Artemis as a punishment for Oeneus' negligence being its central incident. The trophy of the hunting becomes the reason for a civil war between the two most prominent kingdoms of Aetolia, Calydon and Pleuron. When Meleager

in the quarrel kills his uncle, his mother Althaea curses her own son, an action that enrages the hero who withdraws from the battlefield. At that point, Meleager's wife, Cleopatra, plays an important role in resolving the crisis. Another female, Atalante, is of utmost importance in the reception of the myth by drama. During the transition from epos to drama, these female characters become more and more significant and the love-affair between Meleager and Atalante comes to the dramatic forefront. With the exception of Sophocles, tragic poets tend to focus on the hero's death. Phrynichus seems to ignore the aspect of anger in his play *Pleuroniae*. References and extant fragments of *Meleager* by Euripides – who seems to make the most of several aspects of the myth – show that his work was regarded with high esteem as its comic distortion in the works of minor forms of comedy reveals. It is interesting that Meleager's myth inspired several comic poets at the periphery and the colonies. Remarkably, the extant titles of comedies and phlyax-play outnumber that of tragedies. Attic comedies seem to differentiate as they focus, mostly, on the love-affair with Atalante.

FOTEINI TSOUKIA

Translational Options and the Reception of Aristophanic Comedy: The «Strategy of Loyal Translation» in K. Tachtsis's *Ecclesiazousae*

The translation of ancient Greek drama is directly related to the reception of the texts within the historical and social context of each chronological period. Reception, in its turn, is determined by several factors, the most important of which is the choice of the translation strategy. The aim of this paper is to illustrate the translation strategy applied by K. Tachtsis in his rendering of the *Ecclesiazousae* into Modern Greek, by means of which both the source and the target text are received within the cultural context in which the original work was created. Tachtsis's translation follows a set of principles quite close to the «strategy of loyal translation» introduced subsequently by Simos Grammenidis (2009). Particular techniques are utilized, which aim at ensuring the audience's immediate response, the transfer of the ideas expressed in the original text into the world of the spectators, as well as the correct representation of the intentions of the ancient dramatist. Given that Grammenidis's model was conceived within the field of synchronic interlingual translation, it is worth noting that it is also applicable in the case of diachronic intralingual translation, which lays the foundations for a mutually beneficial interaction between these two fields of translational activity.

ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

Έλλη Γαβριήλ Απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Απόφοιτος της Νομικής Σχολής Θεσσαλονίκης, του Ευρωπαϊκού Ινστιτούτου του Πανεπιστημίου του Saarland στη Γερμανία και του Εργαστηρίου Σκηνογραφίας-Ενδυματολογίας της Σχολής Βακαλό. Έχει εργαστεί ως νομικός στην Αθήνα και τις Βρυξέλλες.

Μαρίζα Γαλάνη Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και ζει στην Αθήνα. Σπούδασε στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Πραγματοποίησε τις πρώτες μεταπτυχιακές σπουδές της στο γαλλικό πανεπιστήμιο της Brest στο Τμήμα Κλασικών Γραμμάτων με θέμα τον Αριστοφάνη. Στη συνέχεια έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με θέμα τους Αριστοφάνη και Marivaux και κέρδισε την υποτροφία Ι.Κ.Υ. για τις μεταπτυχιακές σπουδές της. Εκπόνησε την πρώτη διδακτορική της διατριβή στο Πανεπιστήμιο της Brest με θέμα *Les didascalies internes chez Aristophane*. Η δεύτερη διδακτορική της διατριβή εκπονήθηκε στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α με τίτλο *Οι σκηνικές ενδείξεις από το αρχαίο δράμα έως σήμερα*. Συμμετείχε στο ερευνητικό πρόγραμμα του Α.Π.Θ. «Μεθοδολογία της έρευνας και διδασκαλίας της λογοτεχνίας». Μελέτες που έχουν δημοσιευτεί: e-book, *Les didascalies internes chez Aristophane*, (2008), *Οι σκηνικές οδηγίες από την αρχαιότητα έως σήμερα, η πορεία των λέξεων προς την παράσταση*, Γκοβόστης, 2017. Συμμετείχε στην επιστημονική διημερίδα του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης «Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια». Έχει δημοσιεύσει (14) άρθρα σε ελληνικά περιοδικά, και (3) είναι υπό δημοσίευση και 2 άρθρα σε διεθνές ηλεκτρονικό περιοδικό στη γαλλική γλώσσα. Διδάσκει με θέμα τον ευρωπαϊκό πολιτισμό στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης στους μεταπτυχιακούς φοιτητές του προγράμματος Erasmus-Mundus.

Έρη Γεωργακάκη Γεννήθηκε στην Αθήνα. Απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Μεταπτυχιακές σπουδές στο ίδιο Τμήμα, από όπου αποφοίτησε με αριστεία, έχοντας λάβει υποτροφία από το Ι.Κ.Υ. Εκπόνησε διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. με θέμα την πρόσληψη του Ευριπίδη στην

Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα (2018). Η έρευνα εστιάζει στις μεταφράσεις, τις εκδόσεις και τις παραστάσεις των ευριπίδειων δραμάτων. Ο πρώτος χρόνος της έρευνας χρηματοδοτήθηκε με υποτροφία από το Ι.Κ.Υ. Ως θεατρολόγος έχει εργαστεί στο Θέατρο του Νότου (Αμόρε) την περίοδο 1999-2002, στο Εθνικό Θέατρο (2002-2003) και στο Δήμο Πετρούπολης από το 2003 μέχρι σήμερα. Υπήρξε εισηγήτρια σεμιναρίου θεατρικής αγωγής σε εκπαιδευτικούς προσχολικής ηλικίας στο πλαίσιο των ΠΕΚ (Αλεξανδρούπολη, 1998). Συνέβαλε στη συγγραφή κειμένων για τον ψηφιακό δίσκο του Εκπαιδευτικού Προγράμματος «Θέατρο και Σχολείο» της Γ.Γ.Ν.Γ. (2002). Στο πλαίσιο των σπουδών της, έχει μεταφράσει στα ελληνικά από τα αγγλικά τα έργα Harold Pinter, *Mountain Language* (1995), Oliver Goldsmith, *She stoops to conquer* (1996), Sarah Kane, *Phaedra's Love* (1999), Joe Osborn, *Ruffian on the stairs* και *The good and Faithful Servant*, 2000. Έχει συμμετάσχει σε πολλά θεατρολογικά συνέδρια και άρθρα της έχουν δημοσιευθεί σε επιστημονικά περιοδικά και έντυπα θεατρολογικού ενδιαφέροντος.

Γιώργος Δανέζης Γεννήθηκε στην Έδεσσα. Σπούδασε Μεσαιωνική και Νεοελληνική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου. Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Μονάχου, όπου και δίδαξε Νεοελληνική Γλώσσα και Φιλολογία. Έργα: *Spaneas: Vorlage, Quellen, Versionen* (Miscellanea Byzantina Monacensia 31), Μόναχο 1987. *Καλόανδρος Πιστός. Συγκριτική μελέτη*, Θεσσαλονίκη 1989. *Η Ρώμη Θρηνούσα (1699). Ένας διάλογος και το πρότυπό του*, Βενετία 1999. *Senex Amans: Το δημώδες ποίημα για τον γέρο και το κορίτσι (Περί γέροντος)*, Ηράκλειο 2002 κ.ά.

Αικατερίνη (Καίτη) Διαμαντάκου Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής Ε.Κ.Π.Α. Το εκπαιδευτικό και ερευνητικό έργο της, οι επιστημονικές ανακοινώσεις και δημοσιεύσεις της εστιάζουν στην ιστορική και θεωρητική ανάλυση του αρχαίου δράματος και θεάτρου καθώς και της πρόσληψης του αρχαίου δράματος, σε επίπεδο δραματοουργίας και σε επίπεδο θεατρικής πρακτικής, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Έχουν δημοσιευτεί δύο βιβλία της, δύο τόμοι κριτικών θεάτρου του Τάσου Λιγνάδη σε δική της επιμέλεια και εισαγωγή, πολλά μελετήματά της σε επιστημονικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων, μεταφράσεις της σε βιβλία από τον χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών και κείμενά της ενταγμένα σε εκδόσεις θεατρικών και θεατρολογικών έργων. Προσωπικές Ιστοσελίδες: <http://>

www.theatre.uoa.gr/didaktiko-dynamiko/melh-dep/kaith-diamantakoy.html και <https://uoa.academia.edu/KaitiDiamantakou>

Ελένη Δουνδουλάκη Θεατρολόγος και Σύμβουλος Πολιτιστικής Πολιτικής και Διαχείρισης. Είναι αριστούχος διδάκτωρ και αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α. καθώς και κάτοχος δύο σχετικών μεταπτυχιακών τίτλων από το Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. και από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α. Επίσης είναι, κάτοχος δύο σχετικών μεταπτυχιακών τίτλων: MA in European Cultural Policy and Administration από το University of Warwick και MSc in Culture and Society από το London School of Economics and Political Science – LSE. Από το 2005 μέχρι σήμερα εργάζεται στον χώρο του Πολιτισμού ως θεατρολόγος, σκηνογράφος και παραγωγός, έχοντας συνεργαστεί με πολλά καλλιτεχνικά σχήματα και πολιτιστικούς οργανισμούς. Από το 2010 ως το 2014 διατέλεσε Καλλιτεχνική Διευθύντρια του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρούμελης, στο οποίο, πέρα από το καλλιτεχνικό και διοικητικό της έργο, υπέγραψε και την επετειακή έκδοση *30 χρόνια ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρούμελης 1984-2014*. Από το 2016 ως το 2020 ήταν Διδάσκουσα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. και Σύμβουλος επί Καλλιτεχνικών Θεμάτων του Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης. Σήμερα είναι Γενική Γραμματέας Σύγχρονου Πολιτισμού στο ΥΠΠΟΑ.

Δήμητρα Κονδυλάκη Θεωρητικός θεάτρου, δραματολόγος και μεταφράστρια, σπούδασε Επικοινωνία και ΜΜΕ στο Πάντειο Πανεπιστήμιο και θέατρο στο Παρίσι με υποτροφία του Ι.Κ.Υ. (Μεταπτυχιακός τίτλος στις Θεατρικές Σπουδές, Censier Paris III και Doctorat στη Συγκριτική Λογοτεχνία, PARIS IV-Sorbonne). Έχει διδάξει, μεταξύ άλλων, κλασική και σύγχρονη δραματολογία, πρόσληψη του θεατρικού γεγονότος στα ΜΜΕ, πολιτική θεατρικών εκδόσεων και εκδοτικές πρακτικές ως επιστημονική συνεργάτης των Τμημάτων Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α, του Πανεπιστημίου Πατρών και του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου καθώς επίσης και του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Δημιουργικής Γραφής του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου. Σταθερή συνεργάτης του Γαλλικού Ινστιτούτου Ελλάδας, όπου είναι υπεύθυνη του Εργαστηρίου Θεατρικής Μετάφρασης από το 2009. Έχει δημοσιεύσει άρθρα και δοκίμια για το θέατρο και τη λογοτεχνία, τόσο σε βιβλία και συλλογικούς τόμους (*Les Solitaires Intempestifs*, *Espaces 34*, *Théâtrales*, Oberon) όσο και σε επιστημονικά περιοδικά και άλλες περιοδικές εκ-

δόσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό: *Γράμμα / Gramma, Passages de Paris, Les Cahiers de la Comédie-Française, Théâtre/Public, Ποίηση, Θέματα λογοτεχνίας, Αντί*, κ.ά. ενώ έχει πολυάριθμες συμμετοχές σε επιστημονικά συνέδρια και ημερίδες εντός και εκτός Ελλάδας. Το βιβλίο της *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου* (Νεφέλη 2015) ήταν υποψήφιο καλύτερο θεατρολογικό σύγγραμμα 2016 της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών. Ως διευθύντρια των σειρών «Η γλώσσα του θεάτρου» και «Θέατρο: Τέχνη – Κοινωνία – Πολιτική» στις εκδόσεις Νεφέλη, έχει επιμεληθεί σημαντικές εκδόσεις μελετών και θεατρικών έργων ενώ έχει συνεργαστεί με πολλά θέατρα και οργανισμούς για τη συγγραφή κειμένων σε θεατρικά προγράμματα. Έχει διατελέσει μέλος της ομάδας εργασίας για την αναδιάρθρωση των θεατρικών επιχορηγήσεων (2010), αντιπρόεδρος της επιτροπής επιχορηγήσεων του Υπουργείου Πολιτισμού (2011-2012), μέλος της επιτροπής εμπειρογνομόνων για την επιδότηση εκδόσεων γάλλων συγγραφέων στην Ελλάδα (Γαλλική Πρεσβεία, 2011-2013). Από το 2016 έως το 2019 ήταν σύμβουλος της καλλιτεχνικής διεύθυνσης του Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου και υπεύθυνη του Τομέα Εκδόσεων.

Γεώργιος Κράβας Γεννήθηκε και μεγάλωσε στις Σέρρες, όπου και διαμένει μόνιμα. Σπούδασε στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και εκπόνησε την διδακτορική του διατριβή στο Albert-Ludwigs-Universität Freiburg με θέμα *Epische Szenen in Tragischem Kontext: Untersuchung zu den Homer-Bezügen bei Aischylos* (Frankfurt am Main: PeterLang Verlag 2011). Το ακαδημαϊκό έτος 2010-11 διέτέλεσε διδάσκων επί συμβάσει (Π.Δ. 407/80) στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, από το 2016 διδάσκει ως Συνεργαζόμενο Εκπαιδευτικό Προσωπικό στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Ανοιχτού Πανεπιστημίου Κύπρου και από το 2017 στο Τμήμα Σπουδών στον Ελληνικό Πολιτισμό του Ελληνικού Ανοιχτού Πανεπιστημίου. Η κύρια εργογραφία του εντοπίζεται στην αρχαία ελληνική τραγωδία, ενώ στα ερευνητικά του ενδιαφέροντα ανήκουν επίσης ο Όμηρος και ο Πίνδαρος, με τις εργασίες του να έχουν δημοσιευτεί σε εγχώρια και διεθνή έντυπα (*Ελληνικά, Λογείον, Παρνασσός, Πλάτων, Φιλολογική, Φιλόλογος, Mnemosyne, Wiener Studien* κ.ά.) και να έχουν συμπεριληφθεί στα πρακτικά πανελληνίων και διεθνών συνεδρίων. Πέραν των φιλολογικών εργασιών, ασχολείται ερασιτεχνικά και με την συγγραφή θεατρικών έργων, με ένα από αυτά (*Τὸ τέλος τῆς πόρνης Έβελυν Ροϋ*) να αποσπά έπαινο στον 91° Καλοκαιρινό Θεατρικό Διαγωνισμό (2011) του «Φ.Σ. Παρνασσός» και να βρίσκεται αυτήν την στιγμή υπό

έκδοση από τον εκδοτικό οίκο «Ηρόδοτος». Επίσης, το γερμανόγλωσσο έργο του *Der Bienenstich* (Τὸ τσίμπημα τῆς μέλισσας) πρόκειται να ανεβεί την άνοιξη του 2019 από το Θέατρο Theater-im-Kino του Βερολίνου με σκηνοθέτη τον Peter Tabatt. Τέλος, στην προοπτική διάχυσης της επιστημονικής γνώσης στην ευρύτερη ελληνική κοινωνία, διοργανώνει εντελώς αφίλοκερδώς από το 2013 κύκλους σεμιναρίων υπό τον γενικό τίτλο «Φιλολογικά Βραδινά» στην Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Σερρών, ενώ από το 2018 τη σειρά διαλέξεων «Ιστορία του Θεάτρου» στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Σερρών.

Χρυσάνθη Μήττα Αποφοίτησε με άριστα από το Πρότυπο Κλασικό Λύκειο Βόλου, σπούδασε Κλασική Φιλολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και ολοκλήρωσε με άριστα τις μεταπτυχιακές σπουδές της στην «Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία» του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Εκπονεί διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών με θέμα τις *Ikétiδες* του Ευριπίδη (επιτελεστικότητα, σκηνοθεσία, διακείμενα) και συμμετέχει στο ερευνητικό πρόγραμμα (ΕΣΠΑ) με θέμα: «Η μάσκα στην *commedia dell'arte* και την αρχαία ελληνική κωμωδία. Συγκριτική και ιστορική προσέγγιση, με έμφαση στη μεθοδολογία της υπόκρισης» (Πανεπιστήμιο Πατρών, ακαδημαϊκός σύμβουλος κ. Άγις Μαρίνης). Εργάζεται στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση και έχει συμμετάσχει σε πολιτιστικά προγράμματα θεάτρου και δραματοποιημένης ποίησης.

Χριστίνα Παλαιολόγου Απόφοιτος της Νομικής Σχολής του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης. Πραγματοποίησε Μεταπτυχιακές σπουδές, με υποτροφία του I.K.Y., στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου της Αθήνας. Εκπόνησε διδακτορική διατριβή στο ίδιο Τμήμα με θέμα: «Παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα στην ελληνική δραματολογία του 20ού αιώνα (1890-1980)». Από το 2012 έως σήμερα διδάσκει ως Επιστημονικός συνεργάτης στο Τμήμα Αγωγής και Φροντίδας στην Πρώιμη Παιδική Ηλικία, στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής. Όσον αφορά το επιστημονικό έργο, διαθέτει πολλά άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά (ενδεικτικά: «Artistic action and stop motion animation for preschool children in the particular context of the summer camps organized by the Athens Open Schools institution: A case study», *Ijltet (International Journal of Learning, Teaching and Educational Research)* 17 (9), (September 2018), σσ. 1-17, «Τα παραμυθοδράματα του Ιωάννη Πολέμη. Ο ρόλος της λαϊκής παράδοσης και η επίδραση του ρομα-

ντισμού» [Polemis's Dramatized Fairy Tales: The Role of Folk Tradition and the Influence of Romanticism], *Neograeca Bohemica* 17, (2017), σσ. 31-48, «Ο μύθος του Βασιλιά Κανδαύλη. Η αξιοποίηση των παραμυθιακών στοιχείων του μύθου από την αρχαία ελληνική γραμματεία στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 12/2 (2014), σσ. 81-97, «Η εικαστική αντίληψη του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και η εποχή του Fin de Siècle», Γωγώ Βαρζελιώτη (επιμ.), Πρακτικά του Επιστημονικού Συνεδρίου, με θέμα: *Από την χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2014, σσ. 423-439), ανακοινώσεις σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια και ετεροαναφορές σε έγκριτα επιστημονικά περιοδικά.

Κυριακή Πετράκου Ομότιμη Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α., στο οποίο προσλήφθηκε ως λέκτορας το 1998. Είναι διδάκτορας του ίδιου τμήματος (1996). Αντικείμενο του ειδικού επιστημονικού της ενδιαφέροντος είναι το νεοελληνικό θέατρο. Έχει επίσης συνεργαστεί με τον καθηγητή Σάββα Γώγο στη σύνταξη λεξικού του αρχαίου θεάτρου. Έχει διδάξει νεοελληνικό θέατρο στα πανεπιστήμια της Βιέννης και της Σιλεσίας και ευρωπαϊκό θέατρο στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Έχει συμμετάσχει σε περίπου 80 συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Έχει εκδώσει 11 βιβλία και περίπου 170 άρθρα της δοκιμιακού και (κυρίως) ερευνητικού χαρακτήρα έχουν δημοσιευτεί σε συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά της Ελλάδας και του εξωτερικού σε διάφορες γλώσσες. Δίνει μεγάλη έμφαση στην ανακάλυψη και δημοσίευση θεατρικών έργων και κειμένων που είναι σημαντικά ή ενδιαφέροντα για το νεοελληνικό θέατρο αλλά δεν έχουν εκδοθεί/δημοσιευτεί, και έχει δημοσιεύσει ήδη 8, ενώ άλλα είναι ήδη έτοιμα.

Ελένη Πετρίτση Μεταδιδακτορική ερευνήτρια και απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Το θέμα της μεταδιδακτορικής της έρευνας αφορά τη βρετανική παρουσία στην εκδοτική δραστηριότητα στην Ελλάδα το διάστημα 1945-1960. Έχει σπουδάσει σε μεταπτυχιακό επίπεδο πολιτιστική διαχείριση (Αυστρία) και έχει εκπονήσει τη διδακτορική της διατριβή στο τμήμα Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου με θέμα τη «Βρετανική πολιτιστική πολιτική στην Ελλάδα (1945-1967)». Εργάζεται στον τομέα της οργάνωσης παραγωγής στον κινηματογράφο και το θέατρο και στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση ως θεατρολόγος. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα σχετίζονται κυρίως με την πολιτιστική διπλωματία και τις εκφάνσεις της, την πολιτιστική πολιτική στην Ελλάδα του 19ου και 20ού αιώνα, τις

στρατηγικές πολιτισμικής διείσδυσης, το θέατρο και τις εκδόσεις ως μέσα πολιτιστικής πολιτικής και διπλωματίας.

Γιώργος Π. Πεφάνης Καθηγητής Φιλοσοφίας και Θεωρίας του Θεάτρου και του Δράματος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α., κριτικός θεάτρου στο *CNN-Greece*. Αρθρογραφεί στην εφημερίδα *Το Βήμα*. Είναι σύμβουλος καθηγητής και συντονιστής στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (προπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών: «Ελληνικός Πολιτισμός»), όπου διδάσκει ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου από το 2008 έως το 2019 και στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου (μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών: «Στοιχεία Θεωρίας Θεάτρου»), από το 2011 έως το 2013. Επί σειρά ετών υπήρξε επιστημονικός συνεργάτης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, σύμβουλος δραματολογίου στο Εθνικό Θέατρο (1998-2000) και επιστημονικός συνεργάτης στο Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών (2000-2003), όπου είχε εκλεγεί ερευνητής (2003). Από το 1998 μέχρι το 2006 δίδασκε ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου στον μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών του Φιλολογικού Τμήματος, Τομέας Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει δημοσιεύσει πάνω από 180 επιστημονικές μελέτες σε ελληνικά και διεθνή περιοδικά. Είναι συγγραφέας είκοσι δύο βιβλίων για το θέατρο, τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία, μίας ποιητικής συλλογής και δύο μεταφράσεων. Το βιβλίο του *Το βασίλειο της Ευγένειας*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2005, απέσπασε (2006) την Τιμητική Διάκριση Θεατρολογικού Συγγράμματος της Ένωσης Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών Ελλάδας.

Μυρτώ Πίγκου-Ρεπούση Επίκουρη Καθηγήτρια Θεάτρου στην Εκπαίδευση στο Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Τα μαθήματα που διδάσκει επικεντρώνονται στην εφαρμογή του θεάτρου στην τυπική εκπαίδευση καθώς και στη μεταφορά πρακτικών των σύγχρονων παραστατικών τεχνών σε διαφορετικά κοινωνικά και εκπαιδευτικά περιβάλλοντα. Είναι κάτοχος πτυχίου Θεατρικών Σπουδών (London Metropolitan University, 2006), αριστούχος του Μεταπτυχιακού Προγράμματος για το Θέατρο/Δράμα στην Εκπαίδευση του Πανεπιστημίου του Warwick (2007) καθώς και κάτοχος Διδακτορικού Διπλώματος (2012) στον τομέα του Θεάτρου στην Εκπαίδευση με θέμα την εφαρμογή του Συλλογικού Θεάτρου στην πολιτειακή εκπαίδευση των εφήβων και των νέων («Ensemble Theatre and Citizenship Education», Παν/μιο του Warwick). Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζουν στη μεταφορά πρακτικών και ειδών θεάτρου από την τέχνη στην εκπαί-

δευση, στην κοινωνική εφαρμογή του θεάτρου και στη συμβολή του στο σχολείο. Από το 2014 συνεργάζεται ως ερευνήτρια με το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Τορόντο σε διαφορετικά διεθνή προγράμματα – όπως το «Νέοι, Θέατρο, Ριζοσπαστική Ελπίδα και Ηθικό Φαντασιακό» (2014-2019) και το «Παγκόσμιοι Νέοι (Ψηφιακοί) Πολίτες-Καλλιτέχνες και οι Δημόσιοι Χώροι τους: Περφόρμανς για Κοινωνικο-Περιβαλλοντική Δικαιοσύνη» (2019-2023) – τα οποία επικεντρώνονται στις χρήσεις του θεάτρου για την καταγραφή της νεανικής κουλτούρας και την ανάπτυξη κοινωνικών και πολιτειακών δεξιοτήτων των νέων. Έχει συνεργασθεί σε επιμορφωτικά προγράμματα με τη Unicef και το Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, με την Ύπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες, με το Κέντρο Ένταξης Μεταναστών (ΚΕΜ) του Δήμου Πειραιά, με το Κέντρο Διαπολιτισμικής Αγωγής (ΚΕΔΑ) του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθήνας, το Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση και τη Διεύθυνση Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης της Ανατολικής Αττικής.

Βάλτερ Πούχχερ Γεννήθηκε στη Βιέννη το 1947. Σπούδασε Επιστήμη του Θεάτρου (Θεατρολογία) στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και το 1972 απέκτησε τον τίτλο του διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, με εργασία για το νεοελληνικό θέατρο σκιών. Το 1977 ανακηρύχθηκε υφηγητής, στο ίδιο Πανεπιστήμιο, με διατριβή για τη γέννηση του 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 εξακολουθούσε 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». Το 2018 ανακηρύχθηκε επίτιμος καθηγητής του ΕΚΠΑ. Έχει δημοσιεύσει περισσότερα από 125 βιβλία και γύρω στα 500 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.

Αναστασία Ζωή Σουλιώτου Αποφοίτησε με Άριστα από το Τμήμα Εικαστικών Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. και από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Συνέχισε με υποτροφία μεταπτυχιακές σπουδές στο Λονδίνο και στο Παρίσι στα πεδία «Τέχνη και Χώρος» και «Τέχνη και Νέες Τεχνολογίες». Είναι διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Paris 8 στον τομέα «Αισθητική, Επιστήμη και Τεχνολογίες της Τέχνης» με θέμα *Τέχνη & Δίκτυα: η δομή των δικτύων ως μία νέα «μήτρα» για την παραγωγή έργων τέχνης*. Έχει διδάξει στα Πανεπιστήμια Θεσσαλίας, Δυτικής Αττικής και Δυτικής Μακεδονίας. Είναι μεταδιδασκατορική ερευνήτρια στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Έχει πραγματοποιήσει ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα, στη Γαλλία και στην Αγγλία και έχει συμμετάσχει σε ομαδικές εκθέσεις και καλλιτεχνικά δρώμενα σε πολλές χώρες. Έχει παρουσιάσει την έρευνά της σε διάφορες χώρες: Ελλάδα, Γαλλία, Ηνωμένο Βασίλειο, Κύπρος, Αργεντινή, Ρωσία, Μάλτα και Τουρκία. Έχει αποσπάσει υποτροφίες και χρηματικά βραβεία από τα ιδρύματα Ωνάση, Γουλανδρή, Λεβέντη, ΙΚΥ, καθώς και από τους φορείς Science View (Ελλάδα), FSDIE Paris 8 και τη Σχολή Καλών Τεχνών Βελιγραδίου. Έχει συνεργαστεί επανειλημμένως με το Ελληνικό Ίδρυμα στο Παρίσι (Fondation Hellénique), το Εθνικό Θέατρο, τον Σύνδεσμο Υποτρόφων του Ιδρύματος Ωνάση, τον Σύνδεσμο Υποτρόφων του Ιδρύματος Λεβέντη και το Διαπολιτισμικό Κέντρο του Πανεπιστημίου Paris 8 (CIVD).

Ιστοσελίδες: anastasiazoisouliotou.wordpress.com και https://www.researchgate.net/profile/Anastasia_Souliotou

Δημήτριος Γ. Σταμάτης Γεννημένος στον Πειραιά, είναι πτυχιούχος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης (*Λίαν καλώς*, 1991 -Υποτροφία Ι.Κ.Υ. 1988). Προχώρησε σε Μεταπτυχιακές σπουδές Κλασικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (*Άριστα*) και αναγορεύτηκε διδάκτωρ Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, *summa cum laude* (ΕΚΠΑ 2007). Η διατριβή του με τίτλο «Σωσίπατρος, ο ποιητής του Καταψευδομένου» (Βιβλιοθ. Σ. Σαριπόλου, Αθήνα 2014) αφορά στην Ελληνιστική κωμωδία, ενώ αποτέλεσε έναυσμα για μια ειδική εκτενή μελέτη του *Φλύακα* (υπό έκδοση). Κύριοι τομείς του ερευνητικού του ενδιαφέροντος είναι οι ελάσσονες μορφές κωμωδίας, το αρχαϊκό έπος με έμφαση στον Όμηρο και την Αρχαία Κυπριακή Γραμματεία, η Λατινική ιστοριογραφία (μονογραφία: *Σαλλούστιος και Πλούταρχος*, Παρασκήνιο, Αθήνα 2017) και οι μυστηριακές λατρείες της αρχαιότητας, προχωρώντας σε σχετικές ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια (Αθήνα, Κύπρος, Warwick, Harvard), και προβαίνοντας σε πολυάριθμες δη-

μοσιεύσεις σε έγκριτα επιστημονικά περιοδικά, εκ των οποίων αναφέρουμε ενδεικτικώς: (1) “Νεοστασίη μύθων (A.RH. Arg. III, 76): The adventure of a sound mss reading”, *L’ANTIQUITÉ CLASSIQUE*, 79 (2010), 255-262. (2) «ΜΥCΤΑC ΚΟΤΥΤΤΙΟC. Ένα “σκοτεινό” δράμα του Σωπάτρου δια φωτίζει τον Αλεξανδρινό Φλύακα», *Στασινός*, 12 (2010), 77-102. (3) Ο Ηρακλής της Κυρήνης (Lounre L9 / N 3408) *Ελληνικά*. (4) «Εξάμετροι της Φθοράς και της Αναγέννησης. Εύκλο(υ)ς ο Κύπριος χρησολόγος», *Στασινός*, 13 (2011-2012) 67-111. (5) «Μύρον ἐπὶ τῇ φακῇ: Στοιχεία παρωδίας στο έργο του Παφίου Σωπάτρου», *Κυπριακαί Σπουδαί*, (υπό έκδοση). (6) Αἶνον ἄχος ἤ θαλερός γόνος; Η δισυπόστατη φύση του Αἰνεῖα ως προς τους γεννήτορές του. *Στασινός*, 14 (2013-2014) 29-64. (7) «Αἰτωλικά αραὶ κατατρύχουν Ομηρικούς ήρωες (*Ιλιάδος* I 448 κ.ε., 566 κ.ε.) - Ομηρικές μνήμες μιας Μελεαγρίδος» *Τα Αἰτωλικά* 29 (2017 β) 211-229. Έχει επίσης συμμετάσχει από καίρια θέση στο ερευνητικό πρόγραμμα «ΘΑΛΗΣ» στο ΕΚΠΑ ως Βοηθός Γενικού Συντονιστή (μέλος ΟΕΣ). Διδάσκει στα Πανεπιστήμια Αθηνών και Κύπρου ως Λέκτωρ Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας (Π.Δ. 407/80) και Ειδικός Επιστήμονας αντίστοιχα. Από το 2016 είναι Διευθυντής Σπουδών της «Ομηρικής Ακαδημίας» της Χίου.

Φωτεινή Τσουκιά Είναι απόφοιτος της Φιλοσοφικής Σχολής, του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και εργάζεται ως εκπαιδευτικός στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος από το Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου με σπουδές στο πρόγραμμα «Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία» και υπονύφια διδάκτορας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στον Τομέα Μετάφρασης του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, με αντικείμενο έρευνας την ενδογλωσσική μετάφραση της αριστοφανικής κωμωδίας υπό το πρίσμα των σύγχρονων μεταφραστικών θεωριών.

Βασιλική Χρυσοβιτσάνου Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής. Διδάσκει τα μαθήματα: Τεχνικές Ανασκαφής, Ιστορία της Τέχνης του 19ου και του 20ού αιώνα, Θεωρία και Μεθοδολογία Ανάλυσης Έργων Τέχνης. Είναι απόφοιτος της Σχολής Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου της Σορβόνης (Université de Paris I, Panthéon Sorbonne). Διαθέτει Μεταπτυχιακό και Διδακτορικό δίπλωμα από το ίδιο Πανεπιστήμιο. Το

θέμα της διδακτορικής διατριβής της είναι: «Η Κυκλαδική τέχνη και η πρόσληψή της. Αρχαιολογία και Ιστορία της Τέχνης». Από το 1984 έως το 1990 εργάστηκε ως αρχαιολόγος στην Αρχαιολογική Υπηρεσία, στις Εφορείες Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων Αττικής και Βοιωτίας. Από το 2000 έως σήμερα είναι μέλος της επιστημονικής ομάδας της Προϊστορίας του Αιγαίου του Εθνικού Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών της Γαλλίας (C.N.R.S.). Όσον αφορά το επιστημονικό έργο διαθέτει πολλά άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά (Ενδεικτικά: «La revalorisation des statuettes cycladiques. Du primitif au classique», στο Sophie A. de Beaune (επιμ.), *Écrire le passé : La fabrique de la préhistoire et de l'histoire à travers les siècles*, Éditions CNRS, Paris, 2010, σσ. 285-295, «Η γέννηση της αρχαιολογικής επιστήμης στην Ελλάδα και η συμβολή της στην ανάδειξη της συνέχειας του ελληνικού έθνους: Το αρχαιολογικό έργο του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή», στο Άννα Ταμπάκη-Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.) Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου με θέμα: *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και “εθνικός χαρακτήρας” στον 19ο αιώνα*, Ε.Κ.Π.Α., Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2016, τόμ. Β΄, σσ. 299-313, «From repulsion to fascination to Cycladomania: Changes in the Archaeological analysis of Cycladic Figurines and their relation to History of Art and Public imagery», στο 17th International Aegean Conference MNEME, με θέμα *Past and Memory in the Aegean Bronze Age*, Department of Humanities, Venice 2018. Υπό έκδοση), ανακοινώσεις σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια και ετεροαναφορές σε έγκριτα επιστημονικά περιοδικά.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

ΕΡΗ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Η πρόσληψη του Ευριπίδη στον ελληνικό χώρο τον 19ο αιώνα:

Εκδοτική, μεταφραστική και θεατρική δραστηριότητα

Ο σκοπός της διδακτορικής διατριβής είναι η ποσοτική και ποιοτική καταγραφή της πολυμέτωσης (εκδοτικής, μεταφραστικής, εκπαιδευτικής, δραματολογικής, θεατρικής, φιλολογικής-θεωρητικής) πρόσληψης του έργου του Ευριπίδη κατά τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα μέσα από τη συνδυαστική, διαθεματική μελέτη όλων των παραπάνω πεδίων. Η εργασία διαιρείται σε δύο μέρη:

Α'. Ο Ευριπίδης στην Ευρώπη και τις ελληνικές παροικίες, από την Αναγέννηση μέχρι τον 19ο αιώνα: Εκδοτική, μεταφραστική και θεατρική δραστηριότητα

Β'. Ο Ευριπίδης στην Ελλάδα και τις ελληνικές παροικίες, από την εποχή της Επανάστασης μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα: Εκδοτική, μεταφραστική και θεατρική δραστηριότητα.

Πιο συγκεκριμένα, μελετώνται:

- α) Η πρόσληψη του Ευριπίδη από την αναδύομενη και ταχέως εξελισσόμενη επισημή της ευρωπαϊκής Κλασικής Φιλολογίας σε συνδυασμό με τις επιδράσεις των πνευματικών κινημάτων του Διαφωτισμού, του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού.
- β) Η πλούσια θεατρική δραστηριότητα των ευρωπαϊκών θιάσων με επίκεντρο τα αρχαιόθεμα δράματα που αντλούν θεματικό υλικό από τον Ευριπίδη, αλλά και με επίκεντρο αυτό καθαυτό το έργο του Ευριπίδη.
- γ) Ο νεοελληνικός θεωρητικός προβληματισμός αναφορικά με την αρχαία ελληνική τραγωδία και τον Ευριπίδη μέσα από την έκδοση θεωρητικών κειμένων, με σκοπό να διερευνηθεί (και) η επίδραση της ευρωπαϊκής θεωρητικής σκέψης στους Έλληνες λόγιους.
- δ) Η παρουσία των δραμάτων του Ευριπίδη στα σχολικά εγχειρίδια κατά τον 19ο αιώνα, με σκοπό να ανιχνευθούν συνδέσεις που αφορούν την πρόσληψη και αφομοίωση των ευριπίδειων δραμάτων από το ευρύ κοινό.
- ε) Οι μεταφράσεις αρχαιόθεμων ευρωπαϊκών δραμάτων και η πορεία τους στην ελληνική σκηνή με σκοπό την ανεύρεση πιθανής σύνδεσης και συμβολής τους στην πρόσληψη του ευριπίδειου προτύπου τους.

θ) Τα ελληνικής παραγωγής αρχαιόθεμα με θέμα από τον Ευριπίδη δράματα, με τον ίδιο σκοπό.

Ιδιαίτερα ως προς την πρόσληψη του Ευριπίδη, σε συγκεκριμένα κεφάλαια μελετώνται, κυρίως ως προς τα κατά Genette *παρακειμενικά στοιχεία* των κειμένων:

- α) Οι κριτικές/ερμηνευτικές εκδόσεις των ευριπίδειων έργων και η σημαντική συμβολή τους στην αποκατάσταση της ποιητικής αξίας του ποιητή.
- β) Οι εκδόσεις των μεταφράσεων των δραμάτων του Ευριπίδη.
- γ) Η θεατρική δραστηριότητα που αφορά:

1. Τα ευριπίδεια δράματα που αναπαράστάθηκαν κατά τον 19ο αιώνα στην ελληνική επικράτεια και στις πόλεις της Διασποράς και η υποδοχή τους από το κοινό.

2. Τα δράματα που δεν αναπαράστάθηκαν παρόλο που επιχειρήθηκε η προετοιμασία τους και οι λόγοι (όποτε εντοπίζονται) που οδήγησαν στη ματαιώση,

3. Τα ελληνικά δημοσιεύματα που αφορούν παραστάσεις ευριπίδειων δραμάτων ανά τον κόσμο.

Η μελέτη συνοδεύεται από Παραρτήματα (πίνακες, δείγματα μεταφραστικών δοκιμών, εικόνες), που αποτυπώνουν με αυτόν τον τρόπο συνοπτικά τα αποτελέσματά της έρευνας, και Ευρετήρια, ώστε να είναι ευκολότερη η χρήση της.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΡΜΟΥΛΑΚΗΣ

Θέατρα και θεατρικοί επιχειρηματίες κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου: Η περίπτωση του Ανδρέα Μακέδου

Ο θεατρικός επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος κυριαρχεί στο χώρο του ελληνικού ελαφρού μουσικού θεάτρου, καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Στα εικοσιένα χρόνια της σταδιοδρομίας του, από το 1923 που πρωτοεμφανίζεται μέχρι το θάνατό του το 1944, οδηγεί σταθερά τις εξελίξεις και διακρίνεται όχι μόνο για τις θεατρικές του επιτυχίες αλλά και για τον αντιφατικό χαρακτήρα, την πολυσύνθετη προσωπικότητα και το ρηξικέλευθο πνεύμα του.

Σε μια Αθήνα όπου το θεατρόφιλο κοινό είναι συνηθισμένο να βλέπει στη σκηνή «κουρελαρίες και προχειρότητες», ανεβάζει παραστάσεις εξαιρετικά υψηλού, κατά κοινή παραδοχή, επιπέδου σε όλα τους τομείς: στα σκηνικά, το μπαλέτο, την ορχήστρα, την αρτιότητα του θιάσου. Η επιχειρηματική του ευφυΐα είναι εμφανής στον τρόπο με τον οποίο κατορθώνει να συγκεντρώσει γύρω του κορυφαίους συντελεστές,

συνθέτες, συγγραφείς, σκηνογράφους, χορογράφους και ηθοποιούς ικανοποιώντας κάθε καλλιτεχνική τους επιθυμία. Δημιουργεί ένα σταθερό θεατρικό πόλο στην πρωτεύουσα εισάγοντας πρακτικές που συμβάλλουν στην ανανέωση και την ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου: δημιουργεί νέους θεατρικούς χώρους ή εκσυγχρονίζει τους ήδη υπάρχοντες και κυρίως επιβάλλει την «εξαιρετική επιμέλεια» στην παραγωγή των παραστάσεων, που πλησιάζουν τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Διευρύνει το κοινό του μέσα από την οικονομική πολιτική της επιχείρησης και κυρίως μέσα από τη πρωτοποριακή διαφήμιση που χαρακτηρίζεται από εφευρετικότητα, διαδραστικότητα, στόμφο και αμεσότητα πρωτοφανή για τα ελληνικά δεδομένα.

Σε μια περίοδο κατά την οποία τα κυρίαρχα θεατρικά είδη είναι η οπερέτα και η επιθεώρηση, ο δρόμος προς την πρόοδο και την εξέλιξη του θεάτρου περνά αναμφισβήτητα μέσα από το ελαφρό μουσικό θέατρο, το οποίο οδηγεί τις καλλιτεχνικές αλλά και τις τεχνολογικές εξελίξεις. Υπερβαίνοντας την έλλειψη δομών, πόρων και θεατρικής παράδοσης, τοποθετεί το ελληνικό θέατρο για πρώτη φορά στην ιστορία του, σε τροχιά για την επίτευξη του «εφάμιλλου του ευρωπαϊκού»

