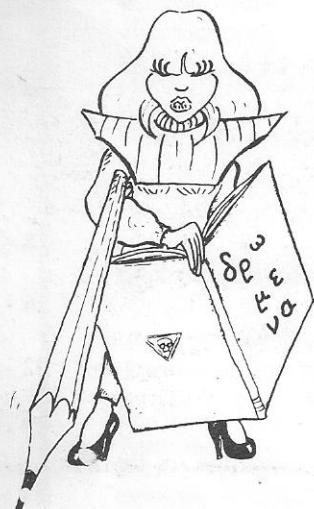
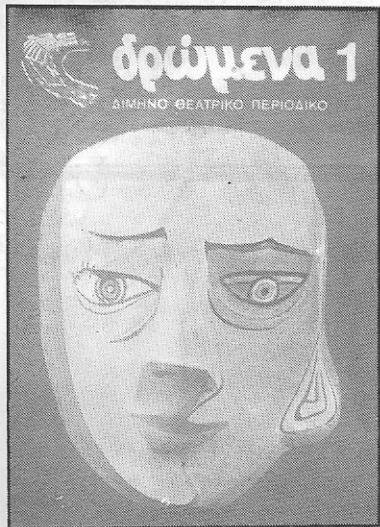


# δρώμενα

ΔΙΜΗΝΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ



3/4



<b>Peter Brook:</b> Ο Βυσσινόκηπος, μια απέραντη ζωτικότητα (μετάφραση Β. Αρδίτη)	87 - 89
<b>Georges Banu:</b> Αυτό που θυμόμαστε... (μετάφραση Β. Αρδίτη)	90 - 92
<b>Kirsikka Siikala:</b> Ο Βυσσινόκηπος του Έφρος (μετάφραση Β. Αρδίτη)	94 - 96
<b>ΜΕΛΕΤΕΣ</b>	
<b>Pierre Vidal-Naquet:</b> Ο Οιδίπους στη Βιτσέντσα και στο Παρίσι - δύο στιγμές μιας ιστορίας (μετάφραση: Βίκη Δέμου, επιμέλεια - μετ. σημειώσεων: Γ.Α)	97 - 106
<b>Βάλτερ Πούχνερ:</b> Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό Θέατρο Αποσπάσματα από τον «Κρητικό Πόλεμο» του Μαρίνου Τζάνε Μπουνιαλή	107 - 116
<b>Μιχάλης Βιρβιώάκης:</b> «Κρητικός Πόλεμος» (1645 - 1669) - Workshop: Ruben Fraga - Jorge Bernardi	117 118 - 122
<b>ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ</b>	
<b>Δημήτρης Κωτσής:</b> Actors Studio - μύθος και πραγματικότητα. Συνεντεύξεις με τους σκηνοθέτες Walter Lott και Ανδρέα Βουτσινά	123 - 130
<b>Γιάννης Γκίκας:</b> Το ερασιτεχνικό θέατρο στην Αγιάσο - μια άγνωστη ιστορία 100 χρόνων	131 - 135
<b>ΕΡΕΥΝΑ</b>	
<b>Πλάτων Μαυρομούστακος:</b> 1974-1984, μια έρευνα της θεατρικής δραστηριότητας στην Αθήνα και στον Πειραιά	136 - 139
<b>Σύρος Κοκκίνης:</b> Μια παράσταση της «Αντιγόνης» στη Γερμανία το 1882	140 - 141
<b>Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας</b>	142 - 143
<b>ΒΙΒΛΙΑ</b>	
<b>Δανιήλ Ι. Ιακώβης:</b> Ανιχνεύοντας την αρχαία τραγωδία («Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία του N. Χουρμουζιάδη»)	144 - 147
<b>ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΚΑ</b>	
Θεώρηση πεπραγμένων — Η «Φαύστα» κέρδισε στην Ιθάκη — Τα βραβεία του 9ου Πανελλήνιου Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θέατρου — Ο Αντώνης Γιαννιδης — Ο Φρανσουά Τρυφφώ — Ο φίλος μας Γκιουνέι — Ο Μάνος Κατράκης — Καλλιτεχνικές Επιτροπές Κρατικών Σιληνών — Σιλουοί που ζητούν επιχορήγηση — Διαγωνιστικαν 120 έργα... — Οι μυστηριώδεις κούκλες του Τζουσαμπούρο — Ειδήσεις, απολογισμός 4μηνου	148 - 156
<b>Χάρης Καμπουρίδης:</b> Σε ποια γλώσσα «σκέφτεται» ο δημιουργός;	156 - 157

## Οι εχθροί του θεάτρου

**Ν**Α ΤΙΜΩΡΗΘΕΙ το Εθνικό Θέατρο με ετήσιο τουλάχιστον αποκλεισμό από το Φεστιβάλ Επιδιάνδρου! Αυτό είχε ζητήσει κριτικός εφημερίδας στην «κριτική» του για την παράσταση της «Αντιγόνης» του Σοφοκλή στη γνωστή σκηνοθεσία του Γιώργου Ρεμούνδου. Και δεν διατυπώθηκε τότε αυτό το «αίτημα» εν βρασμώ ψυχής γιατί ο εν λόγω κριτικός κατ' εξακολούθηση είναι «օργυσμένος» κατά του Εθνικού Θεάτρου. Τελευταία, τα έβαλε με τους «Έφηβους» του Γιάννη Χρυσούλη. Πρέπει να τονίσουμε ότι τέτοιες κριτικές παραπέμπουν, κατευθείαν, στους κριτικούς σχολιαστές των ποδοσφαιρικών αγώνων. Μια παράσταση μπορεί να μην είναι καλή για χιλιούς δυο λόγους. Όμως αυτό δεν σημαίνει ότι μας δίνεται η ευκαιρία να ζητήσουμε την κεφαλή επί τίνακι όλων των υπεύθυνων του Εθνικού (διευθυντή, διοικ. συμβουλίου, καλλιτεχνικής επιτροπής κ.λπ.). Αν κριτική σημαίνει τεκμηρίωση απόψεων, τότε χωρίς δυσκολία μπορούμε να πούμε ότι κάτι τέτοιο στάνια συμβαίνει στους θεατρικούς μας κριτικούς. Και, στο κάτω της γραφής, δε νοείται να βλέπει κανείς μια παράσταση και την άλλη μέρα να διαβάζουμε την κριτική του στην εφημερίδα. Ας θυμηθούμε τον διάσημο αμερικανό κριτικό Τζων Λαρ (γιό του άλλοτε πρωταγωνιστή του βωβού κινηματογράφου Μπαρτ Λαρ) που έγραφε κριτική πάντα μετά την ολοκλήρωση του κύκλου των παραστάσεων ενός έργου. Κι αν θέλετε ακόμη, ο πολύ γνωστός μας θεα-

τράνθρωπος Μάρτιν Έσλιν είχε σαν προμετωπίδα στην αρχή κάθε κριτικής του τη φράση «Με συγχωρείτε που είμαι κριτικός». Είναι αυτονόητο ότι αυτά στοιχειοθετούν ένα ήθος που για τη χώρα μας είναι... ζητούμενο! Γιατί, πλεονάζουν οι πεταλωτές του θεάτρου που το τραυματίζουν όχι στην επιδερμίδα αλλά πιο βαθιά. Δε μπορεί, σήμερα, επειδή διαθέτεις ένα χώρο σε μια εφημερίδα ή σ' ένα περιοδικό να σηκώνεις σημαία προσπαθώντας να επηρεάσεις την ευπάθεια ενός κοινού που νιώθει κυριολεκτικά χαμένο ανάμεσα στο συρφετό των απίθανων απόψεων που διακινούνται στην πνευματική και καλλιτεχνική μας αγορά. Ωστόσο, χρήσιμη είναι μια ιστορία που αναφέρε-

ται στον Δον Κιχώτη και την διηγείται ο Ντ. Χιούμ στο δοκίμιό του «Το μέτρο του γούστου». Δυο «ειδικοί» καλούνται να δώσουν τη γνώμη τός για ένα βαρέλι κρασί που νομίζοταν έξοχο επειδή ήταν παλιό και από καλή σοδειά. Ο ένας το δοκιμάζει κι αποφαίνεται ότι το κρασί θα ήταν καλό αν δεν είχε μια μικρή γεύση πετσιού που αυτός την αισθάνεται μέσα. Ο άλλος, με την ίδια προσοχή, είπε ότι το κρασί θα ήταν καλό αν δεν είχε μια γεύση από σίδερο που εύκολα μπρέσει να διακρίνει. Το αποτέλεσμα; Όταν άδειασε το βαρέλι, βρέθηκε στον πάτο του ένα παλιό κλειδί μ' ένα πέτσινο λουρί δεμένο πάνω του!... Άλλα, για τους κριτικούς μας θα τα ξαναπούμε.



## Για το Εθνικό οι... καμπάνες!

**Δ**ΕΝ ΑΝΤΙΠΟΛΙΤΕΥΟΜΑΣΤΕ το Εθνικό Θέατρο. Το δηλώνουμε: είμαστε συμπολίτευση. Έμως αυτό δεν είναι δυνατό να μας γλυτώσει από την αγωνία για την πορεία του. Η ρευστότητα των στοιχείων που συνθέτουν το «πρόσωπο» του κρατικού μας θεάτρου προδίδει και τη ρευστότητα των κριτηρίων που συναντινούν στη λήψη κάποιων αποφάσεων ικανών να μορφοποιήσουν τον προσανατολισμό του. Αναρωτιέται κανείς αν έχει γίνει αισθητή η ανάγκη του αιτήματος της αλλαγής. Εκείνο που δεν επιθυμεί ο οισδήποτε, είναι να γίνει το Εθνικό Θέατρο θίασος συνοικιακός! Μέχρι τώρα φταιέσανε και άνθρωποι και —αντικειμενικές ή υποκειμενικές— συνθήκες. Οι καιροί πλέον... ου μεντοί. Χωρίς να σημαίνει ότι κάποια ζητήματα έχουν μετεξελιχθεί σε φετιχ, εντούτοις πιστεύουμε ότι η αναφορά τους υπογραμμίζει τη ρευστότητα που υπαινιχθήκαμε. Πριν ένα περίπου μήνα δημοσιεύτηκε σ' εφημερίδα η πληροφορία ότι είναι ενδεχόμενο οι δυο κρα-

τικές σκηνές (Εθνικό και ΚΘΒΕ) από νομικά πρόσωπα Δημοσίου Δικαίου να μετατραπούν σε πρόσωπα Ιδιωτικού Δικαίου. Μάλιστα έγινε, γι' αυτό το λόγο, σύσκεψη στο υπουργείο με τη συμμετοχή της υπουργού Πολιτισμού και των διευθυντών και των προέδρων των Δ.Σ. των δυο Κρατικών Σκηνών. Αυτό σημαίνει πως το θέμα της μετατροπής σαφώς παίρνει προτεραιότητα σε σχέση με τη μελέτη του οργανισμού π.χ. του Εθνικού (που είναι... κατοχικό!). Παραπέρα, όμως, σημαίνει ότι αργούν και οι αλκυονίδες μέρες για το Εθνικό, και πως ό,τι θα γίνεται θα είναι απλά για να συντηρείται. Ωστόσο, δεν παύει να είναι πρόβλημα η έλλειψη σωτόν και έγκαιρου προγραμματισμού, πρόβλημα η νοοτροπία ορισμένων ηθοποιών που αρνούνται ρόλους, πρόβλημα η λειτουργία με αραχνισμένο «օργανισμό», πρόβλημα η προχερότητα των έντυπων προγραμμάτων (να σημειώσουμε ότι ο Σ. Ευαγγελάτος, δ/ντης της Λυρικής, αυτό το ανήγαγε σε θέμα μεγάλης σημασίας και πολύ σωστά —αρκεί να θυμηθούμε τα έντυπα προγράμματα του Αμφιθεάτρου), πρόβλημα

η ενημέρωση κ.λπ. Ωστόσο, οι συνθήκες οι αντικειμενικές, για να ορθοποδήσει το Εθνικό, υπάρχουν. Οι μαζιμαλιστικές εκείνες απόψεις κάποιων για «κλείσιμο» είναι εκτός τόπου και χρόνου. Μας προβληματίζει το γεγονός ότι είναι «ορατές» κάποιες αδυναμίες που ευνοούν τη δυστοκία στην απόκτηση ενός διευθυντή δραματολόγου-είχε γίνει γνωστό στις εφημερίδες ότι ήταν τρεις υποψήφιες γυναίκες για τη θέση αυτή. Επίσης, η αποχώρηση του Κλ. Κλώνη, λόγω οριού ηλικίας, δημιουργήσε πρόβλημα, αφού ακόμη δεν έχει βρεθεί ο αντικαταστάτης του (πάντως, ο ίδιος είχε προτείνει για αντικαταστάτες του τον Διονύση Φωτόπουλο και το Σάββα Χαρατσίδη). Χρειάζονται τολμηρές πρωτοβουλίες. Ποθούμε την προκοπή του Εθνικού. Παρότι, οι συνθήσεις είτε του Διοικητικού Συμβουλίου είτε της Καλλιτεχνικής Επιτροπής δεν πληρούν αρκετές προϋποθέσεις, πιστεύουμε ότι κάποια στιγμή θα γεννήσουν καινούριες ιδέες. Χωρίς βέβαια, να ξεχνάμε ότι πρώτα μας χρειάζονται άνθρωποι και μετά ιδέες.



## Η θεατρική αγορά

**Γ**ΕΜΙΣΕ η Αθήνα θέατρα! Τιμή μας και καμάρι μας! Δε μπορεί, ωστόσο, να μην επισημανθεί η πληθώρα των θεατρικών σκηνών που στήνονται εν μια νυκτί και ξεφυτρώνουν σαν τα μανιτάρια σε κάθε γωνιά και δρόμο της Αθήνας. Ο αριθμός των χειμωνιάτικων θεάτρων προβλέπεται.. αμέτρητος! Κανείς δεν αμφισβητεί ότι έχουμε παράδοση στο θέατρο που, κατά κάποιο τρόπο, δικαιολογεί και το ρεκόρ. Άλλα είναι σωστό και δίκαιο να ανησυχεί κανείς για την προσφερόμενη ποιότητα, τόσο από την άποψη του έργου που παρουσιάζεται όσο και της εν γένει παράστασης, όπου μεγάλο ρόλο παιζει ο... θίασος. Μια ματιά στο πρόγραμμα και ο απολογισμός λέει ότι, αυτή τη στιγμή (που γράφουμε: 14.11.84), παίζονται δεκούξει ελληνική έργα και εικοσιοχτώ ξένα! Στο σύνολό τους, κωμωδίες της πλάκας. Το επίπεδο χαμηλό έως χαμηλότατο. Φυσικά δεν μιλάμε για κάποιες περιπτώσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Ωστόσο, έχουμε ένα φαινόμενο που, μάλλον, δεν προσφέρεται σε ψυχολογική ανάλυση και που επαναλαμβάνεται σαν τυπική περιπτώση που είναι κάθε φορά ριγμένος ο φράχτης και ο στίβος ανοιχτός και ελεύθερος για σαλταδόρικες επιθέσεις εκείνων που έχουν επίδοση στο άθλημα. Δεν προσφέρεται σε ψυχολογική ανάλυση γιατί το φαινόμενο είναι απλό. Το θέατρο για κάποιους είναι κερδοσκοπική επιχειρήση και το σημείο του είναι ασφαλής αφετηρία για ν' αποτι-

μήσει κανείς την κατάσταση στα θεατρικά μας πράγματα που είναι απογοητευτική. Το ενδιαφέρον των ανθρώπων που ασχολούνται με το θέατρο εξαντλείται στη γενικότητα και στην αοριστία που, οπωσδήποτε, ισοδυναμούν με την ιδιοτέλεια. Γέμισε η θεατρική αγορά από αρλεκίνους που, αθώα, υποδύνται τους κήνσορες περί τα θεατρικά, κατέβασαν στη σκηνή το φτηνό και πρόστυχο λόγο, τον ανόητο και τον κραυγαλέο. Κατέβασαν τόνους άχυρου για να στομώσουν τους θεατές που, όντως, αναζητούν τη σάτιρα και, τελικά, γίνονται υποχείρια των συντελεστών μιας παράστασης (συγγραφέων, σκηνοθετών, θθοποιών κ.λπ.) που συμβάλλουν δίχως φραγμό στον ερεθισμό των μαλακών υπογαστρίων και στη δημιουργία, επί σκηνής, πολιτικών «βημάτων», όπου η αβαθής συνθηματο-

λογία υποκαθιστά το θεατρικό λόγο. Η στρατηγική του σαματά και της σύγχυσης. Και το ήθος, πάει περίπατο. Η ευθύνη απέναντι στο κοινό εμπνέεται από την ασυδοσία και την πολιτική του πνεύματος που ηδονίζεται με τα προσφερόμενα σκουπίδια. Οι κωμωδίες είναι γραμμένες στο πόδι από κομπανίες συγγραφέων που βρήκαν την πεπατημένη και παράγουν βιομηχανικά. Οι επιθεωρήσεις είναι κακέκτυπα του όρου. Τα μιούζικαλ είναι η θλιβερή μεταφορά ενός είδους που αν και θριάμβευσε στο εξωτερικό, στην Ελλαδίτσα μας δεν έχει πέρασθ... Παρατηρεί κανείς τη σαδομαζοχιστική διάθεση των θεατρικών επιβήτορών μας παραγεμίσουν με σκύβαλα. Το εξωφρενικά παράδοξο σ' αυτή την ιστορία είναι ότι το θέατρο υπονομεύεται από τους ίδιους τους ανθρώπους του θεάτρου...

Σκίτσο του Κ. Μητρόπουλου, δημοσιευμένο στο περ. «Θέατρο», τ. 11 (1963)



## Κι αυτά για το θέατρο

**Η**ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ είναι πνιγηρή και τα νερά θολωμένα. Όλοι μιλάνε για σχέσεις και «κάνουν» δημόσιες σχέσεις αλλά το ζητούμενο είναι ο εξενγενισμός των μεταξύ μας σχέσεων. Ωστόσο, εύκολα μπορεί να δει κανείς τις καμουφλαρισμένες γραμμές άμυνας εκείνων που θέλουν να πιστεύουν ότι ο αγώνας τους είναι ιδεολογικός, αλλά που, στην ουσία, είναι αγώνας που ορίζεται από τους νόμους της ζουγκλας. Κι εσύ, ο ιδεολόγος, άοπλος, διστακτικός κι αμήχανος, κα-

τεβαίνεις στην παλαιόστρα για να αντιμετωπίσεις τον πάνοπλο, τον αδιστακτο και τον πολυμήχανο. Θέλεις να παλαιώψεις, να του βγάλεις τη μάσκα ώστε να νιώσεις ότι έχεις να δώσεις μάσκη σαν ίσος προς ισον. Ματαιωπονείς Άλλα, τι να κάνεις; Δεν είναι, ασφαλώς, λύση η παραίτηση και η φυγομαχία. Όμως, οι πνευματικοί άνθρωποι και οι καλλιτέχνες είναι αυτοί που υποτίθεται ότι οριοθετούν μια συνείδηση που είναι σε συστοιχία με τα αιτήματα του σημερινού ανθρώπου και τις αξιώσεις της «τρελής» εποχής μας. Άλλα, τι κάνουν; Το ήθος του πνευματικού αντικονφορμισμού μας είναι ήθος πετροπόλεμου! έγραψε ο Αιμίλιος Χουρμούζιος. Άλλα, στον πνευματικό πετροπόλεμο δεν υπάρχει, βεβαίως, ευθύνη. Και το κυριότερο, δεν υπάρχει ανδρισμός. Υπάρχει μόνο διάθεση και ηθική «αλητοπαίδων»... Το πνεύμα φροντιστής των εθνικών ηθικών αξιών της εγγενούς αρετής του λαού... Άλλα, ποιο πνεύμα; Και ποιοι πραγματοποιούν σήμερα αυτή την έκφραση του πνεύματος που μπορεί να κηδεμονεύσει και να καθοδηγεί; Αλιμονο. Η θέα του προσκήνιου είναι στο έπακρο απογοητευτική. Οδηγοί του κοινού, είναι άξεστοι μπασιμπουζούκοι ή θλιβεροί ανίδειοι, των οποίων η κραυγα-

λέα ημιμάθεια συναγωνίζεται την αυθάδεια της προβολής. Αυτάρεσκοι κονδυλοφόροι που ηδονίζονται με την κοπριά. Και οι στήλες των εφημεριδών πρόδυμες να φιλοξενήσουν όλον αυτό το χείμαρρο της αθλιότητας και της ευτέλειας σκέψης και λόγου. Καμιά ευθύνη και κανένας αναχαίτιζων έλεγχος. Καμιά ντροπή για όσα ιδιοτελή, ασύδοτα και κακοποιά λερώνουν τον έντυπο χάρτη, αλλά και καμιά προσπάθεια αντιδραστης από τους ανθρώπους που υποτίθεται ότι έχουν — θέσει, τουλάχιστον — την ευθύνη του πνευματικού προσκήνιου... Θα πίστευε κανείς ότι δοκιμάζουν μια περιέργη μαζοχιστική ανάμιξη στο παζάρι όπου κυριαρχούν οι μικροπωλητές του πνεύματος. Θα ήταν, όμως, δικαιολογημένος να ζητήσει τον υπεύθυνο λόγο, κάθε φορά που η οχλοβοή της αγοράς προσπαθεί να θολώσει — και τη θολώνει συχνά — τη λαγαρή κρίση του λαού πάνω σε θέματα πολιτιστικής αγωγής. Η απάθεια ισοδυναμεί με συγκατάνευση ή με παρότρυνση — και ακριβώς σ' αυτή την απάθεια υπολογίζουν όλοι αυτοί οι ιππόποδες του πνευματικού βυθού για να δεσπόσουν σ' ένα χώρο όπου η φυσική τους θέση θα ήταν στον πυθμένα του περιθώριου. Η σιωπή είναι συνενοχή...



# χορίκα

## Θεωρία και πράξη στο θεάτρο

**Ο**Ι ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟΙ διανοούμενοι και καλλιτέχνες άνετα θα υποστήριζαν, σε μια συζήτηση, ότι η θεωρία και η πράξη είναι δυο αλληλοκαθοριζόμενα μεγέθη, ότι η θεωρία και η πράξη συνδέονται με μια δυναμική διαλεκτική σχέση. Αυτή η διαπίστωση μπορούμε να πούμε ότι είναι πλατιά παραδεκτή. Αυτό το γεγονός, όμως, καθόλου δεν εμποδίζει στο να δημιουργούνται πολλές συγχώνεις γύρω απ' αυτή τη σχέση. Κι όχι μόνο συγχώνεις, αλλά κι αντιδικίες ανάμεσα στους θεωρητικούς και τους δημιουργούς. Αυτό δεν είναι τυχαίο φαινόμενο. Η οργάνωση της κοινωνίας, γενικότερα, ευνοεί αυτή την αντίθεση, αυτό τον κάθετο διαχωρισμό ανάμεσα στους καλλιτέχνες, που παράγουν το θεατρικό φαινόμενο και στους θεωρητικούς που το αποτιμούν. Σπάνια επιτεύχθηκε μια αρμονική συνύπαρξη ανάμεσα σ' αυτές τις δυο λειτουργίες. Οι αντίχλιες και η αμοιβαία περιφρόνηση δεν είναι σπάνιο φαινόμενο. Κατά τ' ἀλλα, οι θεωρητικοί και οι δημιουργοί επευφημούν την εκ των ων ουκ ἀνευ συνεργασία θεωρίας και πράξης. Αν κάποιος κάνει ἔνα βήμα μπρος και υποστηρίξει ότι ἔνας δημιουργός που δεν είναι εξοπλισμένος με θεωρία, μοιραία θα κινδυνεψει να χαθεί στους δαιδάλους του φορμαλισμού, τότε πολλοί δημιουργοί θα αντιτείνουν ότι η θεωρία στομώνει την καλλιτεχνική φαντασία. Αργότερα, οι ίδιοι μπορεί να δηλώσουν σε μια συζήτηση ότι, γενικότερα, η θεωρία κι η πράξη συνδέονται με την «γνωστή» διαλεκτική σχέση. Αυτή η σύγκρουση, μάλιστα, ἀρχισε να περνάει σε ανέκδοτα ή σε νούμερα επιθεώρησης, όπου διακωμωδείται το ακαταλαβίστικο γλωσσικό ύφος διαφόρων θεωρητικολογούντων - κι όχι ἀδικα από μια πλευρά. Άλλα αυτή η διακωμώδηση συμπαρασύρει συνολικότερα την θεωρητική επεξεργασία των φαινομένων και υποσκάπτει το ίδιο το κύρος της θεωρίας. Να, λοιπόν, που στις μέρες μας η διαλεκτική σχέση της θεωρίας με την πράξη διασύρεται, κάτι που φαίνεται όχι μέσα δηλωμένο τρόπο, αλλά στην ουσία της καθημερινής πρακτικής.

Σ' αυτό το σημείο καλὸ θα ἡταν να κάνουμε μια απόπειρα ταξινόμησης των διαφόρων ομάδων του θεωρητικού λόγου που η καθεμιά ἔχει και το δικό της συγκεκριμένο περιεχόμενο. Έτσι, λοιπόν, έχουμε τις ιστορίες του θεάτρου, που αφηγούνται την πορεία των τάσεων και των ρευμάτων μέσα στο χρόνο, έχουμε τις θεατρολογικές μελέτες που αναλύουν με τεκμηριωμένα στοιχεία τα θεατρικά φαινόμενα που ἔχουν κιόλας μορφοποιηθεί, και ολοκληρώθει μέσα στην ιστορία, έχουμε



τη θεατρική κριτική που αποτιμά επιμέρους θεατρικές δραστηριότητες, που εμφανίζονται στον παρόντα χρόνο και τέλος, έχουμε τη σημαντικότερη όψη της θεωρίας. Εκείνο τον θεωρητικό λόγο, δηλαδή, που εποπτεύει την παρούσα ιστορική συγκυρία του θεάτρου, που γενικεύει συμπεράσματα και εμπειρίες, που εκτιμά το στύγμα της θεατρικής πράξης, που προτείνει λύσεις και διεξόδους. Πρόκειται για εκείνη την οπτική γνωνία της θεωρίας, που περιέχοντας τις ἀλλες τρεις ομάδες που αναφέραμε πιο πάνω, συχνωτίζεται με το ιστορικό παρόν του θεάτρου και συμμετέχει στη δημιουργία του. Άλλα αυτή η θεωρητική συνδρομή στη θεατρική πράξη απουσιάζει απ' τα τυπογραφεία. Μπορεί να ἔχουν κυκλοφορήσει δυο - τρεις μελέτες για το κωμειδύλλιο, μια μελέτη για την Αθηναϊκή επιθεώρηση ή για το Κρητικό θέατρο και ακόμα περισσότερες για το Αρχαίο δραματολόγιο κι όλα αυτά είναι πολύ σημαντικά κι απόλυτα χρήσιμα. Άλλα κείμενα που θα δικαιωναν τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη θεωρία και την πράξη δεν τυπώνονται, γιατί απλούστατα δεν γράφονται. Μονάχα κάποιες σκόρπιες απόπειρες γύρω απ' το σύγχρονο ελληνικό θεατρικό έργο και γύρω απ' τις σκηνικές απόψεις για τους αρχαιοελλήνες συγγραφείς. Αυτού του είδους η θεωρία παραμένει το ζητούμενο. Μια θεωρία, που χωρίς να ξανεί την υπόστασή της, και να ξεπέφεται σε απλοϊκότητες, συγχρόνως να είναι χρήσιμη και να επενέργει αποτελεσματικά στη θεατρική πράξη, αντλώντας απ' αυτήν. Αυτή η διαλεκτική αποκτά το ουσιαστικό την νόημα, όταν συνδέεται με τα ιστορικά χαρακτηριστικά που καθορίζουν το σφυργό του κόσμου που κοινωνεῖ τη θεατρική πράξη. Αν η θεωρία και

η πράξη δεν παίρνουν υπόψη τους το κοινό, αν δεν τείνουν προς το κοινό, τότε το θέατρο απομονώνεται απ' τις κοινωνικές διαδικασίες κι αν πάλι τείνουν προς το κοινό υποδούλωντας τον αισθητικό του εξοπλισμό στα κατεστημένα γούστα, τότε ναι μεν συμμετέχουν στις κοινωνικές διαδικασίες, όχι όμως μ' έναν τρόπο αποτελεσματικό, γόνιμο κι αποκαλυπτικό. Κι εδώ μπαίνει μια ιδιομορφία της θεωρίας σε σχέση με την πράξη. Ενώ η πράξη είναι το ορατό σημείο της θεατρικής τέχνης, που αποδέκτης του είναι το κοινό, η θεωρία είναι η αρματωσά της και απευθύνεται στους φορείς της θεατρικής πράξης, σε ειδικούς δηλαδή. Το υλικό της θεωρίας δε είναι απαραίτητο να αφομοιώνεται απ' τους αμύητους και, μάλιστα, πολύ λίγο απευθύνεται σ' αυτούς. Το υλικό της θεωρίας έχει μια έμμεση τάση προς το κοινό, τους αφορά με έμμεσο τρόπο και πάντα στην περίπτωση που ενισχύει εκείνη τη θεατρική πράξη, που τείνει ν' αγκαλιάσει τον αποδέκτη κι όχι τις ονειροφαντασίες του δημιουργού. Έτσι λοιπόν ο ελιτισμός, θα έλεγα καλύτερα ο φορμαλισμός και η λαϊκότητα, σαν δυο διαφορετικά αποτελέσματα της θεατρικής πράξης, έχουν την αντιστοιχία τους και στη θεωρία. Με τη διαφορά ότι η λαϊκότητα στη θεωρία δεν εμφανίζεται όταν η θεωρία επικοινωνεί με το θεατρικό κοινό, αλλά όταν εξοπλίζει με τέτοιον τρόπο τη θεατρική πράξη, ώστε αυτή ν' αποκτά λαϊκά χαρακτηριστικά. Αντίθετα, ο φορμαλισμός στη θεωρία απορρέει από έναν φετιχισμό της γλώσσας και των εννοιών, που μάλιστα καθόλου δεν επηρεάζει, δεν συνεπάγεται το φορμαλισμό στη θεατρική πράξη. Απομονώνεται στον εαυτό του και επιτείνει το χάσμα θεωρίας και πράξης.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η θωρία που σχετίζεται διαλεκτικά με την πράξη είναι είτε απομονωμένη είτε απούσα κι απ' τους θεωρητικούς κι απ' τους δημιουργούς, αφήνοντας «αχαλίνωτη» την καλλιτεχνική φαντασία των ανθρώπων που κάνουν θέατρο και ευθύνεται σε μεγάλο βαθμό για τη μετριότητα ή για όποιες αυθαρεσίες βασανίζουν το θέατρο σήμερα. Κανείς δε λέει ότι δεν υπάρχουν παραστάσεις με άποψη ή ότι ο πειραματισμός είναι ένα κατακριτέο εγχείρημα. Όμως η κρίση ποιότητας και προσανατολισμού τρέφεται; εκτός των ἀλλων, κι απ' τη σωρεία των απόψεων που αδυνατούν να συγκροτήσουν θεωρία, γιατί είναι διάσπατες και φευγαλέες, γιατί δεν θέτουν και φυσικά δεν απαντούν σε ερωτήματα. Έτσι, η περιφήμη διαλεκτική της θεωρίας με την πράξη παραμένει στην ουσία ακόμα στα χαρτιά. Ο υποκειμενικός παράγοντας την αγνοεί ή τη διαστρέφει. □

Γιάννης Καραχισαρίδης

## Κείμενο - παράσταση και η διαλεκτική των σημείων

**Α**ΛΛΟΙ μιλάνε για ατύχημα. Για κατάφωρη αδικία. Εγώ θέλω να μιλάω για ευτύχημα. Για δικαιώση. Ευτύχημα το γεγονός ότι η πολυτάραχη συν-βίωση του κλασικού κειμένου με το σύγχρονο θεαματικό του εαυτό διατηρεί ακόμη την ταραχή της. Δικαιώση, γιατί μέσα από τη συνεχή «αιρεση» αναβιώνεται και επαληθεύεται η πρωτεϊκότητα της κλασικής δραματουργίας. Κάθε εποχή προτάσσει τη δικιά της γραμματική, τις ιδιαιτερότητες και τους «ορίζοντες των προσδοκιών» της. Αυτά τα συστατικά δεν μπορούμε να τ' αγνοούμε γιατί ακριβώς είναι αυτά που οριοθετούν (μέχρις ενός σημείου) τα εκάστοτε σκηνοθετικά ερμηνευτικά εγχειρήματα. Μέσα στη διαστρωμάτωσή τους αναζητά ο σκηνοθέτης τα σημεία εκείνα που θα τον βοηθήσουν να μορφοποιήσει τις σχέσεις ανάμεσα στον πομπό και τον δέκτη. Απότερος σκοπός της οποιαδήποτε τέχνης είναι η επικοινωνία με το κοινό (είτε μικρό είτε μεγάλο). Ένα κοινό με, λίγο πολύ, συγκεκριμένες προσδοκίες και αισθητικές αντιλήψεις. Στα χέρια του ο σκηνοθέτης έχει ένα έργο του οποίου τόσο η σημαντική όσο και η ρητορική/συντακτική λειτουργία είναι ήδη προκαθορισμένη. Αυτός πλέον καλείται να αναλάβει το ρόλο του Bricoleur, όπως θα έλεγε κι ο Λεβί-Στρως. Να «αποδομήσει» τα ετοιμοπαράδοτα, τις «δοτές» αλήθειες με τις αυστηρές σημάνσεις και να τις εντάξει (αφού τις αναπλάσει πρώτα) σε νέα πλαίσια, σύγχρονα, φορτισμένα με νέες δυνατότητες για νέες προεκτάσεις. Η πορεία του, θα λέγα, είναι διαλεκτική: από τη μια, τα κρατούμενα της κουλτούρας Α' (θέση) κι από την άλλη, τα κρατούμενα (αλλά και τα ζητούμενα) της κουλτούρας Β' (αντίθεση). Μέλημά του, η «σύνθεση», σύγχρονη και σε θέση να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις της εμπειρίας του «εδώ και τώρα». Το να μας λούζει κρύος ίδρωτας επειδή ο Ρεμούνδος και ο Χουβαρδάς ή, τέλος πάντων, ο όποιος Ρεμούνδος/Χουβαρδάς «ασέβησαν» ή, αν θέλετε, «βιασαν» το σώμα της κλασικής τους υλής είναι αστείο. Άλλωστε, έπρεπε να χουμει κιόλας συνηθίσει με τους «ειδωλολάτρες» και τους «ασεβείς». Γιατί ακριβώς χάριν αυτών η κληροδοτημένη τέχνη κατόρθωσε να διατηρήσει τη ζωντάνια της. Ας μη γελιόμαστε: αν η κλασική δραματουργία έμενε ακόμη λίγο στα χέρια των φιλολόγων ή των φιλολογοκρατούμενων ερμηνευτών θα ήταν ένα μουσειακό μόριο ή, στην καλύτερη περίπτωση, υλικό για τις γυμνασιακές/πανεπιστημιακές αιθουσές διδασκαλίας. Η αιρεση, πιστεύω, όταν έχει ερείσματα δικαιώνει την τέχνη,

δεν την αδικεί. Όπως είπε και ο Νίτσε: «οτιδήποτε άνευ όρων ανήκει στην παθολογία». Κι οπωσδήποτε, ο Μαρκούζε, ο Μπρεχτ, ο Αρτώ, ο Ζαρρύ, ο Μπρουκ κ.λπ. δε θα διαφωνούσαν. Φυσικά, είναι δικαιώμα μας να διαφωνούμε με μια σκηνική ερμηνεία (στη διαφωνία, άλλωστε, επαληθεύεται, θαρρώ, η πολυφωνία, το «άπαστο» της καταξιωμένης καλλιτεχνίας). Άλλο, όμως, να διαφωνούμε κι άλλο να φτάνουμε στο επίπεδο ν' αλαλάζουμε, όπως έκανε το μεγαλύτερο μέρος του Τύπου μετά τις παραστάσεις της «Αντιγόνης» και της «Άλκηστης» από τα δυο κρατικά μας θέατρα. Λες και όλοι αιφνίς ξύπνησαν από το λήθαργο και συνειδητοποίησαν το διασυρμό της παράδοσής μας. Τέτοιες ξέφρενες και βίαιες

αντιδράσεις και ανώριμες είναι και ενοχλητικές. Ανώριμες, γιατί φαίνεται πως οι πλειστοί των θεατρικών μας εμπειρογνωμόνων δεν μπόρεσαν ακόμη να αντιληφθούν και να χωνέψουν ένα βασικό κρατούμενο: ότι το θέατρο (και η τέχνη, γενικότερα) δεν είναι μονόδρομος. Είναι χώρος που χωρά κι αντιλήψεις πέρα από τις δικές μας. Και κάτι άλλο, εξίσου σοβαρό: η σωστή κριτική είναι χαμηλόφωνη. Κάτι, όπως τη σωστή ποίηση που, χωρίς να κουδουνίζει, σου σπάει τα τύμπανα, σε διαπερνά γιατί ομολογεί αλήθειες με τη σιγουριά της γνώσης και όχι των κραυγών. Άλλωστε, ουκ εν τη κραυγή το ευ...».

Σάββας Πατσαλίδης



## Ο μάστορας - ηθοποιός

**Υ**ΠΑΡΧΕΙ στον ηθοποιό ένα στοιχειώδες, πρωταρχικό επίπεδο θεατρικότητας (ή δραματικής αισθησης αν προτιμάτε), που δεν έχει καμιά απολύτως σχέση με σχολές υποκριτικής, μεθόδους και αισθητικές κατηγορίες. Αυτή η «απαρχή» μιας πρώτης θεατρικότητας αναβλύζει από τον τρόπο που ο ηθοποιός χειρίζεται την ενέργειά του. Ενέργεια, ετυμολογικά: (εισέρχομαι) εν έργῳ. Είναι η «θεατρικότητα» που εμπεριέχεται στην βασική αντίθεση που ορίζει την βιολογική μας οντότητα. Την αντίθεση ανάμεσα στο βάρος του σώματός μας που μας φέρει προς τα κάτω, και τη σπονδυλική στήλη που μας σπρώχνει προς τα πάνω, και μας κρατάει όρθιους. Και όπου αντιθεση, εκεί και δραματική, θεατρική κατάσταση. Ο τρόπος που ο ηθοποιός εκμεταλλεύεται και συνθέτει τη σχέση βάρος/ισορροπία, η αντίθεση ανάμεσα σε διαφορετικές κινήσεις, στις διάρκειές τους, τους ρυθμούς τους, στο βαθμό πιεσής τους, στο χώρο —στη δυναμική τους δηλαδή— επιτρέποντας στον ηθοποιό, όχι απλά και μόνο την «ανακάλυψη του εαυτού του» (και λοιπόν), ούτε απλά και μό-

νια μια διαφορετική αντιληψη του σώματός του (και λοιπόν), αλλά την υπέρτατη εξουσία και απόλαυση να δημιουργεί χώρο και χρόνο. Να σημαίνει. Να εκφράζει. Τα «εκφραστικά μέσα» του ηθοποιού, αυτά που συνήθως και αόριστα λέμε φωνή, σώμα, ψυχή και μυαλό, είναι πέρα από κάθε φιλολογία θεάτρου και ιστορία υποκριτικών σχολών, κάτι πολύ απτό, συγκεκριμένο και θαυμαστά κοινό. Τόσο κοινό, όσο τα... καρφιά και το σφυρί του τσαγκάρη. 7 αυχενικοί και 5 οσφυικοί σπόνδυλοι, αυτά είναι κατά πρώτο λόγο, τα βασικά «εργαλεία» του μάστορα/ηθοποιού. Είναι όμως και κάτι άλλο. Η πρώτη συνείδηση δραματικότητας, πολύ πριν να φτάσει σε... συγκλονιστικές, σύνθετες θεατρικές καταστάσεις, σε... Οθέλους και Μάκβεθ, Τροφίμωφ, Έντα Γκάμπλερ, Ερρίκους και Εκάβες... Είναι το «δράμα» που οφείλει καθημερινά να συνειδητοποιεί πάνω στο ίδιο του το σώμα. Η αντίθεση που αναφέραμε. Κάτι που λέγεται βάρος με τραβάει πάντα προς τα κάτω, κάτι με κρατάει όρθιο και με σπρώχνει προς τα πάνω. Η άνοδος και η πτώση. Το δράμα κα το μεγαλείο της ανθρώπινης υπόστασης: Η συνεχής πάλη ανάμεσα σε αυτές τις δύο ροές.

Μάγια Λυμπεροπούλου

## Οι αναγνώστες - θεατές

**Α**Σ ΜΟΥ συγχωρεθεί η αδιακρισία· επιχειρό μια σύντομη, προσωπική κι αυθαίρετη ψυχογραφία του αναγνώστη-θεατή ενός θεατρικού περιοδικού. Σχολιάζω την καθημερινότητά του. Εκείνη την εξαιρετική στιγμή δηλαδή, που θα εμφανισθεί στο θέατρο ή θ' αγοράσει ένα περιοδικό θεάτρου... Προς τι, λοιπόν, η συνέχεια; Πόσο θεατρικό είναι το κοινό που αγοράζει ένα θεατρικό περιοδικό; Πόσο σταθερό και γιατί; Αν είναι θησούοι, πως απευθύνεται σ' αυτούς το περιοδικό; Είναι θεατρόφιλοι; Και τι ερμηνείες επιδέχεται μια τέτοια κατηγορία οπαδών; Είναι φανατικοί της ψευδαίσθησης ή οπαδοί του πολιτικού θεάτρου, και πώς εννοούν αντίστοιχα τις θεατρικές αυτές εκδοχές; Είναι θεατές πρωτόβγαλτοι κι εντυπωσιασμένοι, οι οποίοι θέλουν βοήθεια στα πρώτα τους βήματα; Ας ξεκινήσουμε αλλιώς χωρίς βέβαια να πρωτοτυπούμε. Πού βρίσκεται το θέατρο σήμερα; Τι περνά και πώς; Πού θα 'θελε να πάει και πού οι καιροί το οδηγούν;

Περνάμε κρίση θεατρική και πόσο το θέατρο μπορεί να περνά κρίση όταν μια κοινωνία ανθίζει;

## Το κέντρο και η περιφέρεια

**Η**ΠΟΛΙΤΕΙΑ, σήμερα, σε αντίθεση με προγενέστερες εποχές, δείχνει οπωδήποτε μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τα πολιτιστικά και πολιτισμικά πράγματα του τόπου. Ανεξάρτητα και πέρα από τις οποιεσδήποτε πολιτικές τοποθετήσεις, η άρνηση πάνω στο συγκεκριμένο γεγονός, αν δεν είναι σκόπιμη διαστρέβλωση, σίγουρα είναι εθελοτυφλία. Παίρνοντας ως δεδομένο αυτό το ένα βήμα μπροστά, έστω το μικρό ή και δειλό, θα ψάχουμε να δούμε πώς ξεκίνησε, πού πάτησε και πού θα μπορούσε να πάει κάνοντας ίσως κάποιες άλλες εκλογές, πάντα φυσικά στο χώρο του θεάτρου γιατί μ' αυτό και μόνο πρόκειται να ασχοληθούμε. Αρχικά πρόθεση και επιθυμία της Πολιτείας —μέσα από το αρμόδιο Υπουργείο και συναρμόδιους φορείς— είναι να βοηθήσει το θέατρο της περιφέρειας. Να διατηρήσει και να συντηρήσει ένα χώρο μέσα από τον οποίο θα μπορέσουν, από τη μια, να αναδειχτούν καινούριες καλλιτεχνικές δυνάμεις και, από την άλλη, να δώσει μια ταυτότητα στη μέχρι σήμερα απρόσωπη περιφέρεια. Μια φιλότιμη και γ' αυτό αξέπανη προσπάθεια που στοχεύει να φρενάρει το γιγαντισμό της Πρωτεύουσας και, κύρια, του Κέντρου. Όμως, εδώ, αυτόματα, από την ιδιομορφία του θέματος, γεννιέται ένα εύλογο ερώτημα: Τι προσφέρει το Κέντρο, στηριζόμενο αποκλειστικά και μόνο στις δικές του δυνάμεις και τι η εγγύς περιφέρεια που, ως βασικό στήριγμά της, έχει τις πλάτες της Πολιτείας; Πριν μετρήσουμε

Μήπως θα πρεπει να ρωτήσουμε τι περνά κρίση στο θέατρο; Υπάρχει ένα κοινό απαιτητικό που βλέπει κρίση εκεί όπου η πλειοψηφία αγνοεί την ύπαρξη του θεατρικού χώρου; Είναι το θέατρο ένας ιδεολογικός μηχανισμός αυτονομημένος και γιατί σταματά να παράγει αυταπάτη κι αλήθεια; Πώς πάει το κοινό στο θέατρο: πάει να βρει κάτι ή τίποτα; Πού παιζεται το έργο σήμερα και τι μπορεί να κάνει το θέατρο όταν την παράσταση του την «κλέβει» το θέαμα μια ζωής, που καθηλώνει αποσβολωμένους θεατές-πολίτες, περιορισμένους σ' ένα μικρό, πολύ μικρό καθημερινό χώρο;

Τι πρέπει να κάνει το θέατρο όταν γνωρίζει ότι ο θεατής του βλέπει το έργο με οθόνη τηλεοπτική στα μάτια και τα χέρια δεμένα πισω; Με ποιά κριτήρια επιλέγονται τα έργα;

Ποιά είναι τα κριτήρια του κοινού; Ποιές οι αντιστοιχίες θεάτρου-ζωής και ποιά πρέπει να 'ναι η ώλη ενός θεατρικού περιοδικού; Ποιό είναι το κοινό, το «θεατρικό» ή ο ιδεατός κοινωνικός θεατής; Οι συντελετές της παράστασης λογιζούνται στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα; Τι εννοούμε όταν λέμε καλλιτέχνης; Εργάτης

του θεάτρου; Εργαζόμενος στο θέατρο; 'Η τυχαίος συνοδούτος; Μετά απ' όλα αυτά, το μόνο που μπορούμε να πούμε χωρίς ερωτηματικό, είναι ότι ο αναγνώστης-θεατής, το σίγουρο που ζητά στο περιοδικό είναι ο θησούος εαυτός του. Το τεράστιο σκηνικό μιας ζωής, που 'χει ανάγκη από αναπαραστάσεις, περιέργως μικρυνε. Ο αγώνας ενάντια στο χρόνο γίνεται πλέον με ηρεμιστικά ή έξω-θεατρικές παραισθήσεις. Το κοινό, οδεύει προς αγελαίες συναθροίσεις προς τιμήν του κοινού κι όχι του διαφορετικού. Το απολαυστικό βλέμμα γίνεται γκαζάκι γυάλινο. Δε «γράφει», δε «μιλάει». Ξέρει μόνο να τιμά και να αποτιμά σωστά.

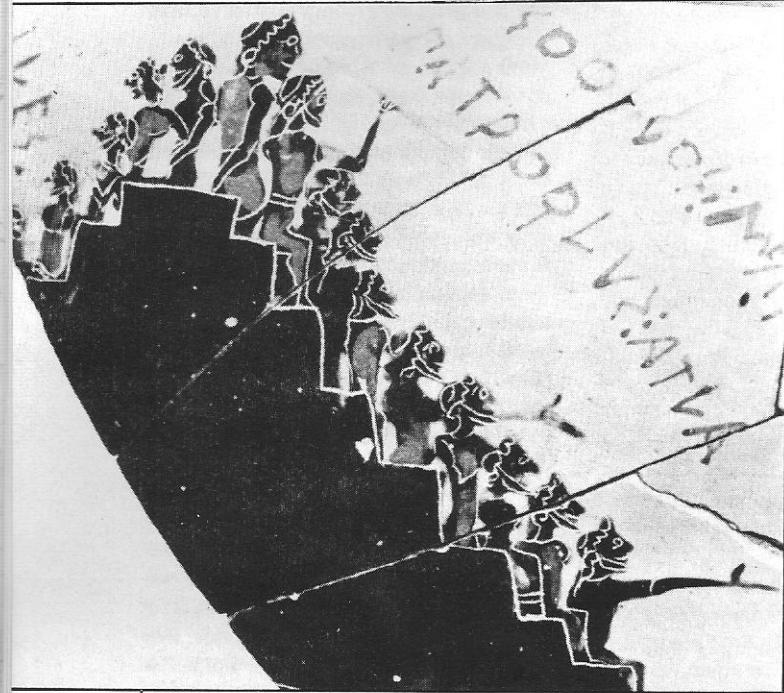
Το θέατρο ούτε πολιτεύεται ούτε αντιπολιτεύεται: δεν έχει θεατρική πολιτική. Κι ο θεατής-αναγνώστης ενός θεατρικού περιοδικού, πιστεύω ή έτσι θα προτιμούσα, ότι ζητά περισσότερους καθρέφτες στις σελίδες του. Μυρωδιά από σανίδι. Ρόλους, πολλούς ρόλους, για να μπορεί να διαλέγει. Ο φόβος, η γκραν-γκνιόλ εποχή μας, δεν απειλεί να ερημώσει τα θέατρα, αλλά να τους αλλάξει τη λειτουργία. **Κώστας Καλημέρης**

τα συν και τα πλην αυτής της προσφοράς, επιβάλλεται να βγάλουμε μέσα από τον κανόνα τις εξαιρέσεις. Γιατί εξαιρέσεις υπάρχουν και στις δυο πλευρές. Δεν μπορούμε κι ούτε έχουμε το δικαίωμα να θάψουμε τους πρώτους για να αναστήσουμε τους δεύτερους. Αυτό ούτε θεμιτό είναι, αλλά ούτε και τίμο. Η υπευθυνότητα, το μεράκι και το πάθος για αναβάθμιση της θεατρικής παιδείας υπάρχει και εντός και εκτός των τειχών. Με μικρή διαφορά. Το ρίσκο στην περιφέρεια είναι μια μικρή πολυτέλεια, που δεν έχει το κέντρο, ακριβώς γιατί υπάρχει η αρωγή της Πολιτείας. Ρισκάρεις μόνο όταν είσαι σίγουρος ότι δεν πρόκειται να χάσεις. Έτσι έχεις την ευχέρεια της επιλογής έργων που πολύ θα ήθελε και το Κέντρο να παρουσιάσει, αλλά εκ των πραγμάτων δεν του επιτρέπεται. Μετά από το πρώτο ρίσκο παραμονεύει η χρεοκοπία. Αν και κατά καιρούς μερικοί θίασοι του Κέντρου το τόλμησαν και αυτό. Πρόσφατο παράδειγμα η *Βιρτζίνια Γουλφ*. Με προδικασμένη την αποτυχία, το τόλμημα έγινε. Τα προγνωστικά διαψεύστηκαν. Η επιτυχία είναι γνωστή, όπως γνωστή είναι και η έκπληξη του συγγραφέα. Μα, αν τα προγνωστικά δεν διαψεύδονταν κι αν τα οικονομικά του θάσου ήταν περιορισμένα, ποιος θα πλήρωνε το μάρμαρο; Όση φιλοδοξία και καλή διάθεση κι αν υπάρχει, κανείς δεν μπορεί να παραγωρίσει τον παράγοντα... ταμείο! Είναι η αρχή και το τέλος της όποιας προσπάθειας. Το ίδιο ακουμπόν πάνω του τόσο το κέντρο όσο και η περιφέρεια. Οι εταιρίες μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, όπως αυτοαποκαλούνται, θα ήταν τέτοιες

αν δεν υπήρχε το ταμείο. Βέβαια, ταμειακή σύγκριση δεν μπορεί να γίνει, αλλά ούτε και εξόδων. Κι επειδή το θέατρο είναι κι αυτό εναίδος επιχειρησης, υποχρεωτικά ακολουθεί τους κανόνες του παιχνιδιού. Έτσι, έχουμε μικρά θέατρα με μικρό τζίρο και μικρά έξοδα, μεγάλα θέατρα με μεγάλο τζίρο και μεγάλα έξοδα. Εξ ορισμού βγαίνει ότι και στις δυο κατηγορίες υπάρχει ο επιχειρηματίας με την οποιαδήποτε μορφή. Παίρνοντας αυτό ως δεδομένο, μήπως θά πρεπει η Πολιτεία να δει κάτω από άλλο πρίσμα αυτές τις επιχορηγήσεις; Και το κέντρο και η εγγύς περιφέρεια, είτε το θέλουμε είτε όχι, εντάσσονται στο χώρο του λεγόμενου ελευθέρου θεάτρου, πλην των ΔΗΜΟΤΙΚΩΝ. Εκεί πρέπει αλλά και μπορεί να ασκηθεί αυστηρότερος έλεγχος στα οικονομικά, με ζητούμενο πάντα την υπεύθυνη δουλειά στο όποιο είδος θεάτρου. Με εργοδότη σωστό την Πολιτεία και συνεπικουρό την τοπική αυτοδιοίκηση μπορούν τα Δημοτικά Θέατρα με βήμα αργό αλλά σταθερό να αγκαλιάσουν όλη την επικράτεια. Με τον τρόπο αυτό θα σταματήσει μια αιμοδοσία που τα αποτελέσματά της δεν ήταν πάντα και τόσο ευοίωνα. Πρέπει κάποτε ο καθένας να αναλάβει τις ευθύνες του γι' αυτό που κάνει και ίσως το κάνει περισσότερο υπεύθυνα και με μεγαλύτερη σύνεση, όταν ξέρει πως πρέπει να βασιστεί αποκλειστικά και μόνο στις δικές του δυνάμεις. Οι ανιδιοτελείς καλλιτεχνικές προσφορές στο κοινωνικό σύνολο, δεν ήταν ποτέ τόσο ανιδιοτελείς, όσο διαφημίζονταν.

Περικλής Κουκουβίνος

## ΤΟ ΚΟΙΛΟΝ ΚΑΙ ΤΑ ΚΥΡΤΑ



## Η φωνή των Ήθοποιών και οι Κρατικές σκηνές

Σε πρόσφατη επιδαιύμεια παράσταση, που συζητήθηκε εντονότατα μετά το τέλος της αλλά και...κατά τη διάρκειά της ανέκυψε μέσα μια σειρά ερωτημάτων. Δεν θα αναφερθώ σε όσα αφορούσαν στην ερμηνεία του ευρυπίδειου έργου, στην παραστασιολογική άποψη (αν υπήρχε), ή σε γενικότερες κατευθύνσεις που, έτσι κι αλλιώς, παίρνει ο θεσμός. Αυτά είναι προβλήματα που τα επέλυσε ή τα επισήμανε τουλάχιστον, με τις αντικρουόμενες θέσεις και λύσεις της, η θεατρική κριτική, ο τύπος, το κοινό.

Το βασικό ερώτημα που με απασχόλησε και που θα θελανα συζητήσω είναι η τγενεματική ευθύνη των ηθοποιών. Αν υποθέσουμε πως σε μια συγκεκριμένη παράσταση αρχαίου δράματος ή και κλασικού ή νεότερου ρεπερτορίου, η σκηνοθετική γραμμή που ακολουθείται έρχεται σε τέλεια ρήξη με τη σαφή συγγραφική πρόθεση ως γενικό περιγραμμα, κι αυτό έχει ως άμεση συνέπεια τον κατεξευτελισμό του έργου και του συγγραφέα μέσα απ' την ευκολότατη παράδησή του, τότε ποια πρέπει και μπορεί να είναι η στάση των ηθοποιών που καλούνται να υπηρετήσουν τη συγκεκριμένη βαναυσότητα; Αν στο παραπάνω σκηνικό προσθέσουμε πως ο φορέας της παράστασης είναι κρατικός και πως οι ηθοποιοί προσδιορίζονται από ένα είδος ιδιότυπης μαζί του δημοσιοϋπαλληλικής σχέσης, τότε τα πράγματα βέβαια περιπλέκονται, αλλά προς οφέλος του ερωτήματος, μια κι έτσι τα διλήμματα οξύνονται σε μεγάλο βαθμό.

Στην περίπτωση, λοιπόν, που ο αρμόδιοι διοικητικοί και καλλιτεχνικοί υπεύθυνοι δεν ευαισθητοποιηθούν απέναντι στην προετοιμαζόμενη παράσταση - γιατί βεβαίως αυτοί είναι εξ υποθέσεως οι φυσιολογικοί φορείς του προελέγχου -, τότε η στάση των ηθοποιών μπορεί να αναζητηθεί στις ακόλουθες τρεις εκδοχές:

1. Να εξακολουθήσουν, πρόβες και παράσταση, εφόσον συμφωνούν με τη γραμμή.

2. Να αποδεχτούν, έστω κι αν διαφωνούν, την υπηρέτηση του εγχειρήματος.

3. Να αντιδράσουν, με τον κίνδυνο να απολυθούν. Η πρώτη εκδοχή, και το τονίζω, εφόσον η σκηνοθετική «οδηγία» είναι ένα συνειδητός καταστροφικός τραμπουκισμός απέναντι στο έργο, συνιστά για κείνους βαριά ευθύνη: τους «τα ήθη ποιούντας» ηθοποιούς, νομίζω πως συναποδεχόμαστε να τους πιστεύουμε ή τουλάχιστον να τους θέλουμε και πνευματικές οντότητες, αφού τους επιφορτίζουμε να διαμεσολαβούν ανάμεσα στις μεγάλες ουσίες και στη συμμετοχή μας σ' αυτές.

Η τρίτη εκδοχή, είναι αλήθεια πως, παρά το γεγονός πως δεν ονόμασα τυχαία προηγουμένως ιδιότυπη τη δημοσιοϋπαλληλική τους σχέση γιατί υπανισσόμουν την απαραβίαστη ευασθησία που πρέπει να διέπει το λειτουργήμα του ηθοποιού, η τρίτη εκδοχή λοιπόν, με τις παρούσες συνθήκες, είναι πραγματικά υπερβολικό να τους ζητηθεί ως επιλογή. Ανάμεσα λοιπόν στη δεύτερη και στην τρίτη εκδοχή, πιστεύω πως η ίδια η πρακτική της πολιτείας πρέπει να βρει μια λύση. Κι αυτή δεν μπορεί να είναι άλλη από τη γενναία και καταστατικά κατοχυρωμένη διεύρυνση της συμμετοχής των ηθοποιών των κρατικών θεάτρων στη διοίκησή τους, με κριτήρια προσδιορισμά, όπως περαιτέρω σπουδές, πολυετής συμμετοχή στο θεατρικό οργανισμό, γενικά πολύχρονη θητεία στο θέατρο κ.λπ. Είναι αρμοδιότεροι δηλαδή οι ευπόληπτοι ανώτατοι δικαστικοί, οι περί την τέχνη γενικώς δικηγόροι, οι δήμαρχοι ή οι κομματικοί κλητήρες; Γιατί μόνον ένας εκπρόσωπος των ηθοποιών στα Δ.Σ. Γιατί να συμμετέχουν σε καλλιτεχνικές επιτροπές ηθοποιοί που δεν ανήκουν στο δυναμικό του συγκεκριμένου θεάτρου; Ο ηθοποιός είναι το σανίδι, το μεράκι, ο ιδρώτας και με τα χρόνια, και η θεατρική γνώση του θεάτρου. Αν αρνείστε τη τελευταία, δεν μπορείτε να του αρνηθείτε, λόγω εμπειρίας, τη γνώση των ορίων του.

Ο ηθοποιός πρέπει να έχει λόγο, διότι συχνά έχει λόγο, υπεύθυνο όσο και στομαωμένο. Θυμηθείτε το μοντέλο της αυτοδιαχείρησης στη Γιουγκοσλαβία, αλλά και την αρτιγένητη ελληνική Τοπική Αυτοδιοίκηση, που έγινε αμφιβολή πράξη με αντίστοιχα απειρως υποδεέστερους έως...μόνον διαισθητικούς φορείς.

Ο ηθοποιός πονάει τη δουλειά του το ίδιο, ίσως και περισσότερο από μας, τους θεωρητικούς εραστές της.

Είναι μια πρόταση που προβάλλει ως αναγκαιότητα. Γιατί να μην ξεκινήσει από έναν σχετικά αποκεντρωμένο πυρήνα, ας πούμε από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος;

**ΘΕΑΤΡΟΠΟΡΟΣ**

**Όλοι υπεύθυνοι...**

«Τι γίνεται στο Εθνικό Θέατρο;» Κεραυνός όχι πάντως εν αιθρίᾳ, το υπόμνημα του προεδρού του Διοικητικού του Συμβουλίου, ήρθε να κορυφώσει την κρίση που υπάρχει στην πρώτη κρατική μας σκηνή. Και υπήρχε αυτή η κρίση, από τη στιγμή που ο σημερινός διευθυντής της ορίστηκε με κρίσια καρδιά από την Υπουργό Πολιτισμού. Υπήρχε απ' τη στιγμή που τα μέλη του Δ.Σ. που τον πλαισίωναν με τρεις δικηγόρους στο προεδρείο του άσχετους περί τα θεατρικά και απρόθυμους να συνεργαστούν μαζί του. Και υπάρχει απ' τη στιγμή που, για λόγους πολιτικούς, μια αντιπολίτευση (και μια αντιπολίτευση μέσα στη συμπολίτευση) εμφανίζει σαν μαύρο διάτομο.

Δεν βγαίνουμε να υπερασπιστούμε τον κ. Νίτσο. Έχουμε όμως να πούμε ότι το υπόμνημα του κ. Πολιτόπουλου (που δεν ήταν απαραίτητο να γραφει, αφού κάθονται μια και δυο φορές την εβδομάδα όλοι στο ίδιο τραπέζι και θα μπορούσαν να συζητήσουν εκεί τις διαφορές τους) γράφτηκε και «διέρευσε» στον Τύπο με προφανή σκοπό να εμφανίσει τον ίδιο και όσους συμφωνούν μαζί του άμοιρους των όσων αρνητικόν υπεισβαίνουν στο Εθνικό.

Είναι κάτι που προσωπικά αρνιόμαστε να το δεχτούμε. Αν κάτι δεν πηγαίνει καλά, συνυπεύθυνο είναι και το Δ.Σ. — για να μην πούμε και η Υπουργός....»

**Ο Δημήτρης Γκιώνης στη στήλη του «Χωρίς τίτλο», Ελευθεροτυπία (16.9.84)**

**Για την πορεία του Εθνικού**

«...Κάθε θετική ή αρνητική αποτίμηση πάνω στην πορεία του Ε.Θ. είναι εξαιρετικά δυσχερής, απλά και μόνο γιατί το Ε.Θ. δεν έχει χαράξει καμια πορεία, ούτε και ασκεί κανενός είδους πολιτική. Λείπουν οι στόχοι, ο σχεδιασμός, ο προγραμματισμός. Τα διάφορα θέματα αντιμετωπίζονται ευκαιριακά, αντιφατικά, χωρίς πρόβλεψη. Δεν υπάρχει η κατεύθυνση, η ξεκάθαρη άποψη...»

**Από το υπόμνημα του προέδρου του Δ.Σ. του Εθνικού Θέατρου Κώστα Πολιτόπουλου, που δημοσιεύτηκε στα Νέα (14.9.84) με τίτλο «Κρίση και αδιέξοδο» στο Εθνικό**

**Να κλείσει το Εθνικό**

Η κρίση στο Εθνικό είναι χρονία, και κατά την άποψή μου μια λύση υπάρχει: Να κλείσει με νόμο, και να ξανανοίξει σε τακτή ημερομηνία. Κατά το διάστημα που θα παραμείνει κλειστό, θα πρέπει να δημιουργηθεί μια εντελώς νέα υποδομή. Με το σημερινό τρόπο λειτουργίας του το Εθνικό, εκείνο που κατορθώνει είναι να φθείρει πρόσωπα και μόνο. Όλοι ήθελαν κάτι να φτιάξουν, κανές δεν ήταν κακοπροσίτες, ούτε ο Μινωτής ούτε ο Σολομός ούτε ο Νίτσος...»

**Ο Κώστας Γεωργούσσοπουλος στο Βίημα (16.9.84) απαντώντας σε σχετικό ρεπορτάριο με τίτλο: «Θερμός πόλεμος» στο Εθνικό από ένα υπόμνημα**

# Είπαν ...

Εδώ, θα αποδελτιώνουμε ότι ειπώθηκε ή γράφτηκε στον τύπο για θέματα που έχουν άμεση ή έμμεση σχέση με το θέατρο. Ότι, δηλαδή, μπορεί να έχει διάρκεια και, ενδεχομένως, απασχολεί όσους έχουν στην έγνοια τους τα προβλήματα που βασανίζουν το θέατρό μας ή ποι δεν το βασανίζουν.

**Το Εθνικό θα φυτοζωεί...**

Όλοι ξέρουμε ότι το Εθνικό έχει πάψει από καιρό να λειτουργεί σαν ζωντανός καλλιτεχνικός οργανισμός ικανός να γονιμοποιήσει την πνευματική ζωή της χώρας. Το κακό είναι ότι μια κρίση τέτοιας έκτασης δεν μπορεί να ξεπερασθεί με ημιμέτρα ή με απλή αλλαγή των προσώπων. Απαιτεί ριζική ανανέωση των θεμικών πλαισίων. Φοβόμαστε όμως ότι παρόμοια ανανέωση είναι εξαιρετικά δύσκολο να επιτευχθεί. Και αυτό όχι γιατί χρειάζεται μακρόπονη μελέτη και προεργασία, αλλά κυρίως γιατί οι χρόνιες δυσλειτουργίες των θεμών δίνουν πάντα την ευκαιρία να αναπτυχθεί γύρω τους ένα πλέγμα συμφερόντων που αντιτάσσεται οργανωμένα στην αλλαγή. Όσο το υπουργείο θα αποφένει να συνειδηποτήσει την έκταση του προβλήματος και όσο θα λογαριάζει το πολιτικό κόστος της αναταραχής που αυτόματα θα προέλθει από τη λήψη γενναίων ανανεωτικών αποφάσεων, η αλλαγή δεν είναι δύνατόν να πραγματοποιηθεί. Το Εθνικό θα φυτοζωεί σε κατάσταση αφασίας, με κάποιες παραπλανητικές περιστασιακές αναλαμπές.

**Ο Θόδωρος Χατζηπαντζής στο Βίημα (16.9.84) απαντώντας σε σχετικό ρεπορτάριο με τίτλο: «Θερμός πόλεμος» στο Εθνικό από ένα υπόμνημα**

**Το υπόμνημα «τρακατρούκα»**

...Ας ξεκινήσουμε από το τέλος. Από αυτή την ερασιτεχνική τρακατρούκα, το υπόμνημα Πολιτόπουλου. Επισημαίνει πράγματα γνωστά. Τόσο καιρό που ήταν εκεί, γιατί δεν έλυνε μερικά απ' αυτά που όλοι γνωρίζουμε; Ανημπόρια; Πρακτική άγνοια; Αν κρίνω από τον τρόπο που σκαρφάθηκε το υπόμνημα και ειδε το φως της δημοσιότητας, πολλά κρύβονται από κάτιο.

Έχω τη γνώμη ότι το κακό ξεκίνησε από την αρχή, με το πρότο Δ.Σ., όταν στην πρώτη συνεδρίασή του ήταν τρεις υποψήφιοι πρόεδροι: ο Νίτσος που επεκράτησε, ο Βολανάκης και ο Γεωργούσσοπουλος, που έπραξε καλά και αποσύρθηκε. Το υπόμνημα δεν είναι τίποτ' άλλο από την ολοκλήρωση μιας εξοντωτικής πολεμικής που υπέστη το έτερο στρατόπεδο, που αντιπροσωπεύεται από τον Νίτσο...

**Ο Γιώργης Χριστοφιλάκης σε συνέντευξή του στο Δημ. Γκιώνη, στην Ελευθεροτυπία (18.9.84)**

**Aττία οι «Συμπληγάδες»...**

Έτσι ή αλλιώς, αρμόδιοι και αναρμόδιοι δεν πάνουν να οδύρονται πως τα κρατικά (εννοείται: «θέατρα», «μέσα ενημέρωσης και ψυχαγωγίας» κ.λπ.) μαστίζονται από αδιάκοπη και αγιάτρευτη κρίση (σ.σ. απ' αφοριμή το Υπόμνημα του Κ. Πολιτόπουλου). Και όχι λίγοι απ' τους ακροατές αυτών των θρήνων και οδυρμών μαντεύουν πως, όσο κι αν διαφέρουν τα Media μεταξύ τους, οι αιτίες της κακοδιαμονίας τους είναι απελπιστικά όμοιες.

Για τη θεραπεία της χρόνιας αυτής κακοδιαμονίας, πολλά έχουν προταθεί φάρμακα, μαντζούνια, ξόρκια. Και πολλά έχουν εφαρμοσθεί. Του κάκου, βέβαια. Γιατί η «κακοήθης καχεξία» των «μέσων» πους δεν είναι πια ούτε θέμα προσώπων ούτε θέμα θεσμών, δομών, οργανισμών κ.λπ. Η πραγματική, η βαθύτερη αιτία είναι οι Συμπληγάδες, που ανάμεσά τους βωλοδέρνονται κι ανεμόδερνονται ασταμάτητα τα κρατικά μέσα πληροφόρησης και τέρψης: ήγουν, ο ιδιοτελής, άπληστος κομματισμός και ο αλυσιτελής, άκαρπος συνδικαλισμός... Ο Μάριος Πλωρίτης σε άρθρο με τίτλο «Η κρίση στα κρατικά...» στο Βίημα (23.9.84)

**Τα προβλήματα προϋπήρχαν**

Το λάθος που κάνουν οι περισσότεροι απ' αυτούς που ασχολούνται με το Εθνικό Θέατρο, είναι να πιστεύουν ότι οι αφορμές της κρίσης είναι κάθε φορά τα συγκεκριμένα πρόσωπα. Τα προβλήματα όμως του θεάτρου αυτού, αρχίζουν την επόμενη ακριβώς της ιδρυσής του. Και οφείλονται καθαρά στους θεμούς και τον εσωτερικό κανονισμό που προσδιορίζει τη λειτουργία του... Το περιέργυα βέβαια είναι ότι αυτά τα προβλήματα που εμφανίζονται σήμερα με τέτοια οξύτητα, προϋπήρχαν στο Εθνικό. Το ότι δεν είχαν φανερωθεί, μάλλον θα πρέπει να οφείλεται στην καλλιτεχνική ακτινοβολία των ονομάτων που το διοικούσαν παλιότερα, όπως και σε κάποιες υψηλού επιπέδου παραστάσεις, σε συνδυασμό με τον ερμητικό τρόπο λειτουργίας του που δεν επέτρεπε σε κανένα (συμπεριλαμβανομένων και των εργαζομένων εκεί), να έχει γνώμη ή και αντίληψη για το τι συνέβαινε πάσι από την πρόσοψη...

**Ο Σάββας Χαρατσίδης σε συνέντευξή του στον Τέλη Σαμαντά, στην Αυγή (23.9.84)**

**Η μετάφραση, δύναμη της τραγωδίας**

...Ποιός νοιάζεται πια για τις γύψινες αναπαραστάσεις των τραγωδιών, ποιός κλαίει με τα κούφια λόγια στα φεστιβάλ της Ελλάδας;

Η τραγωδία δεν ταπεινώνεται από καμιά της παράσταση ούτε και αναδείχνεται εξάλλου. Αν στα χρόνια του Αριστοτελή ενεργούσε και χωρίς αγώνες θεατρικούς, τούτο ισχύει στις μέρες μας ακόμη περισσότερο. Επειδή η δύναμη της τραγωδίας σήμερα δεν είναι η παράστασή της-είναι η μετάφρασή της.

**Ο Γιώργης Χριστοφιλάκης σε συνέντευξή του στο Δημ. Γκιώνη, στην Ελευθεροτυπία (8.9.84).**

**Η θέατρα της Αθήνας στο... Ρεξ!**

Πρέπει κάποτε η πολιτεία ν' αποφασίσει για το αν η πρωτεύουσα θα διαθέτει έστω ένα Λυρικό Θέατρο (Opera House). Άσχετα από τις κριτικές που, κατά καιρούς, έχουν διατυπωθεί για την αισθητική του κτηρίου, το Ρεξ είναι το μόνο συγκρότημα που έχει τις αρχιτεκτονικές, λειτουργικές και τεχνολογικές προϋποθέσεις για να φιλοξενήσει την 'Οπέρα της Αθήνας και τις συναφείς με αυτήν λειτουργίες. Ακόμη, η μετατροπή του Ρεξ σε όπερα (με παράλληλες σχετικού περιεχομένου πολιτιστικές εκδηλώσεις) αναβαθμίζει την περιοχή Ομόνοιας-Χαυτείων και φέρνει το λαό αυτής της περιοχής του ιστορικού κέντρου της πόλης σε άμεση επαφή με μια από τις τελειότερες μορφές της παγκόσμιας καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Ο σκηνογράφος Νίκος Πετρόπουλος υπερθεματίζοντας στη μετατροπή του Ρεξ σε όπερα της Αθήνας, μιας και το ιστορικό θέατρο πρόκειται ν' αγοραστεί από το Δημόσιο για λογαριασμό του ΥΠ.Π.Ε. (Βήμα, 21.10.84).

**Δεν κάναμε περιουσία από το θέατρο....**

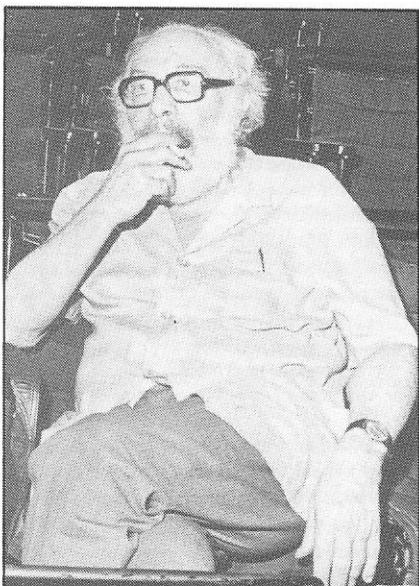
«Πήραμε πέρσι 20 εκατομμύρια επιχορήγηση από το υπουργείο Πολιτισμού και γράφτηκε ότι, σε συγκριση με άλλους επιχορηγούμενους θιάσους του ελεύθερου θέατρου, παίρνουμε τη μερίδα του λέοντος. Εμείς, αντίθετα, πιστεύουμε ότι, αν το κράτος μπορούσε, θα έπρεπε να μας δίνει πολύ περισσότερα, αφού κάνουμε δουλειά ισάξια με αυτή των κρατικών θεατρών και μάλιστα πιο δημιουργική και παγκοσμίως ανεγνωρισμένη. Σαράντα χρόνια τώρα το Θέατρο Τέχνης είναι συνέχεια χρεωμένο και εγώ, ως τα 77 μου χρόνια, παλεύω συνέχεια με τα οικονομικά προβλήματα. Είμαστε υπερήφανοι που δεν κάναμε περιουσία από το θέατρο και που προσφέραμε τη ζωή μας σ' αυτό το σκοπό. Για να μπορέσουμε όμως να συνεχίσουμε χρειαζόμαστε τη βοήθεια της πολιτείας....

**Ο Κάρολος Κουν σε συνέντευξη τύπου 23.10.84**

**Θα πρέπει ν' αναστήσουν και τους Αρχαίους...**

...Για μένα ο χώρος της Επιδαύρου ούτε εκκλησία είναι ούτε ιερός. Είναι, απλούστατα, ένα καταπληκτικό θέατρο με μια καταπληκτική ακουστική. Από κει και πέρα η ποιότητα των έργων θα δημιουργήσει και την ιερότητα του χώρου. Όλα τα άλλα είναι εκ του πονηρού... Εκείνο που με λύπησε αφάνταστα και με έκανε σαν άνθρωπο του θεάτρου να ντρέπομαι για κάποιους ανθρώπους, προπαντός του θεάτρου, είναι ότι αρνούνται με καθαρά φασιστικό τρόπο στον κάθε δημιουργό να έχει φαντασία, να ερευνά, να προτείνει νέες ιδέες, νέες φόρμες, ανεξάρτητα από το ποσοστό επιτυχίας. Αυτό ξέρουν πολύ καλά που οδηγεί. Στο θάνατο της τέχνης και στο φασισμό. Αν θέλουν να μεταβάλουν σε μουσείο την Επίδαυρο θα πρέπει να αναστήσουν και τους αρχαίους Έλληνες...

**Ο Κώστας Μουρσελάς απαντώντας στο ερώτημα «Πώς σας φάνηκε η 'Άλκηστη» του Χρ. Σιάφκου στο 'Εθνος (28.8.84)**

**Εισάγουμε αδιακρίτως...**

Πολύ με προβληματίζει αυτή η αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας. Για να είμαι ειλικρινής, το θεωρώ μάλλον βλαβερό να πάιζονται κάθε χρόνο οι λιγές αυτές τραγωδίες που μας έχουν απομείνει-εκ καθήκοντος. Η υπόθεση κοντεύει να καταντήσει κάτι σαν το 'Όμπερ Μπέργκαουμ, το χωριό εκείνο, όπου κάθε χρόνο αναπαριστούν τον βίο του Χριστού. Από την άλλη μεριά, είδα τον ενθουσιασμό των Αθηναίων για τη γιαπωνέζικη Μήδεια. Φοβούμαι, λοιτόν, μήπως κι οι εκστασιασμένοι σκηνοθέτες μας αρχίζουν να παρουσιάζουν τις τραγωδίες με ομπρέλες και βεντάλιες για πωνέζικες. Κι ακόμη φοβούμαι πως κανείς δεν θα σκεφτεί να εξελληνίσει ακόμη περισσότερο την τραγωδία, ακολουθώντας το παράδειγμα αναχρονισμού που μας δίνουν οι αρχαίοι ποιητές και η μουσική τους. Άλλα τι να γίνει; Εδώ, εισάγουμε αδιακρίτως. Και δεν αναρωτιόμαστε ότι τα στέμματα π.χ. που φορούν οι βασιλείς της Αγγλίας, κατάγονται, ενδυματολογικά, από τα σαρικιά των βυζαντινών, σαν αυτά που φοράει ο μετοχήτης νεοπλανιστής-και που πίσω του υπάρχει επίδραση περισκή...

**Ο Γιάννης Τσαρούχης σε συνέντευξή του στον Τέλη Σαμαντά, στην Αυγή (11.11.84).**

**Για εντυπωσιασμό...**

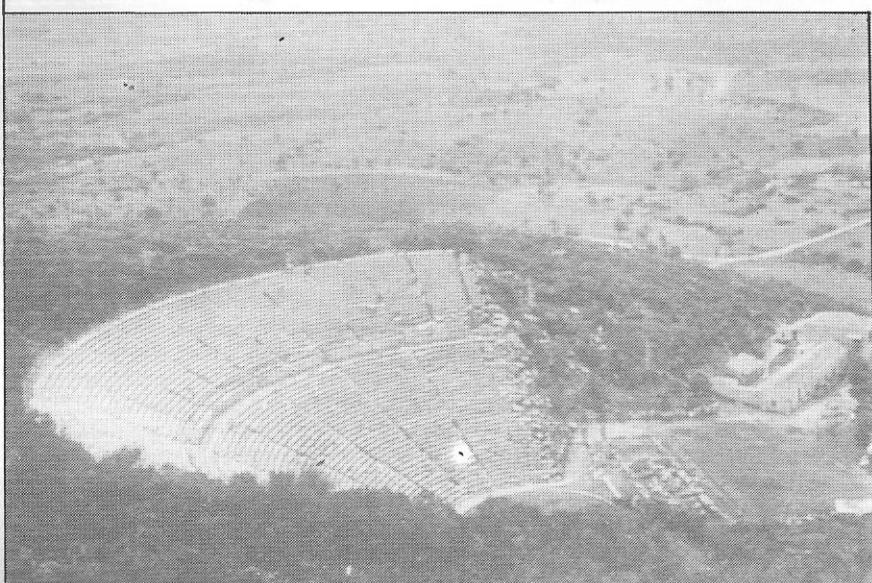
Υπάρχουν σκηνοθέτες που θεωρούν ότι εντυπωσιάζουν το κοινό, αναφέροντας, τις περισσότερες φορές ψευδώς, εκατοντάδες σκηνοθεσίες. Όταν διαιρεθεί αυτός ο αριθμός των σκηνοθεσιών με τα χρόνια που δουλεύουν στο θέατρο θα συμβούν δυο τινά. Ή ότι ο αριθμός που αναφέρουν είναι υπερβολικός ή ότι σχεδόν κάθε μήνα σκηνοθετούν από ένα έργο. Σ' αυτή την περίπτωση, αν δεν είναι ψέματα, αποδεικνύουν πως κάνουν κατά τη δουλειά τους...

**Ο Λεωνίδας Τριβιζάς σε συνέντευξή του στο Νίκο Παρνασσά, Ελεύθερος Τύπος (18.11.84)**

**Το σύγχρονο κοστούμι**

Για όσους θεωρούν ανοίκειο το σύγχρονο κοστούμι και το σκηνικό, έχω να πω ότι δικαιώματα τους είναι να το πιστεύουν και σέβομαι την άποψή τους, αλλά για μένα ανοικεία προς το αρχαιο δράμα δεν είναι η όψη, η εξωτερική δηλαδή πλευρά μιας παράστασης (που άλλωστε είναι παρρόμοια της ερημνείας), αλλά η ψευδαισθηση ότι παιζοντας το αρχαιο έργο με αρχαια κοστούμια είναι πιο σωστός στο πνεύμα του συγγραφέα. Εκείνοι που έγραψαν περί «օργιου σεξ», «τσόντας» και άλλα τέτοια διασκεδαστικά, ομολογώ πως μου αποκάλυψαν κάποιες διαστάσεις της παράστασής μου, που δεν τις είχα φανταστεί... Έχω να πω λοιτόν ότι ούτε αφελής είμαι ούτε σκηνοθέτης της μόδας για να επιδιώκω να κοροϊδεύω τα αριστουργήματα που ανεβάζω. Αυτό δεν 'χω κάνει ποτέ, απλούστατα γιατί ποτέ δεν ανέβασα έργο που προτιμούσα. Πόσο μάλλον με τον Ευριπίδη, που είναι για μένα το Α και το Ω στο θέατρο και έχω ανεβάσει 4 έργα του μέχρι σήμερα...

**Ο Γιάννης Χουβαρδάς στο περιοδικό ENA, τ. 38 (20.9.84)**



## Μοντέρνα Σταγοπούτα

Το «Εκπαιδεύοντας τη Ρίτα», η νέα εγγλέζικη κωμωδία που ανέβασε η Αλίκη Βουγιουκλάκη, σε συνεργασία με τον Δημήτρη Παπαμιχάλη, στο γνωστό θέατρο της οδού Αμερικής, δεν είναι τόσο νέα, όσο θέλει να φαίνεται. Στην πραγματικότητα, θα μπορούσε να πει κανείς ότι πρόκειται για το «Ωραία μοι κυρία», χωρίς μουσική και χωρίς κοστούμια εποχής... Ή για μια οικονομική συσκευασία του «Πινακάλιον» του Τζωρτζ Μπέρναντ Σω. Η συνεργασία των δύο ηθοποιών μπορεί να αποτελεί γαργαλιαστική είδηση για τις στήλες του καλλιτεχνικού κοτσομπολιού και μπορεί να χαρίζει περιέργεις συγκινήσεις σε κάποιες συναισθηματικές στρεμμένες υπάρξεις, που αντλούν ενδιάφέρον για τη ζωή τους από τις ιδιωτικές υποθέσεις των αστέρων. Το καλλιτεχνικό της εκτόπισμα όμως είναι μηδαμινό. Με τα νάζια και τα καμώματά της, η κ. Βουγιουκλάκη βρίσκεται, σαν προσωπικότητα, στους αντίστοις της αυθόρυμπτης και αυθεντικής Ρίτας. Η εκφραστική της γκάμα, εξάλλου, είναι πολύ περιορισμένη για να μπορέσει να χαρίσει κάποια ποικιλία στους μονότονους διαλόγους του Ράσσελ. Σαφώς καλύτερος ηθοποιός ο Δημήτρης Παπαμιχάλης, δεν δείχνει να διαθέτει ωστόσο έστω και κάποια ίχνη ενθουσιασμού για τον ρόλο του. Τελικά, παρά τα αμέτρητα φορέματα που αλλάζει η πρωτανιώντρια, η βραδιά ενδέχεται να αποδειχτεί πληκτική, ακόμη και για τις πιο αφοσιωμένες θαυμάστριες της. (Θόδωρος Κρητικός, Ελευθεροτυπία 6.11.84)

## Ένα παραλήρημα που γίνεται θέατρο

Αν θέλετε να διαπιστώσετε ποιά σχέση έχει η καθημερινή γλώσσα με το θέατρο κι αν σας διασκεδάζει να δείτε στη Σκηνή την ασυναρποτσία της σύγχρονης ζωής στο πιο καυτό θέμα της επικοινωνίας, τον έρωτα, μη χάστετε την ευκαρία που μας δίνει το έργο του Ντέπιντ Μάμμιτ, ΤΟ ΣΕΞ ΤΟ ΕΠΙΟΥΣΙΟΝ και η παράσταση της «Θεατρικής Σκηνής» στο θέατρο της Λεωφόρου Κηφισίας. Θα έχετε την απόλαυση να περπατήσετε χάνοντας το βάρος σας στο πιο ευχάριστο κενό, όπου θα σας απογειώσει ο πυραυλοκίτος λόγος ενός νέου αμερικανού συγγραφέα που εμφανίζεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Είναι ένα παραλήρημα που γίνεται θέατρο... Έχω την γνώμη ότι το «Σέξ το επιόυσιον», μπορεί να δοθεί με πολλούς τρόπους. Ο κ. Αντώνιον μας το έδωσε με τον πιο οικείο, τον πιο αναγνωρίσιμο για το ελληνικό κονιό. Η σκηνοθεσία του είδε μια δική μας κωμωδία με τους γλαφυρούς λογάδες, που η συμπεριφορά τους τους κάνει να δείχνουν εκείνο ακριβώς που θέλουν να κρύψουν. Η παράσταση πάντως κυλάει ευχάριστα και εύρυθμα. Ο ίδιος φιλοτέχνησε ένα ρομέικο αντίτυπο με εξαιρετική ακρίβεια και κεφάτη εξωτερικευση. Συναρπαστικός ήταν όχι μόνο για τις ποικιλές σκηνικές του δράσεις, αλλά, κυρίως, για τις εκλεκτές αντιδράσεις, για τις ευγλωττες σωπές του, για τις αμπιχανίες του και τους απεγνωσμένους μορφασμούς του ο κ. Γ. Μπέζος. Η κ. Λ. Αβαγιανού εχαρακτήρισε καίρια τη φλύαρη μονάξιά της δασκάλας, ενώ η κ. Χρ. Σιμοπούλου έδωσε μια εξαιρετή προσωποποίηση του καθημερινού ρευστού και μηχανοποιημένου ειδυλλιού. (Τάσος Λιγνάδης, Καθημερινή 28.10.84).

## Επιλογες

### Στα νεοελληνικά δεσμά

Ο Μανιώτης, και σε προηγούμενα έργα και στο τωρινό, έχει πείσει και πείθει ότι κρύβει πολύ ενδιαφέρον υλικό, ιδιαίτερα όσον αφορά τη σύλληψη των υπόγειων και συντριπτικών δυνάμεων που κλώθουν την εξέλιξη των σύγχρονων ατόμων και στοιχειώνουν τις ανθρώπινες σχέσεις. Από την άλλη πλευρά, όμως, είναι κι αυτός ευάλωτος στις Σειρήνες της «ελληνικότητας» (πράγμα που τον οθεί προς την ηθογραφία), της καθημερινότητας (την εύκολη λύση για την εγκαθίδρυση «οικείας γλώσσας» ανάμεσα στο δημητριγά και το θεατή), του μονοεπίδευκο ρεαλισμού. Με λίγα λόγια, αν και έχει τις δυνατότητες, δεν έχει κατορθώσει ακόμη να αποτινάξει πλήρως τα δεσμά... Έτσι, λοιπόν, οι τορνοί «Καβγάδες» του συνιστάνται από τρία: Ένα φτωχό σε ποιότητα —γραφής και περιεχομένου— ιντερμέδιο, που θυμίζει κακόπιστα δημιοτεύματα λαϊκών περιοδικών, γύρω από τις «εξομολογήσεις» μιας εθνικής σταρ και που υποτίθεται πως «αποκαλύπτει» τις συνθήκες επιβολής της. Και δυο κυρίως πράξεις, στα παρασκήνια του θέατρου της, με τήρως τα πρόσωπα που την εξυπηρετούν (αμπιγιές). Σ' αυτές τις δυο πράξεις βυθίζεται και πάλι ο Μανιώτης στη διερεύνηση των καταχθόνιων δυνάμεων της εξέλιξης και της επακόλουθης σύγκρουσης. Μιας σύγκρουσης που φτιάνει στα ορια του κανιβαλικού σχεδόν σπαραγμού, με καλοσοκινισμένα μαχαίρια τις σαθρές προσωπικές επιθυμίες, τις αμφιβόλες κοινωνικές επιδιώξεις, τα δυναμιτισμένα οικογενειακά κύτταρα. Μία σύγκρουση χωρίς λύσεις. (Βάιος Παγκουρέλης, Ελεύθερος Τύπος 15.10.84).

## Τα θέατρα παιζουν...

**Αθηνών:** Πήτερ Σάφερ «Αμαντέους», μετάφραση Μιμής Ντενίση, σκηνοθεσία Ρότζερ Ουιλιαμς, σκηνικά Διονύση Φωτόπουλου, κοστούμια Γιώργου Ζιάκα. Διανομή: Γιάννης Φέρτης, Μ. Ντενίση, Δάνης Κατρανίδης, Μάκης Ρευματάς, Τρύφων Καρατζάς, Νίκος Γαροφάλου, Δημ. Τσούτης, Μανόλης Πουλιάστης, Σπ. Λασκαρίδης. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 24 Νοέμβρη 1984.

**Αθήνα:** Ερρίκου Ιψεν «Έντα Γκάμπλερ», μετάφραση-σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη, σκηνογραφία Λίζας Ζαΐμη. Διανομή: Τζένη Καρέζη, Κώστας Καζάκος, Γιώργος Μιχαλακόπουλος, Γιώργος Μοσχιδης, Κατερίνα Βασιλάκου, Ντόρα Βο-

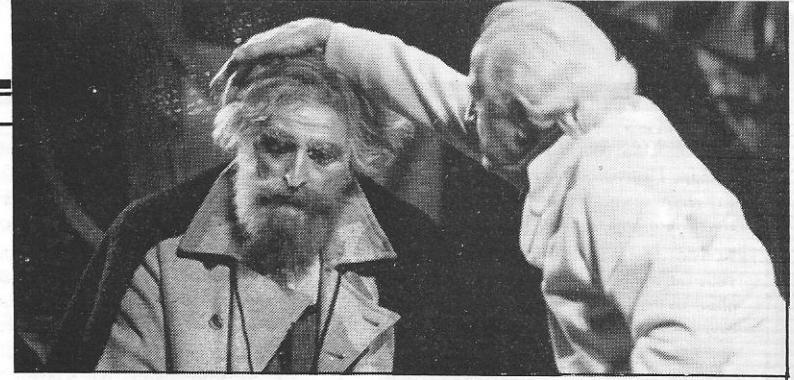
Η «γλυκιά σαν σάπιο φρούτο» τάξη που γλιστρά προς την καταστροφή

Κάπου μέσα από τα βάθη του χρόνου, η ίδια ενός Μπέρναντ Σω στο Εθνικό Θέατρο έμοιαζε σαν μια ακόμα ταλαιπωρημένη αναστήλωση μιας δραματουργίας καθηρωμένης όσο και αραχνιασμένης. Ο δυναμισμός των έργων του σπινθηροβόλου αυτού Ιρλανδού στοχαστή-συγγραφέα (1856-1950) είχε με τον καιρό φυσιολογικές καταλαγιάσει, δεδομένου ότι ο φιλοσοφικές και πολιτικές του απόψεις είναι τόσο ριζωμένες στην εποχή του που δεν είχαν την πνοή να την ξεπεράσουν. Σ' αυτό προσιθένται κι οι δραματουργίες αδυναμίες του έργου του Σω... Ωστόσο, η παράσταση του Εθνικού (σκηνοθεσία Ζήλ Ντασέσ) αποδεικνύει πως καμία φορά ο Σω μπορεί να μας αγγίξει, να μας γοητεύει, κόντρα στο χρόνο και στα ελαττώματά του. Το «πάπι του σπαραγμού» (ένας μάλλον αυτής τίτλος για ένα έργο που βρίθει από ειρονεία και χιούμορ) είναι το σκληρό αλλά τρυφερό πορτραίτο της καλλιεργημένης, αργόσχολης Αγγλίας λίγο πριν από τον Α' Παγκόδιμο Πόλεμο... Το έργο κλείνει με το άγαρμπο, πλαστό κι απότομο προμήνυμα πολέμου (ή Δευτέρας Παρουσίας, ποτέ δεν ξέρεις με τον Σω)... φεύγοντας νιώθουμε πως έχουμε δει μια παράσταση ελκυστική κι ενδιαφέρουσα. Η σκηνοθεσία δηλώνει σαφώς δεξιοτεχνή και αγάπη για το έργο και έστω διχώς έξαρση και ρίσκα, που πιθανώς να του πήγαιναν, καταφέρνει να παρασύει τους ηθοποιούς του Εθνικού πέρα από το γνωστό στυλιζαρισμένο, παγιωμένο ύφος τους σε μια ερμηνεία αισθαντική και με ανάσα. (Σωτηρία Ματζίρη, Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία 11.11.84)

λανάκη. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 27 Οκτωβρίου 1984.

**Αθηνών:** Αδέσμευτο Θέατρο, Κώστα Βλασόπουλου «Νόστος» (πολιτική σάτιρα), σκηνοθεσία Δημήτρη Μυράτ, σκηνικά Γιάννη Τσαρούχη. Διανομή: Δ. Μυράτ, Βούλα Ζουμπουλάκη, Χρ. Πάρλας, Γιώργος Γραμματίκος, Κυριάκος Σαράντης, Φωκίων Ζαρίκος, Αργύρης Πανιώδης, Κλαίρη Κατσαντώνη, Γιάννης Στρατάκης, Αγαπητός Μανδλίδης, Τ. Σαριδής, Α. Βερώνης. Από 19 Οκτώβρη μέχρι 25 Νοέμβρη 1984. Από 30 Νοέμβρη το έργο του Άλντο Μπενεντέτι «Ζήτημα συνεδρήσεως» μετάφραση

**Ακάδημος:** Γιώργου Λαζαρίδη «Και τέες-ζα...η κυρία» (κωμωδία), σκηνοθεσία Γ. Λαζαρίδη, σκηνικά Γιώργου Ανεμογιάννη,



μουσική Γιώργου Κατσαρού. Διανομή: Γιώργος Πάντζας, Γιάννης Ευαγγελίδης, Τέτη Σχοινάκη, Μαίρη Φαρμάκη, Τζένη Ζαχαροπούλου. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 12 Οκτώβρη 1984.

**Ακροπόλ:** Ν. Καμπάνη - Β. Μακρίδη «Και κλάαμα μη Ελλάδα» (επιθεώρηση), σκηνοθεσία Κούλας Αντωνιάδου, μουσική Γιώργου Κριμιάκη, σκηνογραφίες Μαν. Μαριδάκη, χορογραφίες Βασ. Μεταλληνού. Διανομή: Γιάννης Γκιωνάκης (τελικά, δεν έπαιξε), Νίκος Ρίζος, Γιώργος Παπαζήσης, Τίτικα Στασινούπολης, Μάρω Κοντού, Κώστας Χατζηρήστος, Έλσα Ρίζου, Καίτη Φίουν, Ερρίκος Μπριόλας, Μιχάλης Μανιάτης (19-23 Οκτώβρη) • Στις 2 Νοέμβρη αρχίσει η επιθεώρηση «Ο επιμένων...αραβικά» των ίδιων συγγραφέων, καθώς επίσης με τους ίδιους συντελεστές, αλλά χωρίς σκηνοθέτη. Παιζούν, ακόμη οι Σωτήρης Μουστάκας και Μαρία Μπονέλλου.

**Αλάμπρα:** Νέα Ελληνική Σκηνή, Γιώργου Αρμένη «Βασικά με λεν Θανάστη», σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα, σκηνικά - κοστούμια Γιώργου Πάτσα, Διανομή: Θύμιος Καρακατσάνης, Άννα Φόνσου, Ελένη Ζαφειρίου, Γιώργος Χανδόλιας, Τάκης Χρυσούλης, Ανδρέας Παπαδοπούλος, Τάσος Αργυρός, Έλντα Πανοπούλου. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 19 Οκτώβρη 1984.

**Αλίκη:** Ουίλι Ράσσελ «Εκπαιδεύοντας τη Ρίτα», μετάφραση-απόδοση Μάριου Πλωρίτη, σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά, σκηνικά-κοστούμια Γ. Πάτσα, μουσική Άλ. Παπαδημητρίου. Διανομή: Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 13 Οκτώβρη 1984.

**ΑΛΦΑ:** Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο, Γκαμπριέλ Μπάριλι «Τα Παράστα», μετάφραση Μίτσης Κουγιουμτζόγλου, διασκευή-σκηνοθεσία Στέφανου Ληναίου, σκηνικό Δημήτρη Ντούβλη, μουσική Βασιλή Δημητρίου, βοηθός σκηνοθέτη Γιώργος Γεωγλερής. Διανομή: Χριστίνα Στόγια, Σταύρος Ξενίδης, Έλλη Φωτίου, Στ. Αηναίος, Δημήτρης Πετράτος, Γ. Γεωγλερής, Γιώργος Κάλφας, Γιάννης Ζαφείρης. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 12 Οκτώβρη 1984. • Από 7 Νοέμβρη, σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, η κωμωδία του Ντάριο Φο «Δεν πληρώνω...δεν πληρώνω», μετάφραση Άννας Βαρβαρέσσου, διασκευή-σκηνοθεσία Στ. Αηναίου, σκηνικά Δημ. Ντούβλη, μουσική Βασ. Δημητρίου, φωτισμοί Γ. Καλφαγάννη. Διανομή: Παιζούν όλοι εκτός από τους 2 τελευταίους της προηγούμενης διανομής.

**Αμπράλ:** Ραι Κούνει «Ταξιτζής σε δυο πιάτσες» (κωμωδία), μετάφραση Άννας Βαρβαρέσσου, σκηνοθεσία Γ. Θεοδοσιάδη, σκηνικά Π. Καπουράλη. Διανομή: Γ. Μόρτζος, Λ. Βουρνάς, Κ. Μαραγκού, Αθ. Ζαφόλια, Αλ. Γεωργίου, Π. Ζαγανιάρης, Στ. Ιατρίδης, Ν. Κούρος. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 19 Οκτώβρη 1984.

**Αμπρε:** «Η Κυρία των Δυνάμεων» (θεατροποιημένα κείμενα των Μ. Α'βλιζου, Α. Καντούνη, Α. Λασκαράτου, Γ. Μολφέτα, Α. Σκιαδαρέστη, Γ. Τσακασιάνου και Σ. Χρυσομάλλη), εκλογή κειμένων - σύνθεση - διασκευή - σκηνοθεσία Πλούταρχου Παϊτατζή, μουσική Γεράσιμου Πυλαρινού, χορογραφία Νέλλης Καρρά, σκηνικά - κοστούμια Γιάννη Λεκκού. Διανομή: Α. Δαβής, Δ. Καμπερίδης, Αν. Κρίτη, Υβ. Μαλτέζου, Μ. Μαρμαρινός, Φρ. Μαχαίρα, Σπ. Παπασπύρου, Α. Πετρόπουλος, Ν. Σακελλάρη, Γ. Σαμπάνης. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 27 Οκτώβρη 1984. • Εταιρία Θεάτρου «Διπλούς Έρως», Χάρολντ Πίντερ «Ο Εραστής» και «Νύχτα» (μονόπρακτα), μετάφραση Π. Μάτεσι - Δ. Καταλειφού, σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινού, σκηνικά Β. Βρασιβανόπουλου, μουσική επιμέλεια I. Δρόσου Διανομή: Μ. Μαραμαρινός, Μιχάλης Βιρβιδάκης, Μαρία Σταύρακα, Άντζελα Μπρούσκου. Πρώτη παράσταση: Πέμπτη 8 Νοέμβρη 1984.

**Αναλυτή:** Πιερέτ Μπρυνό «Σαρι-Μαρί», μετάφραση Πλάτωνα Μουσαίου, σκηνοθεσία Πέτρου Λεωκράτη, σκηνικά Μαν. Μαριδάκη, μουσική Ιφιγ. Ευθυμιάτου. Διανομή: Κάκια Αναλυτή, Κώστας Ρηγόπουλος, Κιώργος Κωνσταντής, Αντώνης Βασιλείου, Μαρίνα Γαζετά. Επανάληψη.

**Ανοιχτό Θέατρο:** Σαιξήπηρ «Πολύ κακό για το πίπτωτα», μετάφραση Βασιλή Ρώτα, σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη, μουσική Θόδωρου Αντωνίου, κοστούμια Αντώνη Κυριακούλη, σκηνικά Ν. Αλεξίου-Α. Κυριακούλη, χορογραφίες Σ. Λάμπερτ, βοηθός σκηνοθέτη Π. Κοκκιδής. Διανομή: Κ. Γαλανάκης, Τ. Γιακωβάκης, Γ. Ευδαίμων, Γ. Ζωγράφος, Α. Λεμπεσόπουλος, Τζ. Καλύβα, Κ. Καραμπέτη, Ν. Μιχαηλίδη, Σπ. Μπιμπιλάς, Κ. Ντούνης, Φ. Πολυχρονόπουλος, Κ. Πανουργίας, Κ. Πετούση, Ζ. Ρόχας, Σπ. Σιμανίδης, Μ. Σάββα, Μ. Χατζησάββας. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 23 Νοέμβρη 1984.

**Αντιθέατρο:** Ντάριο Φο - Φράνκα Ράμε «Του κλώτου και του μπάτσου» (3 μονόπρακτα: Ο βιασμός, Ο μονόλογος μιας πόρνης στο φρενοκομείο, Η μάνα του αναρχικού), μετάφραση Ν. Τραγκουστή-Δ. Καλογρίδου, σκηνοθεσία Μαρίας Ξενουδάκη σκηνικά-κοστούμια Κώστα Βελληνόπουλου, μουσική Άρη Τασούλη. Διανομή: Μαίρη Χήναρη, Πίτσα Μπουρνόζου, Μαρία Ξενουδάκη. Πρώτη παράσταση: Πέμπτη 25 Οκτώβρη 1984.

**Απλό Θέατρο:** Όλμεβερ Γκόλντομιθ «Τα λάθη μιας νύχτας», μετάφραση Αλέξη Σολομού, σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα, σκηνικά-κοστούμια Σάββα Χαρατσίδη, μουσική επιμέλεια Ολυμπίας Κυριακάκη, βοηθός σκηνοθέτη Σ. Κυριακίδης. Διανομή: Χρήστος Πολίτης, Στέλιος Βόκοβιτς, Καίτη Λαμπροπούλου, Τίτικα Βλαχοπούλου, Αλέξ. Αντωνόπουλος, Αλ. Διαμαντόπουλος, Κ. Κοντογιάννης, Μιχ. Γούναρης,

Ζωή Ρηγοπούλου, Χρ. Ευθυμίου. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 6 Οκτώβρη 1984.

**Αποθήκη:** Ντάριο Φο-Φράνκα Ράμε-Κώστα Μουρσελά «Βίος και συνουσία», μετάφραση Άννας Βαρβαρέσσου, σκηνοθεσία Γιάννη Διαμαντόπουλου, σκηνικά - κοστούμια Μιχάλη Σδούγκου, μουσική (κ' ένα τραγούδι) Γιώργου Θεοδωράκη. Διανομή: Αλίκη Γεωργούλη, Δημήτρης Πιατάς. Πρώτη παράσταση: Πέμπτη 25 Οκτώβρη 1984.

**Ασκός:** Ουδέτερο Θέατρο, Μ. Θανόπουλος «Η Ραχήλ κάνει κους-κους», σκηνικά-κοστούμια Γκυ Ματίς, μουσική επένδυση Ραχήλ Χάλαρη. Διανομή: Μ. Θανόπουλος, Ντ. Μητροπούλου, Ν. Συρογιαννόπουλος, Δ. Βουγιούκας, Ρ. Χάλαρη. Πρώτη παράσταση: Πέμπτη 1 Νοέμβρη 1984.

**Αυλαία, Πειραιάς:** Ήλια Κακλαμάνη «Της... Κώστανας το κάγκελο» (επιθεώρηση), σκηνοθεσία Έλντας Καλογριδή, σκηνικά Θεοδόση Δαυλού, μουσική Σπύρου Παπαζαφειρίου, χορογραφίες Στέλλας Κοπέλου. Διανομή: Τότα Αράπη, Βιολέτα Αντωνίου, Γιώργος Φλώρος, Άννα Λη, Βίκι Μαραβέλια, Γιάννης Λιούμπης, Αχιλλέας Λύκος, Σοφία Αγγελίδη. Πρώτη παράσταση: Πέμπτη 1 Νοέμβρη 1984.

**Βεάκη:** Ζακ Ντεβάλ «Ρομανσέρο», μετάφραση Τάκη Καρνάτου, σκηνοθεσία Μιχάλη Μπούχη, σκηνικά Νίκου Πετρόπουλου, κοστούμια Γιάννη Μετζικόφ, μουσική Σάκη Τσιλική. Διανομή: Γιώργος Ατζολετάκη, Νίκος Γαλανός, Γιώργος Μούτσιος, Ζωή Φυτούση, Ρένα Βουτσινά, Βίλμα Κύρου, Γιάννης Βογιατζής Θωμάς Κωνσταντινίδης, Δημ. Μιχαηλίδης, Βασ. Καμίτσης, Βαγγ. Πιορινής, Ισαβέλα Μαυράκη. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 5 Οκτώβρη 1984.

**Βέμπο:** Λάκη Λαζόπουλον-Γιάννη Ξανθούλη «Μια στο Καστρί και μια στο πέταλο» (επιθεώρηση), σκηνοθεσία Παντελή Βούλγαρη, σκηνικά-κοστούμια Δαμιανού Ζαρίφη, μουσική Σταμάτη Κραουνάκη, χορογραφίες Καΐτης Χόλντεν. Διανομή: Χρυσούλα Διαβάτη, Θάνος Καλιώρας, Γιώργος Κιμούλης, Ντίνα Κώνστα, Λ. Λαζόπουλος, Θέμης Μάνεσης, Νεφέλη Ορφανού, Μίρκα Παπακωνταντίου, Τάκης Ανούσης, Μαρία Ζαχαρία, Λουκία Πιστιόλα, Μίμης Φωτόπουλος. Πρώτη παράσταση: Τετάρτη 21 Νοέμβρη 1984.

**Βεργή:** Νόέλ Κάουαρντ «Δύο γυναίκες, ένας άνδρας», μετάφραση Μέλπω Ζαρόκωστα, σκηνοθεσία Βίκτωρ Παγωλάτου, σκηνικά Κιώργου Ανεμογιάννη, κοστούμια Γιάννη Βούρου, μουσική επιμέλεια Δανάης Ευαγγελίου. Διανομή: Έλσα Βεργή, Χρήστος Φράγκος, Κλεώ Σκουλούδη, Γιώργος Χαδίνης. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 2 Νοέμβρη 1984.

**Βρετανία:** Ευγένιος Ο'Νηλ «Παράξενο Ιντερμέτζο», μετάφραση Νόνικας Γαληνέα, σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη, σκηνικά-κοστούμια Γιώργου Πάτσα, μου-

σική επιμέλεια Δανάης Ευαγγελίου. Διανομή: Αλέκος Αλεξανδράκης, Ν. Γαληνέα, Γρηγόρης Βαλτινός, Σοφία Ολυμπίου, Ελένη Κούρκουλα, Σταύρος Ζαλμάς, Θόδωρος Μοριδης, Γιώργος Τζώρτζης. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 6 Οκτώβρη 1984.

**Γκλόρια:** Όττο Στέμπεχ «Πόδια στον αέρα», μετάφραση Ντίνου Φερεντή, ελεύθερη διασκευή Κώστα Παπαπέτρου, σκηνοθεσία Μιχάλη Παπανικολάου, σκηνικά Μαν. Μαριδάκι. Διανομή: Κώστας Βουτσάς, Μάρθα Καραγιάννη, Μαρία Αλιφέρη, Βάσος Αδριανός, Κώστας Καραγιώργης, Πέπη Μεταλλείδης, Πίτσα Κοντσώτη, Βασ. Ζωνόρος, Έλενα Μιχαήλ. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 5 Οκτώβρη 1984.

**Δημοτικό Θέατρο Νίκαιας:** Θίασος «Νέα Πορεία», Γιώργου Χαραλαμπίδη «Ου μπλέξεις», σκηνοθεσία του συγγραφέα, μουσική Γιώργου Τσαγκάρη. Διανομή: Κίμων Γεράρδος, Ντίνα Γιαννάκου, Όλγα Δαλέντζα, Ν. Καρτάλιος, Κ. Κόνιαρης, Β. Μελής, Στ. Πρέκας, Γ. Χαραλαμπίδης, Σοφία Γασπαρινάτου. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 19 Οκτώβρη 1984.

**Διάνα:** Μπλ Μάτχοφ «Η Ντόρις και ο γαλάκιας», μετάφραση Τάκη Καρνάτου, σκηνοθεσία Γιώργου Ρεμούνδου, σκηνικά Νίκου Πετρόπουλου, μουσική Γιώργου Χατζηνάσιου. Διανομή: Ζωή Λάσκαρη, Κώστας Καρράς. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 10 Νοέμβρη 1984.

**Διονύσια:** Ντάριο Φο «Ούνα φάτσα, άλλη ράτσα», μετάφραση Άννα Βαρβαρέσου - Τζόγια, σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα, σκηνικά - κοστούμια Πέτρου Καπούρηλη. Διανομή: Σμαρούλα Γιούλη, Ηλίας Λογοθέτης, Τίμος Περλέγκας, Πάνος Χατζηκουτσέλης, Πέγκυ Σταθακοπούλου, Νίκος Κάπιος, Θάνος Παπαδόπουλος, Γιώργος Χαλεπλής, Τάκης Στάγκος, Νίκος Μπακογιάννης. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 10 Νοέμβρη 1984.

**Εθνικό Θέατρο:** Κεντρική Σκηνή, Τζωρτζ Μπέρναρ Σω «Το σπίτι του σπαραγμού», μετάφραση Κωστή Σκαλιόρα, σκηνικά-κοστούμια Διονύση Φωτόπουλου, βοηθός σκηνοθέτη Βασ. Λ. Κυρίτσης. Διανομή: Όλια Λαζαρίδην, Άννα Παΐτατζη, Νικήτας Τσακιρόγλου, Μιράντα Ζαφειροπούλου, Άννη Πασπάτη, Σπύρος Κωνσταντόπουλος, Ανδρέας Φιλιππίδης, Ανδρέας Μπάρκουλης, Μάκης Πανώροις, Κώστας Κοκκάκης, Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 2 Νοέμβρη 1984 • Νέα Σκηνή, Γιάννη Χρυσούλη «Οι Έφηβοι», σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου, σκηνικά-κοστούμια Αφροδίτης Κουτσουδάκη. Διανομή: Γέκελη Μαυροπούλου, Ιάκωβος Ψαρράς, Ηλίας Λαμπρίδου, Τάσος Χαλκιάς. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 10 Νοέμβρη 1984.

**Ελληνικό:** Ανθρώπινο Θέατρο, Ευγένιου Ο'Νηλ «Ένα φεγγάρι για τους κατατρεγμένους», μετάφραση Γιούλας Γαβαλά,

σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα, σκηνικά-κοστούμια Νίκου Στεφάνου. Διανομή: Γιούλα Γαβαλά, Μανώλης Σορμαΐνης, Βασίλης Τσάγκλης, Πέτρος Φυσούν, Νίκος Νικολάου. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 6 Οκτώβρη 1984.

**Θεατρική Σκηνή:** Ντέηβιντ Μάμετ «Το σεξ το επιούσιον», μετάφραση Παύλου Μάτεσι, σκηνοθεσία Αντώνη Αντωνίου, σκηνικά - κοστούμια Γ. Λεκκού, μουσική επιμέλεια Κ. Γιαννούλη πουλου, βοηθός σκηνοθέτη Ανθή Σοφοκλέους. Διανομή: Χριστίνα Σιμοπούλου, Λόισκα Αβαγιανού, Γιάννης Μπέζος και Αντ. Αντωνίου. Πρώτη παράσταση: Τετάρτη 10 Οκτώβρη 1984.

**Θεατρικό Εργαστήρι:** Κων/νου Λότρη «Ο βαθύς καθρέφτης», σκηνοθεσία Γιώργου Βουτσίνου, σκηνικά Μαν. Μαριδάκι, μουσική επιμέλεια Γιώργου Σαραντάρη. Διανομή: Έλενα Τσαλδάρη, Γ. Βουτσίνος, Νίκος Χύτας. Πρώτη παράσταση: Πέμπτη 15 Νοέμβρη 1984.

**Θέατρο Δωματίου (σ' ένα σπίτι στην Πλάκα):** Πιέρ ντε Μαριβώ «Η Φιλονίκια», μετάφραση Κλαίρης Μητσοτάκη, σκηνοθεσία Βίκτωρα Αρδίτη, σκηνικά - κοστούμια Δαμιανού Ζαρίφη, φωτισμοί Ρένου Βάρλα. Διανομή: Ρουμπίνη Βασιλακοπούλου, Θωδωρής Γκόνης, Μιχάλης Καλλονάς, Παρηγ Κοραχάνη, Σταύρος Μερμήγκης, Μαριτίνα Πάσσαρη, Αργυρώ Πιπίνη, Δομηνίκη Σταματάδη. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 10 Νοέμβρη 1984.

**Θέατρο Έρευνας:** «Ο Κύριος και ο Παρασκευάς», διασκευή-σκηνοθεσία Δημήτρη Ποταμίτη, σκηνικά-κοστούμια Κώστα Γεωργίου, μουσική Γιώργου Τσαγκάρη. Διανομή: Δ. Ποταμίτης, Ρέτζιναλντ Μπράουνιγκ. Πρώτη παράσταση: Πέμπτη 4 Οκτώβρη 1984.

**Θέατρο οδού Κυκλάδων:** Εταιρεία Θεάτρου «Η Σκηνή», Κάρλο Γκολντόντι «Οι Αγροίκοι», μετάφραση Ιουλίας Τσακίρη, σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή, σκηνικά - κοστούμια Λιλής Κεντάκα, μουσική Ελ. Καραϊδρού, φωτισμοί Αντρέα Μπέλλη, βοηθός σκηνοθέτη Τάσος Μπαντής. Διανομή: Άννα Κουρή, Ράνια Οικονομίδη, Λ. Βογιατζής, Γιώργος Μωρόγιαννης, Μελίνα Μποτέλλη, Ευρ. Αποστολίδης, Γιώργος Κέντρος, Σμ. Σμυρναίου, Σοφ. Πέππας, Νίκος Αλεξίου. Επανάληψη.

**Θέατρο οδού Φιλελλήνων:** Φελισιέν Μαρσώ «Μη λες ψέμματα», διασκευή - σκηνοθεσία Ντίνου Ηλιόπουλου, σκηνικά Λιλής Λοράντου, μουσική επιμέλεια Σπύρου Σαλίγκαρου. Διανομή: Γιώργος Σίσκος, Χαριτίνη Καρόλου, Αγνή Βλάχου, Αντώνης Τρικαμηνάς, Αλέκος Μαυρίδης, Πρώτη παράσταση: Τετάρτη 21 Νοέμβρη 1984.

**Θέατρο οδού Κεφαλληνίας:** Βασίλη Μητσάκη «Ό, τι φάμε, ό, τι πιουμε...», σκηνοθεσία-μουσική επιμέλεια του συγγραφέα, σκηνογραφία - κοστούμια Θεοδόση Δαυλού. Διανομή: Ειρήνη Χατζηκονσταν-

τή, Δημ. Τζουμάκης, Αμαλία Γκιζά, Βασ. Μητσάκης, Ντ. Σούτης, Τζίνα Δράκου. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 23 Νοέμβρη 1984.

**Θέατρο Κώστα Πρέκα:** Θίασος της Επιθώρησης Δραματικής Τέχνης, Εφρ. Ιψεν «Έντα Γκάμπλερ», μετάφραση - σκηνοθεσία - σκηνικός χώρος - μουσική επιμέλεια - ηχητικά ερε Ρούλας Πατεράκη, κοστούμια - ντεκόρ Νίνας Παπαδαποστόλου, Διανομή: Ρούλα Πατεράκη, Κοσμάς Φοντούκης, Γιάννης Παλαμιώτης, Αντρέας Γιαννακός, Μαρία Σιουρόνη, Καίτη Σαμαρά, Κατερίνα Γιαννούλη. Πρώτη παράσταση: Τετάρτη 10 Οκτώβρη 1984.

**Θέατρο του Πειραιά:** Βασίλη Ζιώγη «Χρωματιστές γυναίκες», σκηνοθεσία Τάκη Βουτέρη, σκηνικά Αφροδίτης Κουτσουδάκη, μουσική Νίκου Γεωργούση. Διανομή: Αννίτα Δεκαβάλλα, Μάνια Τεχριζόγλου. Πρώτη παράσταση: Πέμπτη 25 Οκτώβρη 1984.

**Θέατρο Τέχνης:** Φραντς Ξαβέρ Κραιτς «Ούτε κρύω ούτε ζέστη». Μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη, σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή, σκηνικά-κοστούμια Δαμιανού Ζαρίφη. Διανομή: Μίμης Κουγιουμτζής, Ρένη Πιττακή, Λυδία Κονιόρδου, Γιάννης Καρατζογιάννης. Πρώτη παράσταση: Πέμπτη 25 Οκτώβρη 1984. (Πρόκειται για επανάληψη). Μέχρι 25 Νοέμβρη • Αρτούρ Σνίτσλερ «Γαϊτανάκι», μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη, σκηνικά-κοστούμια Ιωάννας Παπαντωνίου. Διανομή: Βάσος Ανδρονίδης, Μ. Κουγιουμτζής, Ρ. Πιττακή Λ. Κονιόρδου, Γ. Καρατζογιάννης, Ρ. Βασιλακοπούλου, Τζ. Σαμπάνη, Τ. Παπαματθαίου, Κ. Παμπικίδης, Ν. Μουρούζη.

**Θέατρο Σης Σεπτεμβρίου:** Νίκου Περέλη «Η Μπόμπα», σκηνοθεσία Ν. Περέλη, σκηνικά Αντώνη Χαλκιά, μουσική Γ. Σπυρόπουλου. Διανομή: Βασίλης Κολοβός, Στράτος Παχής, Ρέα Χαλκιαδάκη. Πρώτη παράσταση: Τετάρτη 31 Οκτώβρη 1984.

**Κάβα:** Μιχαήλ Σεμπάστιαν «Σου χαρίζω μια νύχτα», μετάφραση Κώστα Ασημακόπουλου, σκηνοθεσία Τάκη Βουγιουκλάκη, σκηνικά-κοστούμια Γιώργου Ανεμογιάννη, μουσική Βασίλη Δημητρίου. Διανομή: Μαίρη Βιδάλη, Φάνη Χηνάς, Ντόρα Σμιτούλη, Γιώργος Σαπανίδης, Κώστας Σιμενός Πάνος Νικολαΐδης, Κική Αλευρά. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 19 Οκτώβρη 1984.

**Καλούτα:** Ν. Καμπάνη - Β. Μακρίδη «Κολωνός και Κολωνάκι» («μουσική θυογραφία»), σκηνοθεσία Πέτρου Λεωκράτη, μουσική Ζ. Ιακωβίδη, σκηνικά Μαν. Μαριδάκι. Διανομή: Π. Μιχαλόπουλος, Γιάννης Αργύρης, Αθην. Προύσαλης Μπ. Ασημακόπουλου, Δημ. Νομικού, Σοφ. Αλιμπέρτη, Γ. Σμυρναίος, Μαρία Νίκα, Γ. Βασιλείου, Χρ. Μωραΐτης, Λ. Λουκαδής, Μ. Βασιλείου, Μ. Εγριπέσγλου. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 17 Νοέμβρη 1984.

**Κάππα:** Ρουθ και Αυγούστου Γκαϊτς «Η

**Κληρονόμος:**, απόδοση κειμένων Μάριου Πλωρίτη, σκηνοθεσία Ρόμπερτ Ντράιβας, σκηνικά-κοστούμια Διονύση Φωτόπουλου, μουσική επιμέλεια Ηλ. Παπακώστα, φωτισμοί Π. Μανιάτη, βοηθός σκηνοθέτη Μελίτα Κούρκουλου. Διανομή: Κάτια Δανδουλάκη, Αντώνης Θεοδωρακόπουλος, Άγγελος Αντωνόπουλος, Μάρθα Βούρτση, Λουίζα Ποδηματά, Ελευθερία Σπανού, Τάνια Καγώλη Ευτυχία Μοσχάκη, Γιάννης Κουρκουμέλης. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 5 Οκτώβρη 1984.

**ΚΕΑ:** Γιώργου Συρινού «Κουλουβάχατα» (κωμωδία), σκηνοθεσία Γιώργου Μπέλλου, σκηνικά - κοστούμια Μ. Σανικοπούλου, μουσική Ν. Λαβράνου. Διανομή, δες Δρώμενα τ.2. Επανάληψη.

**Κερκίδα:** Πελοποννησιακό Θέατρο, Αριστοφάνη-Σουρή-Σπαταλά-Βυζαντιου-Οικονόμου-Περεσιάδη-Χουρμούζη κ.α. «Χαίρε Αθάνατη Ελλάς!» («επιθεωρησιακό κολλάζ»), σκηνοθεσία Φίλιππου Κωνσταντέλλου, σκηνικά Γιάννη Ματαράγκα, κοστούμια Ανδρέα Κατσούλα, μουσική - τραγούδια Ανδρέα Πρέξα, χορογραφίες Γιώργου Τότσιου. Διανομή: Φ. Κωνσταντέλλος, Τ. Σταματάτος, Β. Κωνσταντέλλου, Δ. Ράπτης, Μ. Μυλιώνη, Π. Ματαράγκας, Ι. Βυτουλαδίτη, Β. Βεργίνη. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 16 Νοέμβρη 1984.

**Λαμπέτη:** Γούντη Άλλεν «Μέσα οι Αμερικάνοι», μετάφραση Στ. Φασουλή - Α. Παναγιωτοπούλου - Μαριανίνας Κριεζή, σκηνοθεσία - κοστούμια Ανδρέα Βουτσινά, σκηνικά Γ. Πάτσα, μουσική επιμέλεια Αλέξη Παπαδημητρίου. Διανομή: Στ. Φασουλής, Άννα Παναγιωτοπούλου, Μίνα Αδαμάκη, Μίμης Χρυσομάλλης Μπάμπης Κατσούλης, Κωστής Σφυρικίδης, Παύλος Χαϊκάλης, Μιχάλης Μητρόύσης, Χρήστος Χατζηπαναγώτης, Ηλίας Ζερβός, Βαρβάρα Μαυρομάτη. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 19 Οκτώβρη 1984.

**Λουζιτάνια:** Ναπ. Ελευθερίου «Μαλακά Ανδρέα, μαλακά...» (επιθεώρηση), σκηνοθεσία-χορογραφίες Σ. Σαραντόπουλου, σκηνικά Τ. Παυλόπουλου, μουσική Μ. Αρχοντίδη. Διανομή: Μπέτου Μοσχονά, Αλέκος Τζανετάκος, Νινή Τζάνετ, Γιάννης Φέρμπης κ.ά. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 13 Οκτώβρη 1984.

**Μινώα:** Π. Κοντογιαννίδη - Γ. Μποσταντζόγλου - Θ. Παπαθανασίου - Π. Σκουρολάκου. «Αναδομήστε μας κι αφήστε μας» (επιθεώρηση), σκηνοθεσία Στ. Φασουλή, μουσική Λουκ. Κηλαπόδην, σκηνικά - κοστούμια Γ. Βάμβουρα, χορογραφίες Γ. Φλερόυ. Διανομή: Άννα Καλούτα, Άννα Βαγενά, Μ. Κανελλοπούλου, Κ. Μπαλανίκα, Φ. Σοφιανός, Στ. Τζελέπης, Β. Τριφύλλη, Μ. Ρόμα και οι τρεις συγγραφείς. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 13 Οκτώβρη 1984.

**Μοντέρνοι Καιροί:** Χρήστου Δοξαρά «Νάιτ Κλαμπ», σκηνοθεσία Κώστα Νταλιάνη,

σκηνικά-κοστούμια Αντώνη Χαλκιά, μουσική Γ. Ζουγανέλη. Διανομή: Καΐτη Ιμπροχώρη, Αντώνης Μπαμπούνης, Νίκος Νικολαΐδης, Κ. Νταλιάνης. Πρώτη παράσταση: Τετάρτη 21 Νοέμβρη 1984.

**Μουσούρη:** Δημήτρη Κολλάτου «Η ζωή με τον 'Άλκη», σκηνοθεσία του συγγραφέα, σκηνικά Έρης Κωνσταντάρου. Διανομή: Αλέξανδρος Κολλάτος, Θανάσης Μυλωνάς, Δώρα Σιτζάνη, Κώστας Μποζώνης, Γιώργος Πετρόχειλος, Μαίρη Μίλλερ. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 26 Οκτώβρη 1984.

**Μπροντγουαίη:** Νηλ Σάιμον «Ξυπόλητη στο πάρκο», μετάφραση Μάριου Πλωρίτη, σκηνοθεσία Γιώργου Μεσσάλα, σκηνικά-κοστούμια Μαν. Μαριδάκη, μουσική Ζακ Μεναχέμ. Διανομή: Βασ. Τσιβιλίκας, Νόρα Βαλόση, Νίκος Τζόγας, Κατερίνα Γιουλάκη, Σπύρος Φασιανός, Αλέξης Μόνος. Πρώτη παράσταση: Πέμπτη 4 Οκτώβρη 1984.

**ΟΡΒΟ:** Τζών Πιελμέγιερ «Ανιές», μετάφραση Μαρία Παραδέλη, σκηνοθεσία Σταμάτη Χονδρογιάνη, σκηνικά - κοστούμια Τζώρτζια Λάμπερτ. Διανομή: Άλκηστη Γάσπαρη, Ματίνα Καρρά, Μ. Παραδέλη. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 9 Νοέμβρη 1984.

**Ορφέας:** Λάκη Μιχαηλίδη-Γιάννη Καλαμίτης «Έχω η Ελλάδα από ...το Κιάτο (επιθεώρηση)», μουσική Γιώργου Κατσαρού, σκηνοθεσία-χορογραφίες Φώτη Μεταξόπουλου, σκηνογραφία Νίκου Πετρόπουλου, κοστούμια Γιώργου Μανούσου. Διανομή: Ρένα Βλαχοπούλου, Στάθης Ψάλτης, Θανάσης Βέγγος, Μιχάλης Μόσιος, Σπεράντζια Βρανά, Αντώνης Καφετζόπουλος, Νατάσα Γερασμίδην, Πηνελόπη Πίτσουλη, Τάσος Πεζικιανίδης, Ισμήνη Καλέση, Μάγδα Τσαγγάνη. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 13 Οκτώβρη 1984.

**Πνευματικό Κέντρο Ηλιούπολης:** Θίασος «Α-θέατο», Γιώργου Χασάπογλου «Η Πιπίλα» σκηνοθεσία Δημήτρη Έξαρχου σκηνικά-κοστούμια Μιχ. Σδούγκου, μουσική Γ. Ζουγανέλη, χορογραφίες Αννίτας Καυκά. Διανομή: Τάσος Δήμας, Γιάννης Ηλιούπολος Θανάστης Λιαμής, Μαίρης Ραζή, Σωτήρης Τσόγκας, Νίκη Χαντζίδου πρώτη παράσταση: Πέμπτη 1 Νοέμβρη 1984 • Θέατρο του Λαού, Γιώργου Χασάπογλου «Κουραμπιέδες», σκηνοθεσία Τάσου Παπαδάκη, μουσική Μάνου Λοΐζου, σκηνογραφίες Ρούλας Κουκουλάκου. Διανομή: Δεσπ. Πολυχρονίδου, Δημ. Τόκας, Νανά Λακά, Φιλ. Ιωνάς, Βάσω Καλοσκόπη, Παρ. Κάλτσας. Από 23.11 και για 15 μέρες.

**Πολύτεχνο:** Έφρι Κίσον «Άδεια γάμου», μετάφραση Άννας Βαρβαρέσου-Τζόγια, σκηνοθεσία Δημ. Ιωακειμίδη, σκηνικά-κοστούμια Γιάννη Λεκκού. Διανομή: Γκάρι Βοσκοπούλου, Τζένη Ρουσσέα, Δ. Ιωακειμίδης, Αντώνης Αναστασάκης, Κώστας

Τσάκωνας. Πρώτη παράσταση: Πέμπτη 8 Νοέμβρη 1984.

**Πορεία:** Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, Λουτζί Πιραντέλο «Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα», μετάφραση Άννας Βαρβαρέσου-Τζόγια, σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζά, σκηνικά-κοστούμια Μιχάλη Σδούγκου. Διανομή: Εύα Κοταμανίδου, Βασίλης Ανδρέπούλους, Γιώργος Κυρίτσης, Μαρίνα Γεωργίου, Νίκος Καμτσής, Ρίκα Σηφάκη, Κυράκιος Παπαδημητρίου, Σ. Σύρος, Β. Χατζηπαύλου, Γ. Βούτος, Β. Δούκα, Γ. Κατσάμπας, Κ. Κονδύλης, Κ. Μάλαμος, Α. Σοφιανός. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 27 Οκτώβρη 1984.

**Πόρτα:** Ζωρς Φεντώ «Ψύλλοι στ' αυτιά», μετάφραση - σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη, σκηνικά-κοστούμια Γ. Πάτσα. Διανομή: Σταύρος Παράβας, Ξένια Καλογερόπουλου, Μπέτου Αρβανίτη, Δημ. Οικονόμου, Ν. Τσακαρισάνου, Χρ. Μπίρος, Θ. Μπογιατζής, Π. Μουστάκης Ν. Καββαδάς, Κ. Τσαπέκος, Β. Σακελλαράκης, Ζ. Γκιουζέπε, Γ. Φύριος, Α. Αποσκίτης. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 17 Νοέμβρη 1984.

**Πύλη:** Γρηγορίου Ξενόπουλου «Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέριανας», σκηνοθεσία Ράιας Μουζενίδου, σκηνικό-κοστούμια Θεοδόση Ναυλού, μουσική Δημήτρη Λάγιου. Διανομή: Αλίκη, Τζόλι Γαρμπή, Γιώργος Αρμαδώρος, Νίκος Γιάννακας, Γιάννης Ρώτας, Μπάμπης Κόλλιας (παιζει κιθάρα και τραγουδά). Επανάληψη.

**Σούπερ Σταρ:** Νίκου Αθερινού-Διονύση Τζεφρώνη «Εισαγόμενος είσαι;» (επιθεώρηση), σκηνοθεσία Ν. Αθερινού, μουσική Μενέλαος Θεοφανίδη, σκηνογραφίες Γιάννη Καρύδη, χορογραφίες Ορέστη Δημητρίου. Διανομή: Νίκος Σταυρίδης, Ντίνος Ηλιόπουλος, Δέσποινα Στυλιανοπούλου, Σωτήρης Τζεβελέκος, Γιώργος Κάππης, Ανδρέας Ντούζος, Γιάννης Βούρος, Ζανέτη Καπούνια, Νότα Παρούση, Τζόλι Μιχαλίδου, Μαργαρίτα Γκίνη, Άννα Τσώνη. Πρώτη παράσταση: Παρασκευή 5 Οκτώβρη 1984.

**ΣΤΟΑ:** Γιώργου Μανιώτη «Καβγάδες», σκηνοθεσία Θανάση Παπαγεωργίου, σκηνικά-κοστούμια Μιρέλας Παπαοικονόμου, μουσική Σταμάτη Σπανουδάκη. Διανομή: Λίδη Πρωτογάλη, Άννα Κοζαδίνου, Ρενάτα Παπακώστα, Γίτσα Γεωργοπούλου, Αλέκος Κούρος, Δημήτρης Γιαννόπουλος, Θανάσης Νάκος, Θ. Παπαγεωργίου. Πρώτη παράσταση: Τετάρτη 10 Οκτώβρη 1984.

**Χατζηχρήστου:** Ν. Καμπάνη-Β. Μακρίδη «Κορίτσια στα κρεβάτια σας» («ερωτική κωμωδία»), σκηνοθεσία Πέτρου Λεωκράτη, σκηνικά Μαν. Μαριδάκη, μουσική Γιώργου Κριμιζάκη. Διανομή: Έλενα Ναθαναήλ, Γιούλη Σταμουλάκη, Ελένη Φιλίνη, Λάκης Κομνηνός, Νίκος Βερλέκης, Ντάνος Λυγίζος. Πρώτη παράσταση: Σάββατο 29 Σεπτέμβρη 1984.

## ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ Οδείο Ηρώδου Αττικού

**Αμφι-Θέατρο:** Ευριπίδη «Ιφιγένεια εν Αυλίδι», μετάφραση Κ.Χ. Μύρη, σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, σκηνικά-κακοστούμια Γιώργου Πάτσα, μουσική Στέφανου Γαζουλέα, μουσική-διδασκαλία χορού Αντώνη Κοντογεωργίου. Διανομή: Δ. Παπαμιχαήλ, Γ. Ροζάκης, Κ. Ζαχάρωφ, Γ. Τσιδίμης, Αστ. Παπαθανασίου, Λ. Τασοπούλου, Στεφ. Κυριακίδης, Ηλ. Ασπρούδης, Δάμην Ευαγγελάτου, Ιουλία Βατικιώτη, Μ. Ζαχαρή, Ν. Αστρινάκης, Π. Σκουρολιάκος, Γ. Σταματάκης (4 και 5.8).

**Εθνικό Θέατρο:** Σοφοκλή «Αντιγόνη», μετάφραση Κ.Χ. Μύρη, σκηνοθεσία Γιώργου Ρεμούνδου (16 και 17.8). Ευριπίδη «Ππόλυτος», μετάφραση Κώστα Βάρναλη, σκηνοθεσία Νίκου Περέλη (19.8). Αριστοφάνη «Νεφέλες», μετάφραση Κώστα Βάρναλη, σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα (23, 24, 25 και 26.8). (Για τους υπόλοιπους συντελεστές των παραστάσεων στα «Δρώμενα» αρ. 2).

### Θέατρο Λυκαβηττού

**Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου:** Ευριπίδη «Ικέτιδες», μετάφραση Κωστή Κολώτα, σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, σκηνικά-καστούμια Γιώργου Ζιάκα, μουσική Μιχάλη Χριστοδούλη, βοηθός σκηνοθέτη Ευτύχιος Πουλλαΐδης. Διανομή: Τζένη Γαϊτανοπούλου, Στέλιος Καυκαρίδης, Ευτ. Πουλλαΐδης, Κ. Δημητρίου, Νεόφ. Νεοφύτου, Στ. Λουάρας, Αντρ. Μουσουλιώτης, Σπ. Σταυρινίδης, Άλκ. Παύλου, Αντρ. Μούστρας, Δ. Μπεμπεδέλη, Α. Σαντοριναίου-Κυριαζή, Έλ. Σορόκου, Φλ. Δημητρίου, Μ. Χάννα, Ε. Κυριακίδου, Σ. Μπιλίκα, Α. Ηρακλέους, Α. Μαλένη, Τ. Αναστασίου, Κ. Παυλίδου, Ερμ. Κυριαζή, Αντ. Μιχαηλίδης, Κυρ. Δημητρίου, Ν. Μουαίμη, Μ. Ιωάννου (8 και 9.8).

**Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας:** Ηλία Καπετανάκη «Ο Γενικός Γραμματεὺς», σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη, σκηνικά-καστούμια Μάρθας Μακρή, μουσική-τραγούδια Χρήστου Λεοντή, χορογραφίες Γιάννη Φλερύ. Διανομή: Α. Κοκκίνου, / Χατζησοφιά, Α. Παντελάκη, Π. Πανόπουλος, Σπ. Παπαδόπουλος, Π. Λιανός, Ν. Ασίκη, Δ. Δημητρούλας, Τ. Βαμβακίδης, Γ. Ζωγράφος, Μ. Πουλιάσης, Ν. Γαλιάτσος, Δ. Γεννηματάς, Θ. Σκαρλίγκος, Κ. Παπαδημητρίου (16.8).

**Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας:** Κώστα Βάρναλη «Άτταλος Γ», σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, σκηνικά-καστούμια Γιώργου Ζιάκα, μουσική Μιχ. Χριστοδούλη, γλυπτική Λιστου Ρηγανά, βοηθός σκηνοθέτη Ν. Χατζηπαπάς. Διανομή: Αντ. Κατσαρής, Δημ. Σείτανης, Κ. Αθανασόπουλος, Κ. Μπλάσας, Γ. Γκόνης, Μ. Τεχριτζόγλου, Μ. Φλώρας, Θ. Μπογιατζής, Ν. Χατζηπαπάς, Γ. Σπανόπουλος, Β. Αντωνόπουλος, Π. Αναστασόπουλος, Κ. Μπάσης, Π. Αλμπάνης, Β. Μουτάφη, Γ. Μαυροειδάκος, Μπ. Σαργιανίδης, Κ. Χαλκιάς, Φρ. Αλεξάνδρου, Μ. Σουρέα, Ο. Αλεξανδρόπουλος, Γ. Ζήκου, Β. Καλαμουδάκου, Μ. Παπαντωνοπούλου (18.8).

**Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης:** Αγώναστου (ή του Φραγκιά Καλομάτη;) «Ζήνων» (βυζαντινή τραγωδία), δραματουργι-

κή επεξεργασία-σκηνοθεσία Τηλέμαχου Μουδατσάκη, σκηνικά-κοστούμια Γιάννη Κύρου, μουσική Δημ. Καψωμένου, βοηθοί σκηνοθέτη Μαν. Βραχνάκης-Στ. Κρασανάκης. Διανομή: Τηλ. Παπαγεωργίου, Γιάννης Γεραλής, Ν. Γαλανός, Δημ. Κολοβός, Π. Βαρδάκος, Γ. Νικηφοράκης, Ηλ. Χριστόπουλος, Γ. Τσουνιδης, Δ. Θυμιανός, Δ. Αρώνης, Κ. Σφυρικίδης, Μ. Βουγιουκλάκης, Αλ. Καλαντζόπουλος, Τ. Κουνάλης (21.8).

**Θέατρο Καυσαριανής:** Ιδομενέως Ν. Στρατηγόπουλου «Δον Κιχώτης, ο ιππότης της ελεεινής μορφής», διασκευή Γιώργου Αρμένη, σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά, μουσική Δημ. Μαραγκόπουλου, στίχοι τραγουδών Σωτ. Χατζάκη, χορογραφία-κινητηση Δημ. Παπάζογλου, σκηνικά-κοστούμια Έρστης Δρίνη, βοηθός σκηνοθέτη Ζάννα Αρμάου-Δημου. Διανομή: Σύπρος Κωνσταντινίδης, Γιάννης Χριστογιάννης, Μελίνα Παπανέστορα, Αδριανή Τουντοπούλου, Ηλιάνα Παναγιωτούνη, Μαίρη Σαουσοπούλου, Πάνος Ξενάκης, Θανάσης Θεολόγης, Παναγ. Σουτιάδης, Σταύρος Καρακωστάς, Θόδωρος Ρωμανίδης, Μελέτης Γεωργιάδης, Έφη Καλογερόπουλον Παν. Αγγέλου, Γιώργος Βιτάλης, Μιχ. Βλαχάκης, Δημ. Δήμου, Μ. Ζαφειροπούλου, Μ. Θεολόγης, Σπ. Πάσχος, Μ. Τζουροπάνου, Γ. Ψυχογιός (30, 31.8 και 1.9).

### ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ 1984

**Εθνικό Θέατρο:** Ευριπίδη «Ιππόλυτος», μετάφραση Κώστα Βάρναλη, σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, σκηνικό Διονύση Φωτόπουλου, κοστούμια Γιώργου Ζιάκα, μουσική Μιχ. Χριστοδούλη, χορογραφίες Ισιδ. Σιδέρη, μουσική διδασκαλία Α. Χαβά-Βάγα. Διανομή: Δημ. Καρέλης, Μ. Κιτσοτούλου, Λ. Λαμπράκη, Γ. Λέφας, Κ. Ματσακάς, Σ. Μισθός, Α. Αναστασάκης, Σ. Ζάλμας, Φ. Αρμένης, Θ. Ισαακίδης, Δ. Ζινέλης, Γ. Κώνστας, Φ. Πολυχρόνόπουλος, Μ. Βαμβακούσης, Κ. Κωνσταντίνου, Θ. Πάνου (18 και 19.8 και στο Ηρώδειο 31.8 και 1.9).

**Θέατρο Τέχνης:** Σοφοκλή «Ηλέκτρα», μετάφραση Γιώργου Χειμωνά, σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, σκηνικά-κοστούμια Διονύση Φωτόπουλου, μουσική Γιώργου Κουμεντάκη, φων. ωμοιρ. ζωγράφ. Κάτι, βοηθός σκηνογράφος-ενδυματολόγος Λίλη Πεζάνου. Διανομή: Ρένη Πιττακή, Π. Καρακωνσταντόγλου, Γ. Ρήγας, Β. Βασιλάκης, Κ. Γέρου, Λ. Κονιόρδου, Γ. Καρατζογιάννης, Β. Παρθενιάδου, Ο. Δαμάνη, Μ. Βαμβα-

**Θέατρο Αβέρωφ:** Διεθνής Θεατρική Συνάντηση '84

(Οργάνωση από τη Θεατρική Συντεχνία, 20 Αυγούστου-25 Σεπτεμβρίου)

Τεάτρο Τασκάμπιλε ντι Μπέργκαμο (Ιταλία): «Αλπιταρός» (20.8) & «Ιστορίες της πεταλούδας» (21.8) • Τεάτρο Ελ (Γαλλία): Γιάννη Ρίταρος «Η Σονάτα του Σεληνόφωτος» (22 και 23.8) • Εθνικό Θέατρο Μαριονέτων Συντηδίας: «Ραμαγιάνα» (26 και 27.8) • Θέατρο Μάτζικ Σίρκους (Καναδάς): «Η εκδίκηση του Διονύσου» - Οι Βάκχες (28 και 29.8) • Θέατρο Μαριονέτών του Μετς (Γαλλία): «Δον Κιχώτης» (1, 2 και 3.9) • Πειραματική Σκηνή «Τέχνης» Θε/νίκης: Ηλία Καπετανάκη «Η Βεγγέρα» (6 και 7.9) και Αριστοφάνη «Εκκλησίαζουσες» (15.9) • Θίασος Καθρέφτης: Ταντέους Ρουζέβιτς «Καρπελοθήκη» (18, 19 και 20.9) • Θεατρική Συντεχνία: «Ο έρωτας κι ο πόλεμος στον κήπο της Αρμίντας» (24 και 25.9).

κά, Μ. Κατσιαδάκη, Αλ. Σακελλαροπούλου, Λ. Δημητρακοπούλου, Ν. Μουρούζη, Μ. Γκαβογιάννη, Η. Μανέ, Ν. Κουτσίου, Φ. Κόρμτα, Μ. Καραγεωργάδου, Ν. Αβαγιανού, Α. Αυγουλά, Κ. Κωνσταντίνου, Ζ. Σκαφίδα (4 και 5.8). • Αριστοφάνη «Ιππείς», μετάφραση Γιώργου Σκούπτη, σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη, σκηνικά-κοστούμια Διονύση Φωτόπουλου, μουσική Μίκη Θεοδωράκη, χορογραφία Μαρίας Κυνηγού-Φλάμπουρα. Διανομή: Γιώργος Αρμένης, Τάκης Μαργαρίτης, Δημ. Αστεριάδης, Γ. Δεγαΐτης, Παντ. Παπαδόπουλος, Χ. Τέλος, Γ. Ρήγας, Π. Καρακωνσταντόγλου, Κ. Καπελώνης (8 και 9.8).

**Εμπειρικό Θέατρο:** Αισχύλου «Πέρσες», μετάφραση Τάσου Ρούσου, σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή, μουσική Θόδωρου Αντωνίου, σκηνογραφία Βασίλη Βασιλειάδη, κοστούμια Λίαζα Ζαΐμη, χορογραφία Μαρίας Χορς, μουσική διδασκαλία Έλλης Νικολαΐδη, βοηθός σκηνοθέτη Γιώργος Μεσσάλας. Διανομή: Ελένη Χατζησαργύρη, Χρήστος Πάρλας, Αλέξης Μινωτής, Τρ. Καρατζάς, Κ. Γαλανάκης, Αρ. Αποσκίτης, Κ. Κοντογιάννης, Σ. Μισθός, Α. Αναστασάκης, Σ. Ζάλμας, Φ. Αρμένης, Θ. Ισαακίδης, Δ. Ζινέλης, Γ. Κώνστας, Φ. Πολυχρόνόπουλος, Μ. Βαμβακούσης, Κ. Κωνσταντίνου, Θ. Πάνου (18 και 19.8 και στο Ηρώδειο 31.8 και 1.9).

**Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος:** Σοφοκλή «Τραχίνιες», μετάφραση Στυλιανού Καψωμένου, σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, σκηνικό Διονύση Φωτόπουλου, κοστούμια Γιώργου Ζιάκα, μουσική Μιχ. Χριστοδούλη, χορογραφίες Ισιδ. Σιδέρη, μουσική διδασκαλία Α. Χαβά-Βάγα. Διανομή: Δημ. Καρέλης, Μ. Κιτσοτούλου, Λ. Λαμπράκη, Γ. Λέφας, Κ. Ματσακάς, Τ. Παλαμάτζης, Λ. Τριανταφύλλου, Ιφ. Δεληγιανδίου, Χρ. Ευθυμίου, Τ. Λύγαρη, Γ. Ντουμούζης, Ντ. Νικολαΐδου, Δ. Παπαχρήστου, Αρ. Σελβεσάκη, Αφρ. Τζοβάνη, Λ. Φωτόπουλου. Ευριπίδη «Άλκηστη», μετάφραση Θρ. Σταύρου, σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά, σκηνικό Διονύση Φωτόπουλου, κοστούμια Αναστ. Αρσένη, μουσική Γιώργου Κουρουπού. Διανομή: Δημ. Βάγιας, Φίλαρετη Κομνηνού, Κ. Κωνσταντίνης, Μ. Κωνσταντόπουλος, Ι. Λεβισάνος, Αλ. Ουδινότης, Χ. Τσιτάκης, Καΐτη Χρονοπούλου, Γ. Βρανάς, Σμ. Γαϊτανίδου, Ελ. Γεωργιάδου, Σ. Ιωαννίδης, Κ. Ιτσιος, Θ. Καραγιάννης, Δ. Κουρούλης, Κ. Μητροπούλου, Π. Μιχαηλίδης, Τ. Πανταζής, Χρ. Παπαστεργίου, Χρ. Πλακίδης, Θ. Ριζούδης, Κ. Τζιβιέρης, (τα δύο έργα παρουσιάστηκαν σε ενιαία παράσταση στις 25 και 26.8).

**Αμφι-Θέατρο:** Αριστοφάνη «Ειρήνη», μετάφραση Παύλου Μάτεσι, σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, σκηνικά-κοστούμια Γιώργου Πάτσα, μουσική Θάνου Μικρούτσικου, χορογραφία Γιάννη Φλερύ, μουσική διδασκαλία Έλλης Νικολαΐδη, βοηθός σκηνοθέτη Θανάσης Φειδογιάννης. Διανομή: Γιώργος Τσιδίμης, Νικήτας Αστρινάκης, Γιώργος Μιχαλακόπουλος, Ιουλία Βατικιώτη, Μαρία Ζαχαρή, Τάσος Υφαντής, Κοσμάς Ζαχάρωφ, Γιάννης Σταματάκης, Ηλίας Ασπρούδης, Λήδα Τασοπούλου, Γιάννης Ροζάκης, Πάνος Σκουρολιάκος, Ευθυμία Ψαρούδακη, Φιτζή Μαγκανιάρη (1 και 2.9). (Πρώτες παραστάσεις στους Φιλίππους 25 και 26.8).



# ΑΦΙΕΡΩΜΑ: MAPIONETA

**M**APIONETA θα πει θέατρο: στις μέρες μας, η πανάρχαια και οικουμενική σύνδεση της μαριονέτας με τη θεατρική, γενικότερα, τέχνη, έρχεται και πάλι στην πρώτη γραμμή. Παραδοσιακές λαϊκές εκφράσεις, όπως η σικελιάνικη και η βελγική μαριονέτα στην Ευρώπη, η ινδική και η ιαπωνική στην Ασία, η νοτιοαμερικάνικη στην Αργεντινή και αλλού, προκαλούν το ενδιαφέρον ενός νέου κοινού, ενώ σημαντικοί καλλιτέχνες, σαν αυτούς που δουλεύουν στο *Mapioneta* της Σουηδίας, ανοίγουν νέους δρόμους που δεν βασίζονται σε μια εθνική παράδοση. Η δουλειά τους και η δουλειά τόσων άλλων βγαίνει από τα όρια της μικρής σκηνής, γίνεται τμήμα της ευρύτερης θεατρικής πράξης. Κιόλας, από τα τέλη του περασμένου αιώνα, στην Ισπανία ο Ιν-κλάν και, λίγο αργότερα, ο Λόρκα συνδέουν άμεσα το «μεγάλο» θέατρο με τη μαριονέτα και κάνουν εσκεμμένα τα όριά τους να συγγέονται.

Στις αναζητήσεις των δραματουργών απαντούν οι πειραματισμοί της σκηνοθεσίας: η μαριονέτα γίνεται πρωταγωνιστής πρωτοποριακών θιάσων σαν το Bread and Puppet (Ψωμί και Κούκλες) και το Théâtre du Soleil (Θέατρο του Ήλιου) της Αριάν Μνουσκίν. Οι σύγχρονες αυτές εξελίξεις έχουν τους προδρόμους τους. Από το πολυσήμαντο κείμενο του Κλάιστ για τις Μαριονέτες ως τις αινιγματικές αναφορές του Χόφμαν και τη θρυλική αναφορά του Κραΐγχη στην Υπερμαριονέτα (και σ' ένα μαγευτικό και... ανύπαρκτο κείμενο του Ηρόδοτου) οι νεότεροι θεατρολόγοι, άνθρωποι του θεάτρου, λογοτέχνες και φιλόσοφοι, κάνουν το είδος αυτό κέντρο όχι μόνο του θεατρικού αλλά και του γενικότερου προβληματισμού τους. Μέσα από το κορμί της μαριονέτας, κομματιασμένο ή γεμάτο ζωή, μοιάζει να περνά η ανθρώπινη μοίρα Έτσι, πλάι στους χριώς θεατρικούς προβληματισμούς απαντά το θεάτρο της ζωγραφικής: ο Ντουανιέ Ρουσώ, ο Κλέε, ο Μπελμέρ ανοίγουν μέσα από το διάλογό τους με τη μαριονέτα (μοτίβο ή αντικείμενο) νέους δρόμους για τις εικαστικές τέχνες, δρόμους που συναντούν τους παράλληλους προβληματισμούς για το ανδρείκελο.

Οι προβληματισμοί αυτοί όμως πηγαίνουν πολύ πιο παλιά: ώς τους πειραματισμούς του αλεξανδρινού μηχανικού Ήρωνα, τις φιλοσοφικές αναλύσεις του Πλάτωνα και, ακόμη, τις τελετουργικές μυήσεις και τις ιερές αφηγήσεις των Ορφικών.

Τα Δρώμενα δεν φιλοδοξήσαν, φυσικά, να ακαλύψουν, έστω και με απλές αναφορές, ένα τόσο ευρύ πεδίο. Αυτό που, αντίθετα, επιχειρήσαμε να κάνουμε είναι να μιλήσουμε για όσα πράγματα είχαμε να παρουσιάσουμε μια πρωτότυπη δουλειά, μελέτημα ή έστω καταγραφή ενός πειράματος, μιας μαθητείας, μιας παράστασης. Έτσι, πολλά, βέβαια, έξω από την πατρίδα μας αλλά και μέσα σ' αυτήν, δεν ήταν δυνατό να περιληφθούν στο σύντομο αυτό αφιέρωμα. Τα κείμενα, όμως, που απαρτίζουν το αφιέρωμά μας στη Μαριονέτα, συνιστούν ένα πρώτο βήμα που ελπίζουμε να έχει τη συνέχειά του στην έρευνα και στην πράξη.



# Θείον θαύμα

## Σκέψεις για την αρχαία μαριονέτα

ἄνθρωπον δέ, ὅπερ εἴπομεν ἐμπροσθεν, θεοῦ τι παιγνιον εἶναι μεμηχανημένον

Πλάτωνος, Νόμοι 803

...τέχνη δὲ πάντως οὐ σπουδαῖα η νευροσπαστική  
Εὔσταθ. II σ. 457,38

**Α**ΝΑΜΕΣΑ στην πλατωνική ρήση που ομοιώνει τον νευροσπάστη<sup>(1)</sup> με τον θεό και την υποτιμητική αναφορά του λεξιογράφου στη νευροσπαστική τέχνη, περιθωριακή και ύποπτη σαν του σημερινού μας Καραγκιόζη, διαγράφεται, μπορούμε να πούμε, με όλες τις επιφυλάξεις που επιβάλλει η φτώχια των πηγών και η διαφορά των επιπέδων, η αινιγματική μορφή της αρχαίας ελληνικής μαριονέτας. Οι λέξεις που σημαίνουν τη μαριονέτα στην αρχαία ελληνική είναι, εκτός από το «τεχνικό» σε πρώτο επίπεδο νευρόσπαστον<sup>(2)</sup>, το παιγνιον που βρήκαμε στον Πλάτωνα, αλλά που συναντάται κιόλας<sup>(3)</sup> στους Ορφικούς<sup>(4)</sup> και το πολυσήμαντο θαύμα, γνωστό κυρίως σαν μαριονέτα από τα πλατωνικά κείμενα<sup>(5)</sup>, πολιτογραφημένο όμως ήδη στην ελληνική από την ομηρική περιγραφή του αποτρόπαιου Πολύφημου<sup>(6)</sup> και εύκολα σχετιζόμενο με τον υπερφυσικό κόσμο, και ακόμη το αυτόματον<sup>(7)</sup> που συνδέει τον κόσμο των θεών σαν τον Ἡφαιστο με τα μηχανικά επιτεύγματα του ανθρώπου.

Η συγγένεια —αν όχι κάποτε η ταύτιση— του νευροσπάστου, μαριονέτιστα, με τον ισορροπιστή ή νευροβάτην και ευρύτερα με τον κόσμο των μίμων, των ταχυδακτυλουργών και των θαυματοποιών, κόσμο αιμφίβολης ηθικής και αιμφίβολης σχέσης με την αρχαία πόλιν των ελευθέρων ανδρών<sup>(8)</sup>, υπογραμμίζει ακόμη καλύτερα την περιθωριακότητα μιας καλλιτεχνικής πρακτικής που ωστόσο συνδέεται όχι μόνο με φίλοσοφικές διερευνήσεις σαν αυτές της Πολιτείας και των Νόμων<sup>(9)</sup> αλλά και με την κεντρικότατη λατρευτική εκδήλωση της πόλεως, την αιματηρή θυσία του βιδιού που εγγυάται την επικοινωνία των δεομένων θνητών με τον κόσμο των θεών<sup>(10)</sup>.

### Παιγνια καμπεσιγνία: η μαριονέτα από τον Ἀδη στην αθανασία

Στο κεφάλαιο «Ο ορφικός Διόνυσος και το βρασμένο ψητό» του διεισδυτικού του βιβλίου *Dionysos mis a mort* (Η θανάτωση του Διονύσου, ο M. Detienne<sup>(11)</sup> καθορίζει τη θέση των διαφόρων κλειστών θρησκευτικών ομάδων απέναντι στην αρχαία ελληνική πόλιν, ανάλογα με τον κώδικα διατροφής που αποδέχονταν. Διευθετώντας τις ομάδες αυτές, σύμφωνα με ένα ιδεατό οριζόντιο άξονα, ο συγγραφέας υποστηρίζει λοιπόν ότι οι Κυνικοί και οι οπαδοί του Διονύσου ξεπερνούν την πόλιν και την κανονική διατροφή της από τα κάτω (οι μέν διακηρύσσονται, θεωρητικά τουλάχιστον, τον κανιβαλισμό και οι δε την

ωμοφαγία) ενώ οι Πυθαγόριοι και οι Ορφικοί από τα πάνω (με τη σχετική οι μεν και την απόλυτη οι άλλοι ακρεωφαγία, την αποχή από τις ζωικές τροφές).

Απέναντι στην αιματηρή θυσία, που είναι η κανονική συμπεριφορά της πόλεως και το κοινό συμπόσιο που ακολουθεί, οι Ορφικοί περιθωριοποιούνται δηλώνοντας ότι η θυσία είναι φόνος και αιτιολογώντας την άποψή τους με ένα αἴτιον, ένα αιτιολογικό μύθο που αναφέρεται στο διασπασμό του Διονύσου από τους Τιτάνες. Πριν αναλύσουμε τον κεντρικό ρόλο που παιζει η αρθρωτή κούκλα ή μαριονέτα στον αϊτιον αυτό ας θυμίσουμε τις βασικές γραμμές της ιστορίας<sup>(12)</sup>.

Σύμφωνα με κάποιες αφηγήσεις που γενικά αποδίδονται στους Ορφικούς και που πρέπει να αποκρυσταλλώθηκαν στον 6ο περίπου π.Χ. αιώνα, ο Διόνυσος-Ζαγρέας, που δεν είναι εδώ γιός της Σεμέλης, αλλά του Δια και της Δήμητρας, προετοιμάζεται για να γίνει ο νέος κυριαρχος του κόσμου, αλλά κομματιαζεται από δύο Τιτάνες, σταλμένους από τη ζηλότυπη θεά Ήρα. Οι δύο ή περισσότεροι καταχθόνιοι απεσταλμένοι της θεάς πλησιάζουν, μεταμφιεσμένοι με προσωπίδες γύψου, το θειον βρέφος, το εξαπατούν με μια σειρά μαγικά αντικείμενα και παρά τις προσπάθειές του να ξεφύγει μεταμφιεζόμενο σε διάφορα όντα (βρέφος, παλικάρι, έφηβος-Δίας, γερο-Κρόνος, φίδι με κέρατα, άλογο, τίγρις), το συλλαμβάνουν τελικά με τη μορφή του ταύρου και το διασπούν, το βράζουν και το ψήνουν. Οι Τιτάνες σε μια εκδοχή φτάνουν να προσελκύσουν τον ίδιο το Δια στο αποτρόπαιο γεύμα τους με τη μυρωδιά του ψητού, ο πατέρας των θεών όμως τους κεραυνώνει και από τις στάχτες τους γεννιέται, βεβαρυμένο από τη θεοκτονία τους, το γένος των ανθρώπων· ο Δίας είτε η Δήμητρα διαφυλάσσουν την καρδιά του μικρού θεού που σώθηκε και τον ανασυσταίνουν, σύμβολο μιας νέας τελεολογίας που υπόσχεται την αθανασία στον μύστη<sup>(13)</sup>. Μια επίμονη παράδοση των ανθρωπολόγων που ασχολούνται με την αρχαία Ελλάδα, παράδοση που απηχείται στον τόπο μας από τον Π. Λεκατσά, ο οποίος μιλάει για «Ζαγρεϊκή Ωμοφαγία»<sup>(14)</sup>, υπογράμμισε το στοιχείο της «αγριότητας» των Τιτάνων και τη συνέδεση με τις τελετουργίες του ωμηστού Διονύσου, χωρίς να προσέξει τα στοιχεία του βρασίματος και του σουβλίσματος των σαρκών του διασπαραγμένου θεού, στοιχεία που προσανατολίζουν την ριζική κριτική των Ορφικών για τη θυσία-φόνο στον κόσμο του πολιτισμού και, ειδικότερα, της αρχαίας πόλεως. Το στοιχείο όμως που ενδιαφέρει περισσότερο τη δική μας έρευνα είναι το σύνολο των παιχνιδιών με τα οποία οι Τιτάνες παγιδεύουν το νέο θεό και τον οδηγούν στο θάνατο.

Τονίζοντας την, κατ' αυτόν, άκρα απανθρωπία των διονυσιακών μυστηρίων (τέλεον απάνθρωπα) ο Κλήμης ο Αλεξανδρεύς, αντίμαχος των ειδωλολατρών<sup>(15)</sup>, υπογραμμίζει το στοιχείο της απάτης (δόλωι... ύποδύντων, ἀπατήσαντες) και απαριθμεί τα παιδαριώδη αθύρματα που την κατέστησαν δυνατή· Κάνος και ρόμβος και παιγνια καμπεσιγνία μῆλα τε χρύσεα καλὰ παρ' Ἐσπερίδων λιγνώνων, σύμφωνα με τους «ορφικούς» στίχους, ενώ ο ίδιος τα ξαναπαρουσιάζει: ἀστράγαλος, σφαῖρα, στρόβιλος, μῆλα, ρόμβος, ἔσοπτρον, πόκος.

Το σύνολο των παιχνιδιών, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται η μαριονέτα, το παιγνιον καμπεσιγνίον είναι μυητικού μαγικού χαρακτήρα. Ο ρόμβος (οικουμενικό μητικό σύνεργο, διεθνώς γνωστό με τον εύγλωττο αγγλικό όρο Bull-Roarer που θυμίζει τον μυκηθμό του ταύρου (Bull Roaring) και με την περιδίνισή του στον αέρα, δημιουργεί, όπως και η σβούρα στη γη (κώνος, στρόβιλος) την αισθηση της γνώριμης στον πιστό του Διονύσου μέθης, που δεν συνδέεται υποχρεωτικά με την οινοποσία. Τα χρυσά μῆλα των Εσπερίδων, σύμφωνα με τους «ορφικούς» στίχους, ενώ ο ίδιος τα ξαναπαρουσιάζει: ἀστράγαλος, σφαῖρα, στρόβιλος, μῆλα, ρόμβος, ἔσοπτρον, πόκος.

ρουργίες και εποχικά έθιμα, όπως η Ειρεσιώνη, ενώ το έσοδό της, ο καθρέπτης, παρών σαν τελετουργικό έργαλειο και ταφικό κτέρισμα από πολύ νωρίς στην Ελλάδα, χρησιμεύει για να αιχμαλωτίσει την εικόνα του νέου παιδιού που, μαγεμένο από το ίδιο το ειδωλό του, δέσμιο της ταυτότητας, γνωρίζει το θαυμάτω με τη μορφή του διασπαραγμού.

Κανένα, ωστόσο, σύνεργο των θεομάχων Τιτάνων δεν συμβολίζει<sup>(17)</sup> τόσο ζεκάθαρα και με τέτοια πληρότητα τη μοίρα του θεού και του μύστη που γυρεύει ψυχοσωματική υγεία και αθανασία<sup>(18)</sup> όσο η μαριονέτα.

Το παιγνιον καμπεσιγύιον είναι πρώτα απ' όλα παιχνίδι παιδιού, σύγχρονα όμως και παγίδα θανάτου. Η μαριονέτα είναι, πρώτα πρώτα, παγίδα, γιατί είναι ειδωλο, μίμημα της ζωής και της κίνησης που την εκφράζει, η σπασμωδική χάρη της έχει κάτι από την ομορφιά των αδέξιων παιδικών κινήσεων<sup>19</sup> πίσω, ωστόσο, από την επιφάνεια αυτή της ζωής παραμονεύει ο θάνατος<sup>20</sup>: τα αρθρωτά μέλη της συνταιριασμένα από τον νευροσπάστη με τη βοήθεια των νημάτων, νεύρων ή μηρίνθων<sup>(21)</sup>, μπορούν με την ίδια ευκολία να κομματιαστούν και να επιστρέψουν στην ακινησία, την ανυπαρξία, απ' όπου μόνο το χέρι του δημιουργού της μπορεί να την ανασύρει. Όπως και το βλέμμα όποιου προσηλώνεται στο ειδωλό του, στο έσοδό της, έτσι και το βλέμμα εκείνου που μαγεύεται από τη μαριονέτα χωρίς να διαβάσει όσα κρύβονται πίσω της μένει αιμύντο, ούχ όρα ύ χρή όραν<sup>(22)</sup>, για να θυμηθούμε τον στίχο του Ευριπίδη που επαναλαμβάνεται πανομοιότυπος στις Βάκχες και τον Ιωνα.

Ανακεφαλαιώνουμε: Μέσα στα Ορφικά κείμενα η μαριονέτα παρουσιάζεται συνδεδεμένη με τις μυητικές τελετουργίες του Διονύσου, του περιθωριακού θεού που γίνεται κεντρικός για την πόλη μέσα από εορτές σαν τα Ανθεστήρια και δραστηριότητες σαν το δράμα. Αυτοί που τη χειρίζονται πραγματικά πρέπει να ήταν περιθωριακοί, αλλά και οι Ορφικοί που την αναφέρουν σαν μυητικό σύμβολο, είναι μια κλειστή ομάδα στο περιθώριο της κυριαρχησης κουνωνικής πρακτικής όσον αφορά τον κώδικα της θυσίας και της διατροφής.

Ειδωλον και παγίδα, η μαριονέτα μέσα από το θάνατο αποτελεί υπόσχεση ζωής, αφού μπορεί να περνά διαδοχικά από τη διάσπαση στη συνένωση ή, για να μιλήσουμε τη γλώσσα των Ιώνων φιλοσόφων, από τα πολλά στο "Ev, που ταυτίζεται με την «μια και μοναδική αρχέγονη ουσία απ' όπου όλα κατάγονται»<sup>(23)</sup>.

Αν, ωστόσο, προσέξουμε περισσότερο τα λόγια του Κλήμεντος στο ίδιο 34ο ορφικό απόσπασμα, θα δούμε ότι οι εκφράσεις είσετι παίδα δύντα και νηπίαχον δύντα δεν υπογραμμίζουν απλώς την τελέαν ἀπανθρωπίαν των μυστηρίων, αλλά επιμένουν και σ' ένα στοιχείο που διεισδυτικοί σύγχρονοι μελετητές σαν τον Detienne<sup>(24)</sup> σχεδόν αγνοούν ή θέτουν σε παρένθεση. Πρόκειται για την παιδοκτονία, τη θανάτωση του θεϊκού παιδιού από τους εντολοδόχους μιας μητριάς, της Ήρας, που ξέρουμε ότι κάποτε εμφανίζεται σαν μάνα του<sup>(25)</sup>.

Η παιδοκτονία είναι το κρυμμένο, το λογοκριμένο σχεδόν, οίκειον κακόν, που λειτουργεί σαν κινητήρια δύναμη στους μεγάλους τραγικούς κύκλους. Ο Τάνταλος, πρόγονος των Ατρειδών, σε μια ιστορία που μοιάζει επανάληψη του ορφικού μύθου, κομματιάζει τον γιο του τον Πέλοπα και καλεί τους θεούς να γεντούν τις σάρκες του<sup>26</sup>: αυτοί τιμωρούν τον πατέρα και ανασυνθέτουν το κορμί του γιού στον οποίο ξαναδίνουν ζωή<sup>(27)</sup>. Μετά τον Τάνταλο έρχεται ο σκοτωμός των παιδιών του Θυέστη από τον Ατρέα, και ύστερα ο μικρός Ορέστης που κινδυνεύει, όπως μας πληροφορεί η Ηλέκτρα του Σοφοκλή, από την Κλυταιμνήστρα, ερωμένη του γιού του Θυέστη και μοναδικού επιζήσαντος, του Αιγισθού. Στο κομματιασμένο κορμί της μαριονέτας, γράφεται όχι μόνο η θυσία που συνενώνει την πόλιν με τον εαυτό της (πάντα απειλούμενο από την στάσιν) και τους θεούς της αλλά και η παιδοκτονία, το πρώτιστον οικείον κα-

κόν, που πρέπει να βιωθεί μυητικά ώστε ο μύστης και η κοινότητα με την οποία συνδέεται (κλειστή σέκτα ή πόλις) να φτάσουν στη γαλήνη.

### Διόνυσος ο Αιγύπτιος: η μαριονέτα σύμβολο μιας ανύπαρκτης διαφοράς

Η μαριονέτα επανεμφανίζεται έναν αώνα μετά τους ορφικούς στον Ηρόδοτο που περιγράφει τη λατρεία των Αιγυπτίων: «Την παραμονή της εορτής του Διονύσου, κάθε Αιγύπτιος σφάζει μπροστά στην πόρτα του ένα χοιρό... Την υπόλοιπη εορτή οι Αιγύπτιοι τη γιορτάζουν, εκτός από τους χορούς, με τρόπο σχεδόν ελληνικό<sup>28</sup> αντί για φαλλούς όμως έχουν επινοήσει άλλα, δηλαδή νευρόσπαστα αγάλματα ενός περίπου πήχεος, των οποίων το αιδοίο, ίσο σχεδόν σε μήκος προς το σώμα, είναι κινητό και η περιφορά τους στα χωριά, γίνεται από γυναίκες<sup>29</sup> προηγείται αυλός και αυτές ακολουθούν τραγουδώντας τον Διόνυσο<sup>30</sup> σχετικά με το γιατί το αιδοίο είναι μεγαλύτερο και κινείται μόνο αυτό από το υπόλοιπο σώμα, υπάρχει μια μυστική ιερή παράδοση»<sup>(25)</sup>.

Πρόκειται, βέβαια, για μια τελετουργία για ένα θεό ζένο, τον Όσιριν που, κατά τον αρχαίο περιηγητή, οι Αιγύπτιοι ταυτίζουν με τον Διόνυσο (Ηρόδ. 11, 42). Το πράγμα όμως δεν έχει ακριβώς έτσι: ο Όσιρις ή αιγύπτιος Διόνυσος υπήρξε κάποτε ζένος, διότι, με iεραπόστολο τον Μελάμποδα τον Αμυθέωνος, ο θεός εισέβαλε σε πρόσφατη εποχή στην Ελλάδα, όπου επιβλήθηκε η ξενότροπη και νεωτεριστική του λατρεία (11,49). Πριν από τον Νίτσε και τον Rohde ο Ηρόδοτος, που γνώριζε λιγότερο από μας τις πινακίδες της Πύλου<sup>(26)</sup>, πιστεύει ότι το Διονυσιακό κίνημα είναι ξενόφερτο και αντίθετα από αυτούς εντοπίζει την Αιγύπτιο σαν τόπο προέλευσης όχι μόνο του Διονύσου αλλά όλων σχεδόν των ελληνικών θεών.

Ιστορική αμνησία, εξοστρακισμός σε μια εξωελληνική έτεροτητα των στοιχείων εκείνων που φαντάζουν περιθωριακά, αλλούτρια, σε τελευταία ανάλυση επικίνδυνα; Το γεγονός είναι πως οι Αιγύπτιοι λειτουργούν κατά ένα παράδοξο τρόπο για τους Έλληνες σαν καταγωγή μαζί και σαν αντίποδας. Αρχαιότατοι των ανθρώπων μετά τους Φρύγες (11,3), «πρώτοι εύρεται» τρόπον τινά των θεών, οι Αιγύπτιοι ζουν κάτω από το άστρο μιας απόλυτης σχεδόν ετερότητας (11, 35 έτεροιω ...τω ποταμῷ,... τά πολλά πάντα έμπαλιν τοῖσι ἄλλοισι ἀνθρώποισι ἐστήσαντο ηθεά τε καὶ νόμους).

Είναι άραγε παράλογο να προσθέσουμε ότι τα νευρόσπαστα είναι ακόμη ριζικότερα βάρβαρα, αφού οι νευροσπάσται που τα λιτανεύουν κατά κώμας είναι γυναίκες (11,48);

Όπως και να χει το πράγμα, η πολιτογράφηση της μαριονέτας στην πόλιν παρουσιάζεται προβληματική. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, το νευρόσπαστον ἄγαλμα μοιάζει να είναι το πιο ασυμφιλιώτα αλλούτριον, ένα έτερώτατον πάντων, αφού από όλη τη διονυσιακή θρησκεία που είναι υποτίθεται εισηγμένη, είναι το μοναδικό σχεδόν στοιχείο που ο Μελάμπος εξοστράκισε και αντικατέστησε με την πομπή των φαλλών (11,49), ο έξηγησάμενος... καὶ τὴν πομπήν τοῦ φαλλοῦ... δλίγα αὐτῶν παραλλάξαντα...). Μόνο στοιχείο που δεν μπορεί να σύβεται τη ριζική της αντίθεση (11,48, άντι φαλλών ἄλλα σφι ἐστι ξευρημένα... ἄγαλματα νευρόσπαστα...), αντίποδας που δεν κατορθώνει να γίνει καταγωγή, η τελετουργική μαριονέτα παραμένει βάρβαρη.

Να είχε άραγε αντιληφθεί την εμπλοκή αυτή του Ηροδότου ο Λουκιανός ο Σαμοσατεὺς όταν, αιώνες μετά, στο Περὶ Συρίης Θεού, παραθέτει στην ίδια σειρά των ελληνικών θρησκευτικών νομίμων τους φαλλούς και κάποια αρσενικά νευρόσπαστα (η λέξη ἄγαλματα λείπει εδώ) «μεγάλα αἰδοῖα ἔχοντα»; Άλλαγή των θρησκευτικών συνηθειών με τους αιώνες ή, μάλλον, αλλαγή της δεκτικότητας κάποιων στοιχείων που η κλασική ε-

ποχή απωθούσε συχνά στο περιθώριο; Σύμβολο ενός θεού, ἄρσενος και θήλεος, φαλλικού και ευνοϊκότατου στις γυναίκες, η μαριονέτα που σχετίζεται με τον κόσμο των μυήσεων και της βαρβαρότητας έχει ακόμη να κάνει και με τις γυναικείες μορφές και τα κοριτσίστικα παιχνίδια· γνωρίζουμε ότι οι αρχαίες κούκλες που παρίσταναν κορίτσια, με τα εύγλωττα ονόματα κόραι, νύμφαι, πλαγγόνες, ήταν αρθρωτές και τα διάφορα *Oscilla* που υποκαθιστούσαν τις απαγχονισμένες θεότητες είτε τρωίδες, την αρκαδική Αρτέμιδα, την αττική Ήριγόνη, την ροδιακή Ελένη και την κρητική Φαιδρα<sup>(28)</sup>, αρθρωτές ή όχι, ήταν κούκλες που συνδέοταν μ' ένα τουλάχιστον νήμα που τους επέτρεπε να κινούνται με την πνοή του ανέμου και που η αποτροπαϊκή λειτουργία τους τις συσχετίζε με κάποιες επίφοβες δυνάμεις ικανές να εξαπολύουν επιδημίες αφορίας, στειρότητας ή μανίας.

Περιθωριακή, βάρβαρη, καταχθόνια, απατηλό θαύμα η μαριονέτα-παγίδα, που έγινε πάντως με κάποια, απάνθρωπη έστω, θεϊκή βούληση, μοιάζει κάπως με κάποια άλλη παγίδα των θεών, την Πανδώρα, καλὸν κακὸν ἀντ' ἀγαθοῦ που στολισμένη με θαύματα, λειτουργεί σαν θαύμα (*θαῦμα δ' ἔχεν*<sup>(29)</sup>) για τους ίδιους τους θεούς πριν εξαπατήσει τον Επιμηθέα. Τόσο η Πανδώρα της Θεογονίας (575, 584, 588) όσο και η Ελένη των Κυπρίων Επών έχουν κάτι από τη γοητεία και τη δολιότητα της μηχανής. Είναι γυναίκες παγίδες, όπως έγινε και με τη Νεφέλη την οποία ο Διας μηχανεύτηκε να στήσει μπροστά στο λάγιο Ιεζίωνα που θέλησε να βιάσει την Ήρα, μητέρα των θεών, όπως έγινε με την Ελένη που παρέσυρε —φάντασμα, είδωλο, διπλό της άλλης που ζούσε στην Αίγυπτο— τόσους και τόσους Αχαιούς να χάσουν τη ζωή τους πλάι στο Σκάμανδρο. Όπως η Πανδώρα, έτσι και η Ελένη των Κυπρίων Επών είναι θαῦμα βροτοῖσι (Αθήνη. 334 C-D) έχει το όνομα της μαριονέτας και τη δύναμή της να γοητεύει και να εξαπατά. Με το δικό του τρόπο το νευρόσπαστο θ' αντιμετωπίσει κι αυτό κατηγορία και καταφρόνηση, θα περιοριστεί σ' ένα περιθωριακό ρόλο πριν έρθει η ώρα να γραφτεί η παλινωδία του. Όσο για τη μεσολάβηση ανάμεσα στην τελετουργία και την πόλη, αυτή, στα χρόνια τουλάχιστον της ακμής, είναι έργο του δράματος.

### Από το θέατρο της μαριονέτας στο φιλοσοφικό μυητικό σύμβολο

Η πενιχρότητα των πληροφοριών δεν μας απαγορεύει ωστόσο μια αμυδρή έστω εικόνα του θεάτρου της μαριονέτας στα κλασικά χρόνια. Η πλατωνική *Πολιτεία* μας μιλάει για τα παραπετάσματα-παραφράγματα<sup>(30)</sup> (είδος πρωτόγονης σκηνής) που οι θαυματοποιοί (μαριονετίστες, θαυματοποιοί, ταχυδακτυλουργοί) ύψωναν ανάμεσα σ' αυτούς και το κοινό τους, ενώ το αριστοτελικό *Περὶ κόδσμου*<sup>(32)</sup> μας πληροφορεί για μια (αναπάντεχη;) τεχνική αρτιότητα: «οἱ νευροσπάσται μίαν μῆρινθον ἐπισπασάμενοι ποιοῦσι καὶ αὐχένα κινεῖσθαι καὶ χεῖρα τοῦ ζῶου καὶ ὅμον καὶ ὄφθαλμόν». Ο Αθήναιος (1,19 e) μας διασύζει το όνομα ενός διάσημου μαριονέτα του 2ου αιώνα: Άθηναιοι δὲ Ποθεινῷ τῷ νευροσπάστη τὴν σκηνὴν ἔδωκαν ἀφ' ἡς ἐνεθουσίων οἱ περὶ Εὐριπίδην. Παρακμή, σίγουρα, αν μιλάμε για το μοντέλο της πόλεως. Όμως η μαριονέτα επιστρέφει μάλλον, παρὰ πρωτοεμφανίζεται σ' ένα χώρο όπου μια νέου έστω τύπου μύηση πάρει όλο και μεγαλύτερη σημασία.

Είπαμε ότι ο μαριονετίστας μπορούσε να ασκεί περισσότερες συγγενικές τέχνες. Στο *Συμπόσιον* του Ξενοφώντος<sup>(33)</sup> τον βλέπουμε να είναι και εκπαιδευτής-χορογράφος ενός ζεύγους νεαρών μίμων που, στο τέλος του διαλόγου, θα υποδυθούν τις θωπείες του Διονύσου και της Αριάδνης, ασκώντας, κατά τη διδαχή του Σωκράτη, μια αγαθή μαστρωπεία, που διασκορπίζει το υφέρπον ομοφυλοφιλικό κλίμα και οδηγεί τους συμποσια-

στές στην αγκαλιά των γυναικών τους. Μικρή λεπτομέρεια στο περιθώριο ενός —τελικά— κόσμου συμποσίου: ο Συρακόσιος, μιλά για κάποια νευρόσπαστα<sup>(34)</sup> που όμως δεν εμφανίζονται στη σκηνή. Είναι παράλογο να πιστέψουμε πως πρόκειται για τους τροφίμους του (πιθανότατα σκλάβους;) από τους οποίους το αγόρι αναφέρθηκε πριν από λίγο (IV, 52) σαν ερωτικός σύντροφος του αφεντικού του; Στην περίπτωση αυτή βρισκόμαστε ήδη μπροστά στον άνθρωπο νευρόσπαστο και τα νήματα που τον κατευθύνουν αρχίζουν να ταυτίζονται με τα νεύρα με τη σύγχρονη πα σημασία, που δέχονται τις εντολές κάποιων πομπών. Στα ελληνιστικά και ρωμαϊκά χρόνια ο άνθρωπος νευρόσπαστο, έρμαιο των ορμών ή της φαντασίας του, θα γίνει αρκετά κοινή έκφραση<sup>(35)</sup>. Ενώ όμως η πόλις παρασύρεται, έρμαιο των φαινομένων και δέσμια των παθών της, η φιλοσοφία αναλαμβάνει να δώσει στη μαριονέτα μια νέα θέση που, ωστόσο, αποτελεί δυναμική αναβίωση κάποιων παλιών μυητικών της στοιχείων.

### Η πλατωνική μαριονέτα από τη μίμηση μυητσεως στο θεϊκό παιγνίδι

Στη δύση της ελληνικής πόλεως-κράτους ο Πλάτων της *Πολιτείας* καταγγέλλει την *θεατροκρατίαν*<sup>(36)</sup> της Αθήνας, επίφαση και παρακμή δημοκρατίας που εγκυμονεί την τυραννία και δουλική ενασχόληση με τα φαινόμενα που απομακρύνει από την ουσία και καθιστά όσους είναι δεσμώτες της φονικά επιθετικούς για εκείνον που τολμά να δει το φως.

Δεν θα επιμείνω εδώ σε μια —άσκοπη— προσπάθεια ενός αναχρονιστικού «θεατρολογικού» καθορισμού του είδους θεάματος που έβλεπαν οι δεσμώτες του πλατωνικού σπηλαιού<sup>(37)</sup>. Το κείμενο είναι αλήθεια ότι μιλάει τέσσερις φορές για ένα θέαμα σκιών (VII, 515 a,C και D και 516 e), η λέξη όμως μπορεί να έχει όπως και για το σκιάς ὄναρ του Πινδάρου και για τις ομηρικές ανυπόστατες σκιές του κάτω κόσμου<sup>(38)</sup> την έννοια του απομακρυσμένου από τη ζωή, την ουσία, την αλήθεια, όπως επιβεβαιώνεται και από τη συνέχεια του κειμένου μας (517 D), όπου ο δίκαιος ταλαιπωρείται διότι θεωρεί ματαιοπονία τις συζητήσεις περὶ τῶν τοῦ δικαίου σκιῶν στα δικαστήρια των δεσμώτων του σπηλαιού, δηλαδή της Αθήνας της εποχής του Πλάτωνα.

Αυτό στο οποίο συμπίπτουν αντίθετα σχεδόν ομόφωνα οι σχολιαστές και μεταφραστές του Πλάτωνα είναι ότι εδώ οι θαυματοποιοί, τα θαύματα και τα παραφράγματα για τα οποία μας μιλάει ο φιλόσοφος (515 B) μας παραπέμπουν στον κόσμο της μαριονέτας<sup>(39)</sup>. Αυτό που βλέπουν οι θεατές δεν είναι βέβαια οι μαριονέτες αλλά οι σκιές τους, ο Πλάτων όμως είναι φιλόσοφος και όχι θεατρολόγος. Έτσι αυτό που υπογραμμίζει είναι πως αν οι μαριονέτες είναι απλώς μιμήματα των ζωντανών όντων, αυτό που εμείς οι δεσμώτες των φαινομένων βλέπουμε είναι τα μιμήματα των μιμημάτων. Το θέατρο του είναι θέατρο φιλοσοφικό, θέατρο ἀτοπον (515 a), εξώκοσμο και παράξενο και όχι φωτογραφική απεικόνιση της θεατρικής δραστηριότητας της εποχής του.

Αντίθετα, η σημασία του κειμένου για τους θεατρικούς-πολιτικούς προβληματισμούς που μένουν ανοιχτοί και στη δική μας εποχή βρίσκεται, κατά τη γνώμη μας, αλλού: στην εξομοίωση του θεατρή των σκιών αυτών του θεάτρου της μαριονέτας με το δεσμώτη του σπηλαιού, ο οποίος δεν ζει τόσο —τι ζωή να έχει ενας τέτοιος δεσμώτης;— όσο νανουρίζεται από ένα θέαμα ψευδοζωής, είναι, κοντολογίς, παθητικός και πάσχων δέκτης στην πολιτική, στο θέατρο, μ' ένα λόγο στη ζωή.

Η έξοδος από το Σπήλαιον, αμφίσημο χώρο γέννησης και θανάτου, στοιχείων αντίθετων και συμπληρωματικών που συνιστούν το δεσμωτήριο της ύπαρξης, είναι το αίτημα του φιλόσοφου. Άνοδος προς το φως που απολήγει σε επικίνδυνη επι-



Το Πλατωνικό Σπήλαιο. Γκραβούρα του Jean Saenredam (1565-1607). Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη

στροφή στο Σπήλαιον, με στόχο το φωτισμό του, την απελευθέρωση των δεσμωτών, την ενεργό συμμετοχή τους στο πολιτικό και το θεατρικό παιγνίδι. Έτσι, στους Νόμους ο ἀνθρωπός αντί να αλυσοδένεται από την αδρανή ενατένιση των σκιών ενός κουκλοθεάτρου, γίνεται ο ίδιος ηθοποιός ενός δράματος που εξασφαλίζει το διάλογο με το Δημιουργό, απ' όπου καταγεται.

### Το θείον παιγνιον των Νόμων

Το πρόσωπο που νομιμετεί στους Νόμους δεν είναι πια ο Σωκράτης, αλλά ο ανώνυμος Αθηναίος, πίσω από το προσωπείο του οποίου έχουμε το δικαίωμα να αναγνωρίσουμε τη μορφή του ίδιου του Πλάτωνα. Έστω και στην τελευταία πράξη του μέγιστου δράματος που αποτελεί το σύνολο διαλόγων του, ο φιλόσοφος επιφυλάσσει στον εαυτό του ένα κεφαλαιώδη ρόλο, εκτιθέμενος αυτοπροσώπως στα μάτια του θεατή-αναγνώστη. Στην κρίση της όλο και πιο δέσμιας των φαινομένων, όλο και πιο άθεης, πόλεως ο Αθηναίος ξένος θα αντιτάξει τη θέωση της ζωής και της τέχνης (799 α: καθιερώσαι πᾶσαν μὲν ὅρχησιν πάντα δὲ μέλη). Ο άθεος ή θεομάχος καλλιτέχνης οφείλει να οστρακισθεί (799 Β ἔξειργεν) ο θρήνος, τα δάκρυα, ο πόνος (800 Δ, ε) να εξαλειφθούν από το καλλιτεχνικό ίδιωμα. Οι άρχοντες οφείλουν να ασκήσουν μια προληπτική λογοκρισία για κάθε έργο που φιλοδοξεί να δει το φως της δημοσιότητας και μια αναδρομική λογοκρισία, σχετικά με τα έργα του παρελθόντος. Βρισκόμαστε μπροστά στο αρυτίδωτο και γκρίζο πανόραμα μιας κατευθυνόμενης ευτυχίας, στον ορίζοντα της οποίας διαγράφεται κιόλας η θλιβερή σκιά των σωφρονιστηρίων (908 ε), που μπορεί να είναι όχι απλώς τα «σωφρονιστικά ιδρύματα», όπως αρκετά ανώδυνα μεταφράζει τον όρο o Dies (Maisons de Correction) αλλά κανονικά στρατόπεδα σωφρονισμού (Camps de reflection, όπως αποδίδει τον όρο o. P. Vidal Naquet<sup>(40)</sup>.

Μπορούμε να καταλάβουμε αρκετά γιατί σε μια Ευρώπη που απειλούνταν από τη σκιά των δικτατοριών ο K.R. Popper έγραψε ένα έργο<sup>(41)</sup> όπου ο Πλάτων (περισσότερο ο Πλάτων της Πολιτείας, είναι αλλήλεια) θεωρήθηκε προπαγανδιστής των «κλειστών κοινωνιών», δηλαδή, με απλούστερα λόγια, των δικτατοριών του 20ου αιώνα. Μήπως, λοιπόν, ο παθητικός θεατής της σκιάς της μαριονέτας στην Πολιτεία τείνει, σύμφωνα με τις επιθυμίες του Αθηναίου ξένου (του Πλάτωνα) να μεταβληθεί σε ένα ισοπεδωμένο, άψυχο ρομπότ; Μια τέτοια ανάγνωση θα σήμαινε να δούμε το κείμενο προβάλλοντας προβήματα της δικής μας εποχής με τρόπο μονόπλευρο και αποπροσανατολιστικό. Ακόμη, θα σήμαινε να ξεχάσουμε ότι παρά τις τόσο συχνές καταγγελίες από τον Πλάτωνα της τραγωδίας ως μέρους της μητητικής τέχνης ο V. Goldschmid έχει δίκιο να υπογραμμίζει ότι ο πλατωνικός λόγος είναι συχνά τραγικός, δηλαδή δεν ακολουθεί μια επίπεδη λογική εξέλιξη, αλλά μπορεί να περιέχει περισσότερες ανταγωνιστικές λογικές<sup>(42)</sup>.

Πραγματικά, η γκρίζα εικόνα της «κλειστής κοινωνίας» βρίσκει μέσα στο ίδιο το κείμενο των Νόμων την αναίρεσή της: η ζωή δεν μπορεί να εκληφθεί σαν ένα υπερβολικά σοβαρό πράγμα, οι ύμνοι για τους ζωντανούς πρέπει (802 α) να αποφεύγονται. Δεν βρισκόμαστε μπροστά σε μια προειδοποίηση προς μια Ελλάδα που μετά τους Αιγός Ποταμούς έσπευσε να στήσει αγάλματα στον Λύσανδρο, σε μια ανθρωπότητα που, συχνά πυκνά, παραληρεί αποβλακωμένη από τη γοητεία των διαφόρων «μηχανοδηγών της ιστορίας»; Ποιά είναι η μηχανή του θα μπορούσε να συναιρέσει τις αντιθέσεις και, συμπληρώνοντας το θόραμα με την ανάσα ενός χαμόγελου, να μας επιτρέψει μια ζωή άξια του ονόματός της.

Η μηχανή αυτή είναι ο ἀνθρωπός μαριονέτα, θαῦμα θείον (644 Δ, κ. εξ) θεού τι παιγνιον μεμηχανημένον (803 C). Παιχνίδι που οι θεοί μαστόρεψαν, άγνωστο αν σε ώρα παιδιάς ή σπουδῆς<sup>(43)</sup>,

και που τα νεύρα ή σμήρινθοι που το τραβούν προς τον χρυσούν κανόνα του αγαθού και του νόμου είναι κιόλας τα νεύρα του νευρικού μας συστήματος. Προσοχή όμως: το θεϊκό αυτό παιχνίδι έχει την ελευθερία και την ευθύνη του, ο άνθρωπος πρέπει να παιξει τις ωραιότερες δυνατές παραστάσεις για να ευχαριστήσει το δημιουργό του, στο χέρι του όμως είναι αν θα το κάνει. Αφού ο κόσμος μας είναι μεικτός, ριγμένος στις συγκρούσεις της πολλαπλότητας, όρους της ιστορίας δεν είναι προ-αποφασισμένος από κανενός είδους κρυμμένη ουσία, δομή ή διαλεκτική<sup>(44)</sup>. Σ'ένα κόδμο που μπορεί να πάει προς το καλύτερο ή προς το χειρότερο η ανθρώπινη μαριονέτα αυτοσκηνοθετεί τα έργα που παιζει και η αισθηση ότι η ζωή είναι ένα παιχνίδι, ει δυνατόν καλό, μας προστατεύει από την υβριν του να πάρουμε τις θεωρίες μας υπερβολικά στα σοβαρά, απειλώντας με θάνατο αυτούς που έχουν μια αισθηση του παιχνιδιού διαφορετική από τη δική μας. Η θέωση της τέχνης ανοίγει, λοιπόν, την πολιτεία των Νόμων προς την ελευθερία και ο θεατής της σκιάς της Μαριονέτας της Πολιτείας δίνει τη θέση του σ' αυτόν που θα γίνει ο πρωταγωνιστής του —θείου— δράματός του.

Είναι υπερβολικό να πούμε ότι η πορεία της μαριονέτας στο πλατωνικό κείμενο είναι ένα παράδειγμα ποιητικής ανάμνησης; Η τελετουργική μαριονέτα των ορφικών κριθήκει κιόλας ξένη από έναν Ηρόδοτο που αδυνατούσε να δει σαν ελληνική την ριζική επερότητα του Διονύσου. Η ελληνική πόλις πορεύθηκε από μια —πολυνυμημένη από το Διαφωτισμό και τις παραφυάδες του— τόμη με τη μύηση για να φτάσει στην ώρα της υβρεως και της πτώσεως. Σ' αυτή τη συγκυρία ο φιλόσοφος προτείνει ένα νόστο σε μια μύηση που είναι πια διαφοροποιημένη, αφού ο άνθρωπος έχει γενετεί την άρνηση του θείου. Ταπεινή και θεϊκή η μαριονέτα εγγράφεται στα δημοτολόγια της πόλης των σοφών της αρχαιότητας που θα την κληροδοτήσουν στους ανήσυχους διανοητές του 19ου και του 20ου αιώνα.

## Το «κουκλοθέατρο» των αυτομάτων στην ελληνιστική εποχή

Η ελληνιστική εποχή μας έχει κληροδοτήσει<sup>(45)</sup> το όνομα ενός διάστημα μαριονετίστα, του Ποθεινού που μοιάζει να επέβαλε για κάποιο καιρό τη μονοκρατορία του στην Αθηναϊκή σκηνή σε βάρος «ευγενέστερων» ειδών. Η ίδια περίοδος —άκρες μέσες— μοιάζει να μας έχει κληροδοτήσει και τις μόνες οργανωμένες πληροφορίες για κάποιας λογής «κουκλοθέατρο». Οι πληροφορίες αυτές σχετίζονται με δυο πρόσωπα που είναι διάσημα όχι για την προσφορά τους στην τέχνη, αλλά στην αρχαία επιστήμη. Πρόκειται για τους μεγάλους μηχανικούς Φιλωνα και Ήρωνα, από τους οποίους ο δεύτερος μας κληροδότησε ένα ολόκληρο σύγγραμμα σε δυο μέρη, το *Περὶ Αυτοματοποιητικῆς*<sup>(46)</sup>. Όσοι αδημονούν να εντοπίσουν στα αρχαία κείμενα άμεσα «θεατρολογικού» τύπου πληροφορίες σίγουρα θα βρουν στο κείμενο αυτό το πιο μεγάλο ενδιαφέρον. Έχουμε λεπτομερή περιγραφή δυο τύπων θεάτρων αυτομάτων, του πρώτου με κινητή σκηνή (ύπαγοντα αὐτόματα) και το δεύτερο με ακίνητη (στατά αυτόματα)<sup>(47)</sup>, περιγραφή που εμπλουτίσθηκε από τα εξαιρετικά ερμηνευτικά σχέδια που πρόσθεσε τον 16ο αιώνα σα σχολιασμό στο κείμενο ο πρώτος ευρωπαίος μεταφραστής του, ο Baldi<sup>2</sup> ακόμη έχουμε από ένα δραματικό μύθο, που χρησιμεύει στο να μας δείξει πώς λειτουργεί το κάθε είδος σκηνής και πολλές πληροφορίες για τον πρόσθετο εξοπλισμό αυτών των μικροσκοπικών «θεάτρων». Προσοχή όμως: υπάρχουν δυο σοβαρές επιφυλάξεις από τις οποίες η μια είναι ειδολογική και η άλλη χρονολογική. Στον σημαντικότατο πρόλογο που προτάσσει στο *Περὶ Αὐτομ.* ο Baldi παρατηρεί με ευστοχία: «Πιστεύω, ωστόσο, ότι υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο Αυτόματο και το Νευρόσπαστο, δηλαδή ότι το αυτόματον ή

αύτοκίνητον είναι εκείνο στο οποίο ο τεχνίτης δεν τραβά σκοινιά, ενώ στα νευρόσπαστα χωρίς να χρησιμοποιεί κάποιο αντίβαρο ο τεχνίτης τραβά πά πότε το ένα και πότε το άλλο σκοινάκι για να κινήσουν οι μορφές (φιγούρες) τον βραχιόνα, το χέρι, το πόδι, το κεφάλι, όπως βλέπουμε με τις κουκλίτσες εκείνες που δίνουμε για παιχνίδι στα παιδιά»<sup>(48)</sup>. Από χρονολογική άποψη τώρα, ενώ για τον Φίλωνα μπορούμε να υποθέσουμε ότι ήταν σύγχρονος περίπου με τον Ποθεινό που αναφέρει ο Αθήναιος, το κείμενο του Ήρωνος, από το οποίο και αντλούμε τις πληροφορίες για τον Φίλωνα, είναι εντελώς προβληματικό ως προς τη χρονολογησή του, που κυμαίνεται, κατά την άποψη του κάθητης ερευνητή, κατά πέντε ολόκληρους αιώνες μεχρι τον 2ο μ.Χ.<sup>(49)</sup>.

Μιλάμε, λοιπόν, για ένα θέατρο συγγενικό αλλά όχι ταυτόσημο με την ιαρινότητα και, σε αντίθεση με ό,τι διακήρυξε στον ίδιο τον τίτλο της μελέτης του ο V. Prou<sup>(50)</sup>, δεν είμαστε καθόλου βέβαιοι ότι ο Ήρων μας πληροφορεί άμεσα για τις συνθήκες του θεάτρου μαριονέτας τον 2ο αιώνα, όταν στην Αθήνα κυριαρχούσε, προς σκανδαλισμό των λογίων, ο μαριονετιστας Ποθεινός.

Αυτό όμως που αξίζει να σημειώσουμε είναι η ευρύτερη σχέση που μοιάζει να έχει η μαριονέτα των αρχαίων ως θείον θαῦμα όχι πα με τον κόσμο της τέχνης αλλά με αυτόν της τεχνικής. Στις πολύ διεισδυτικές σελίδες του για την «τεχνική εμπλοκή των αρχαίων ελλήνων» ο J.P. Vernant<sup>(51)</sup> διαβλέπει μια πορεία εκλογικής σημείωσης ή «λαϊκοποίησης» από τον «θαυματοποιό» Φίλωνα στον Ήρωνα. Κανείς όμως δεν μπορεί να μας πει με σιγουριά ποιά ήταν η σχέση του Διονύσου που παρουσίαζε ο Ήρων (στην «Αποθέωση του Βάκχου» που εικονογραφούσε τρόπον τινά τη λειτουργία των ύπαγοντων (κινητών) αυτομάτων του) με τον πάσχοντα θεό των Ορφικών κειμένων και τον εισβολέα θεό του Ηροδότου.

Ήταν μήπως πια ένα απλώς «τεχνικό» παιχνίδι, ξένο από κάθε τελετουργική συγκίνηση;

Πριν το βεβαιώσουμε με σιγουριά, ας αναλογιστούμε τη γενική ανάπτυξη των μυητικών εταιριών και κινημάτων στα ελληνιστικά και ρωμαϊκά χρόνια και το γεγονός ότι —αβέβαιο αν από ανεπάρκεια ή από βαθύτερη σοφία— οι μηχανές των αρχαίων έμειναν αυτό που ήθελε ο Πλάτων τον άνθρωπο: ένα θεϊκό παιχνίδι που γεννούσε το θαυμασμό και λειτουργούσε, κατά το δυνατόν, σαν μίμηση των θεών που, παίζοντας ισως, είχαν δημιουργήσει την ανθρωπότητα. □

## Σημειώσεις

(1). B. I. G.II(2), 133.80 (Δήλος) 2ος αι. π.Χ. Αριστοτ. *Περὶ κόσμου* 398 B 16, Αθήν. 1 19 e.

(2) Για τα αρχαιοελληνικά χωρία σχετικά με το νευρόσπαστο βλ. το —φωτόχ— άρθρο της GERTRUD HERZOG-HAUSER στην *Real Encyclopädie*, τ. XVII, 1936. Ο Αθαν. ΦΩΤΙΑΔΗΣ στο *Καραγκιόζης ο Πρόσφωνας*, Αθήνα, 1977, σσ. 43 κ. εξ. δίνει αρκετές, ανοργάνωτες, πληροφορίες.

(3) Ακολούθωντας τον M. DETIENNE, *Dionysos misa mort*, Παρίσι, 1977, σ. 208, σημ. 7 και τους Guthrie, Lagrange, H.I. Rose κ.α. και παρά τις επιφυλάξεις του I.M. LINFORTH, *The arts of Orpheas*, Μπέρκλεϋ, 1941, σ. 307-364 και άλλων πιστεύων ότι μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το ορφικό ποίημα για το διασπασμό του Διονύσου γράφτηκε τον 6ο αι.

(4) Bλ. O. KERN, *Orphicorum Fragmenta* (2) (1963) Αποσπ. 34-36 παιγνία καμπεσιγύνα.

(5) *Πολιτεία* 514 B, Νόμοι 644 D, 658 B,C,803 c κ.α.

(6) ι 190, θαῦμ' ἐτέτυκτο πελώριον. Για τις άλλες «παραθεατικές» χρήσεις της λέξης βλ. και Ξενοφώντα, *Συμπόσιον* 2,1,7,3, Αθήν. 10.45<sup>(2)</sup> F κ.α.

(7) Bλ. Αριστοτ. *Περὶ ζώων γεν.* 734 B 10 και Ήρωνος, *Περὶ Αὐτοματοποιητικῆς*, *Σποράδην*.

(8) Bλ. Ξενοφώντα, *Συμπόσιον* ο.π. και τη συνέχεια αυτού του άρθρου·

δεν μπορούμε καν να ξέρουμε αν οι, οπωσδήποτε ταπεινοί, αυτοί τεχνίτες ήταν ελεύθεροι, απελεύθεροι ή δούλοι, για τους οποίους η περιορισμένη νομική κατοχύρωση δεν είχε πάντοτε αντίκρωσμα στην κοινωνική πρακτική. Πρβ. για το τελευταίο αυτό θέμα K.I. DOVER, *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*, σ. 283 κ. εξ.

(9) *Πολιτεία* VII,514 α κ. εξ., Νόμοι 1,644 D κ.ε. VII, 803 C.

(10) Εκτός από το θεμελιώδες ομαδικό έργο του Centre des recherches comparées sur les sociétés anciennes, *Le cuisine du Sacrifice en pays Grec*, Παρίσι 1979, εκδ. M. DETIENNE και J.P. VERNANT, σ.7 κ.εξ και σπράδην, πρβ. από την πλούσια βιβλιογραφία που περιέχει ο τόμος, το διεισδύτικό αν και μονομερές έργο του R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Παρίσι 1972 για την πολύ σημαντική υπογράμμιση των ψυχικών διαστάσεων της θυσίας στον αρχαίο κόσμο.

(11) Ο.π., σημ. 3 αυτού του άρθρου. Η ανάλυση που ακολουθεί οφείλει πολλά στο έργο αυτό, το οποίο όμως νομίζω ότι προσέχει κάπως μονόπλευρα τον κώδικα διατροφής και τις κοινωνικές του συνέπειες, επηρεασμένο ίσως από τις στρουκτουραλιστικές αναλύσεις του L. Strauss και την κοινωνιολογική καταγωγή της σχολής του Παρισιού και αγνοεί τη συμβολική διάσταση της θυσίας, όπως φανερώνεται μέσα από τους μύθους και το δράμα.

(12) Πρβ. σημ.3 του άρθρου αυτού. Επίσης, M. ELIADE, *Histoire des Croyances et des idées religieuses*, Παρίσι, 1978, 1984, τομ. 2, De Gautama Bouddha au triomphe du christianisme, το κεφ. XXII, «Ορφεύς, Πυθαγόρας και η νέα εσχατολογία», σ.178 κ.εξ., W.K.C. GUTHRIE, *The Greeks and their gods*, Λονδίνο, 1950 σσ. 316 κ. εξ. και, πρόχειρα, στα ελληνικά Δ.Π. Παπαδίτσα, Ε. Λαδιά, *Ορφικοί Ύμνοι*, Αθήνα, 1984, σσ. 7-8.

(13) Εκτός από τα βασικά αποσπάσματα 34-36 της συλλογής του Kern βλ. τις πλούσιες αναφορές του Π. ΛΕΚΑΤΣΑ στον, εκδομένο μετά θάνατον, Διόνυσό του, Αθήνα 1971 σσ. 26, 70, 80, 86, 87, 112, 227, 232, 235 καθώς και την, ελλειπή ακόμη, μετάφραση στα ελληνικά της *Mυθολογίας των Ελλήνων* του K. KERENYI, Αθήνα 1968, από τον Δ.Λ. Σταθόπουλο, σσ. 262 κ.εξ. Το σύνολο των στοιχείων παρουσιάζεται από τους A.J. FESTUGIERE, "Les Mysteres de Dionysos"<sup>(2)</sup>, Revue Biblique 1935, 376-379 και, κυριώς, I.M. LINFORTH ο.π.

(14) Ο.π., σσ. 25 κ.εξ.

(15) *Προτρεπτ.*, 11, 17, 2.

(16) Πρβ. P.VIDAL-NAQUET, , *O Μαύρος Κυνηγός*, ελλην. μετ. Π. Ρηγοπούλου - Γ. Ανδρεάδης, Αθήνα 1983, σ. 215.

(17) Η αρχαία λέξη σύμβολον (Κλήμης: καὶ τῆσδε ἡμῖν τῆς τελετῆς τὰ ἀχρεῖα σύμβολα...) έχει εδώ την έννοια του μυητικού συνέργου αλλά και τη σύγχρονη σημασία του συμβολισμού της μοιρας πιστού και θεού.

(18) Η ανάλυση που ακολουθεί στηρίζεται στην αδημοσίευτη διδακτορική διατριψή της Π. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ, *La scene chez P. Klee*, Παρίσι 1984 και, ειδικότερα, το κεφάλαιο για τη συμβολική σημασία του γύψου.

(19) *Αριστοτ.* Περί κόσμου, 398 B 16.

(20) Βάκχες 924, μιλά ο Διόνυσος στον Πενθέα που πάσχει από παρασθήσεις και Ιων 558, μιλά ο Ξεύθος, που έχει επίσης εξαπατηθεί από το χρησμό του Απόλλωνα και τις «διονυσιακές» του αναμνήσεις στον υποτιθέμενο γιό του, τον Ιώνα. Βλ. τα άρθρα μου για τον Ιώνα και τις Βάκχες στα Δρώμενα αρ. 1, σσ. 47-48 και αρ. 2, σσ. 28-33.

(21) GUTHRIE, ο.π.

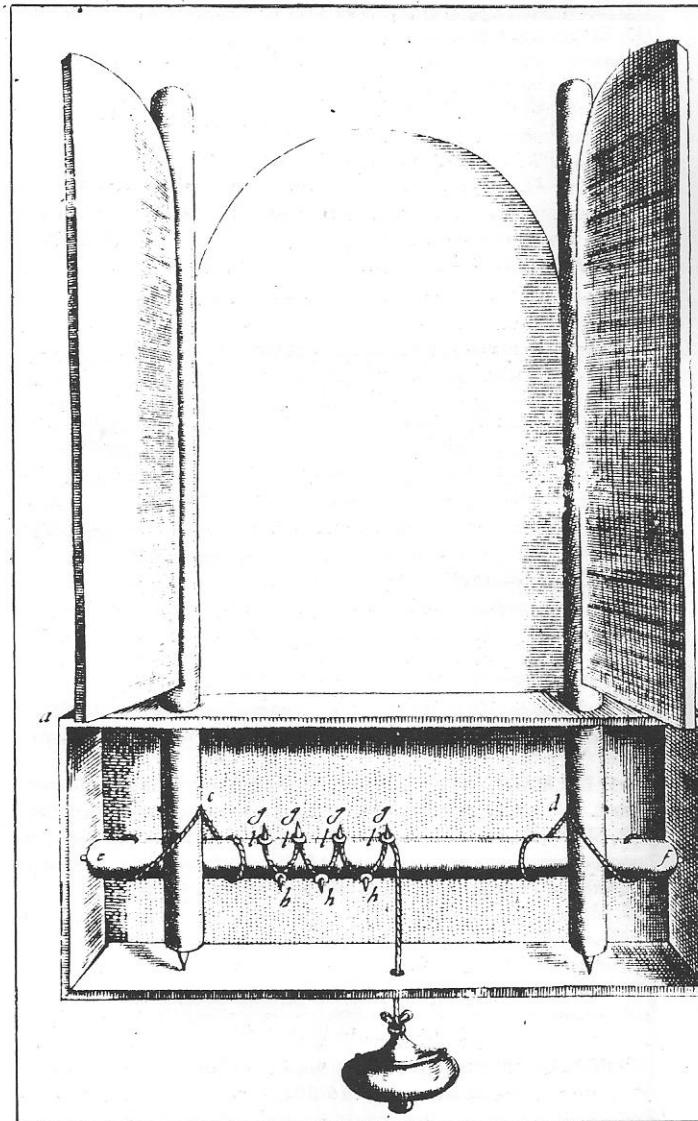
(22) *Dionysos mis à mort*, ο.π.

(23) Πρβ. H. JEANMAIRE, *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*, Παρίσι 1951, 1978, σσ. 199, 215, 344 για το διωγμό του Διονύσου από την Ήρα (βλ. και Νόννο IX,XXXII) και σ. 200 για την τριαδική συνύπαρξη Διός, Ήρας ώμηστου Διονύσου σε μια οικογενειακή σχέδον ενότητα. Η νική σχέδον σχέση του Διονύσου προς την Ήρα δεν αναιρεί τόσο τον «ουσιώδη ανταγωνισμό», όπως υποστηρίζει ο γάλλος σοφός, όσο υπογραμμίζει το βάθος των οἰκείων κακῶν που θα γίνουν το θέμα της τραγωδίας. Οι θέσεις του JEANMAIRE όμως που συσχετίζουν την μεταμφίεση των Τιτάνων με μια εφηβική μύηση, αυτόθι σ. 390, παρά τις αντιρρήσεις του DETIENNE, ο.π.σ. 165, ενισχύονται από τη μεταμόρφωση του κυνηγημένου νηπίου σε έφηβο και από την επανάληψη των οικείων κακῶν της νηπιακής ηλικίας όταν τραγικοί ήρωες σαν τον Ιώνα π.χ. φτάνουν στην εφηβική.

(24) Πινδ. «Ολυμπιόν.

(25) Ηροδ. 11,48.

(26) Δες το άρθρο του M. DETIENNE, *DIONYSOS* στο *Dictionnaire des Mythologies*, Παρίσι 1981, όπου και συνοπτική βιβλιογραφία και M.



Σκηνικός μηχανισμός των Ήρωνα κατά τον Baldi

ELIADE, ο.π., τ. I, κεφ. XV, "Dionysos en les beatitudes retrouvées", σσ. 371 κ. εξ.

(27) Περ. Συρ. Θεού 16.

(28) JEANMAIRE, ο.π. 6.26. Για τις αρθρωτές κούκλες πρβ. πρόχειρα G. Herzog-Hauser ο.π. και Αθ. Φωτιάδη ο.π.

(29) Θεογονία, 585 Πρβ. την ωραία ανάλυση του J.P. VERNANT, *Mύθος και Σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 43 και 88, σημ. 37.

(30) Αυτόθ. 588. Οφείλω στον Δημήτρη Σακαλή την υπενθύμιση ότι το θαύμα παραπέμπει τόσο στον κόσμο της κούκλας-μαριονέτας και της γυναικάς, όσο και σ' αυτόν της μηχανής και του δημιουργού της, ο οποίος είναι μια ακόμη μορφή που (όπως δείχνει ο P. VIDAL NAQUET στον *Μαύρο Κυνηγό*, ο.π. κεφ. «Μελέτη μιας αμφισημίας: οι τεχνίτες στην πλατωνική πόλη») βρίσκεται κι αυτή στο περιθώριο της πόλεως, όπως ο έφηβος και η γυναίκα. Για τον Ήρωνα, τον μηχανικό, ξέρουμε ότι ένα ιδιαίτερο σύγγραμμά του Περί αὐτοματοποιητικής ασχολούνταν με την κατασκευή μικρών θεάτρων αυτομάτων, δηλαδή μαριονέτών. Ήδη από την Ιλιάδα που μιλά για τις αυτόματες πύλες του ουρανού και για τους αυτομάτους τρίποδες του Ηφαίστου, τρίποδες που κινούνταν μόνοι τους (Ε 749, Σ 376), το αυτόματον και το θαύμα και η μηχανή ουσιαστικά συμπίπτουν, από τον Αριστοτέλη όμως (Περί ζώων γεν. 734 Β 10) το αυτόματον παίρνει την έννοια της μαριονέτας που ξανθίσκουμε στον Ήρωνα. Πολύ περισσότερο από τον Ήρωνα, όπως τονίζει ο J.P. VERNANT (*Μύθος και Σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, ελλην. μετ. Στ. Γεωργούδη, Αθήνα 1975, σ. 288, 295 και 303, σημ. 33) ο Φίλων ήταν αυτός που ταυτίζει γενικά τις μηχανές του με θαύματα.

(31) VII, 514β.

(32) 398 Β 16.

(33) Ξενοφ. Συμπόσιον, IX,3. Ο Συρακόσιος αναφέρεται εδώ σαν χορογράφος: ορχηστοδιδάσκαλος. Στο VII όμως παρουσιάζεται σαν δάσκαλος θαυματουργίας ακροβασιών.

(34) Αυτόθι VI,55: Ούτοι γάρ τα εμάτια νευρόσπαστα θεώμενοι τρέφουσι με. Οι παρατηρήσεις του Φωτιάδη, ο.π. σ. 46, που απαντά στον Μάρκαρη και στον P. SOULIER ευσταθούν οποιοδήποτε.

(35) Για τη συχνή χρήση εκφράσεων, όπως νευρόσπαστείσθαι ορμητικῶς και ορμητική νευρόσπαστία στα ρωμαϊκά χρόνια και την αντιμετώπιση τους σαν δάνεια από το θέατρο μαριονέτας, βλ. GERTRUD HERZOG-HAUSER ο.ρ.

(36) Νόμοι III, 701 α.3. Η λέξη —πρόκειται για άπαξ— είναι πλατωνικό δημιούργημα.

(37) Η επιφυλακτικότητα του ΦΩΤΙΑΔΗ ο.π. σ. 43 κ.εξ. είναι απόλυτα δικαιολογημένη η συζήτηση για ένα «πλατωνικό καραγκιόζη» άρχισε με την αρθρογραφία του Γ. Πωλ. Στο «Έθνος» (14.7.1932) και την απάντηση του καθηγητή της Αρχαιολογίας Α.Σ. Αρβανιτόπουλου (στις 19.7.1932). Από το 1927, ωστόσο, ο A. DIES στα άρθρα του "Guignol a Athenes", "Encore du Guignol", "Bulletin de L' Association Guillaume Budè", αρ. 14, σ. 6-19 και 15 σ. 38-46 του 1927 μιλούσε για κουκλοθέατρο βασιζόμενος και αυτός στο πλατωνικό σπήλαιο. Βλέπε και επιστολή του Γ. Κακριδή στον Φωτιάδη, ο.π.σ. 46, της 19.12.1977.

(38) Για τον Ὀμηρο βλ. κ. 495. για τη σημαντική παρουσία της σκιάς στα πλατωνικά κείμενα βλ. και τις παραπομπές του Πλατωνικού Λεξικού του F. AST, α' εκδ. Λειψία 1836. Από αυτές τουλάχιστον, τα χωρία του Φαίδρου 260 C: μη περὶ ὄνου σκιᾶς ὡς ἵππου τὸν ἔπαινον ποιούμενος, του Πολιτικοῦ, VI510: ὡν καὶ σκιαι καὶ ἐν ὅδασιν εἰκόνες εἰσὶ και του Μένωνος 100 α: ὥσπερ παρὰ σκιᾶς αληθές ἀν πρᾶγμα εἴη πρός ἀρετὴν ἔχουν την ἔννοια του ασήμαντου, του επιφανειακού και φευγαλέου.

(39) Ο E. CHAMBRY, Platon τ. VII, α' μέρος La Republique, Παρίσι, '7η έκδ. 1967 μεταφράζει το θαυματοποιού με: Monteurs des Marionettes. Ο P. SHOREY, Plato, Republic, Λονδίνο, 6η εκδ. 1970: Exhibitors of puppet-shows και τα θάύματα o CHAMBRY με Prestiges και o Shorey και πάλι με Puppets. Ο F. SARTORI στο Platone, Opere, τομ. II, 1η εκδ. Μπάρι 1966 Burattinai και Burattini. Ο G. KRUGER ωστόσο, αν και ακολουθεί το κείμενο του CHAMBRY, στο Platon: Der Staat, Uber das Gerechte, Ζυρίχη 1950, μεταφράζει Gauler και Kunststücke.

(40) Ο Μαύρος Κυνηγός, ο.π., κεφ. «Χρόνος των θεών και χρόνος των ανθρώπων», σ. 95. Νομίζω ότι η διαφοροποίηση του VIDAL-NAQUET από τον DIES στο σημείο αυτό, δείχνει ισως την επιρροή του K.R. POPPER, The Open Society and its Enemies, 5η εκδ. Λονδίνο 1966, πάνω σ' ένα συγγραφέα που ωστόσο (σ. 100, σημ. 135, σ. 397 και σ. 400) διατυπώνει καθαρά τις επιφυλάξεις για κάθε άκριτη αποδοχή των θεσεών που παρουσιάζουν τον Πλάτωνα σαν προπαγανδιστή της τυραννίας.

(41) Βλ. την προηγούμενη σημείωση, καθώς και L. BRISSON, Platon 1958-1975, Lustrum, 20, 1977 (1979 με τη βιβλιογραφία σχετικά με τη συζήτηση υπέρ και κατά των απόψεων του POPPER και R.F. STALLEY: An introduction to platos laws και idemterea το κεφάλαιο "The Closed society and the laws", σ. 179 κ.εξ.

(42) Πρβ. V. GOLDSCHMIDT "Le Probleme de la tragedie d' apres Platon", Revue des etudes grecques 59 (1948), ξαναδημοσιευμένο στο Questions Platoniciennes, Παρίσι, 1970, σ. 103-140 και Q. KAUFMANN, Tragedy and Philosophy, Πρίνστον 1968, κεφ. "Plato as a tragic poet" σ. 26 κ.εξ.

(43) Το θεῖον παιγνιόν είναι εδώ χαρακτηριστικό σύμβολο του τόσο αγαπητού στον Πλάτωνα λογοπαιγνίου ανάμεσα στην παιδείαν και την παιδιάν. Για το θέμα βλ. G.J. DE VRIES, Spel Biz Rlato, Αμστερνταμ 1949 και STALLEY ο.π. κεφ. "Education and play", σ. 130 κ.εξ.

(44) Πρβ. P. VIDAL-NAQUET, ο.π., «Ο Πλατωνικός μύθος του Πολιτικού, οι αντιφάσεις του χρυσού αιώνα και της ιστορίας» σ. 400 κ.εξ. Πέρα από το εντελώς αμφίστιμο εγκώμιο που κάνει (680 D) στην ἀνδρείαν, την σωφροσύνην αλλά και την εὐήθειαν(!) του χρυσού αιώνος (εὐήθεια: απλότης αλλά και απλοϊκότητα) αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι η άποψη ότι ο κόσμος μας είναι μίγμα αρετῆς και πονηρίας (111, 678 α) που μπορεί να πάει και η ευθύνη είναι των ανθρώπων - προς το καλύτερο ή το χειρότερο. Μαριονέτα υπεύθυνη για το χορό της: πολιτικής υπεύθυνος για τον κόσμο του.

(45) Αθήν. 1,19 c.

(46) Για το κείμ. βλ. Heronis Opera, 5 τόμοι, Teubner 1899-1914. Ο VICTOR PROU που εξέδωσε μια μελέτη που περιέχει μεταφρασμένο

το β' μέρος του έργου Περί στατών αυτομάτων, Les theatres d' automates en grece, au II siecle avant l' ere chretienne, d' apres les Autومatopοιητικά D' Heron d' Alexandrie, Extrait des memoires presentes a l' Academie des Inscriptions et Belles Lettres, Παρίσι 1852, προκρίνει, κατά την πλατωνική δημοποιητή, τον τίτλο Περί Αυτοματοποιητικής, ομως η μεγάλη πλειονητική ούσων ασχολήθηκαν με το θέμα από τον αββά Bernardino Baldi, de Gli Automati di Herone Alessandrino, Bevetia 1589 (ημερομηνία σύνταξης του έργου 1569) προκρίνουν την παραδεδομένη γραφή. Η πρώτη προσοχή στο έργο αυτό του 'Ηρωνος, ύστερα και από την πρώτη έκδοσή του στη Γαλλία στα 1693, με λατινική μετάφραση του Couture, κάθε άλλο πάρα είχε άμεση συνέχεια αφού ακολουθήθηκε από δύο αιώνες αδιαφορίας μέχρι την έκδοση του H. Martin Recherches sur la vie et les ouvrages d' Heron d' Alexandrie IV, Mem. Acad. Inscr., Παρίσι 1854. Οι πληροφορίες για τον Φίλωνα παρέχονται από τον 'Ηρωνα, Π. Αυτομ. 141, 2.

(47) Βλ. παρατάνω σημ.

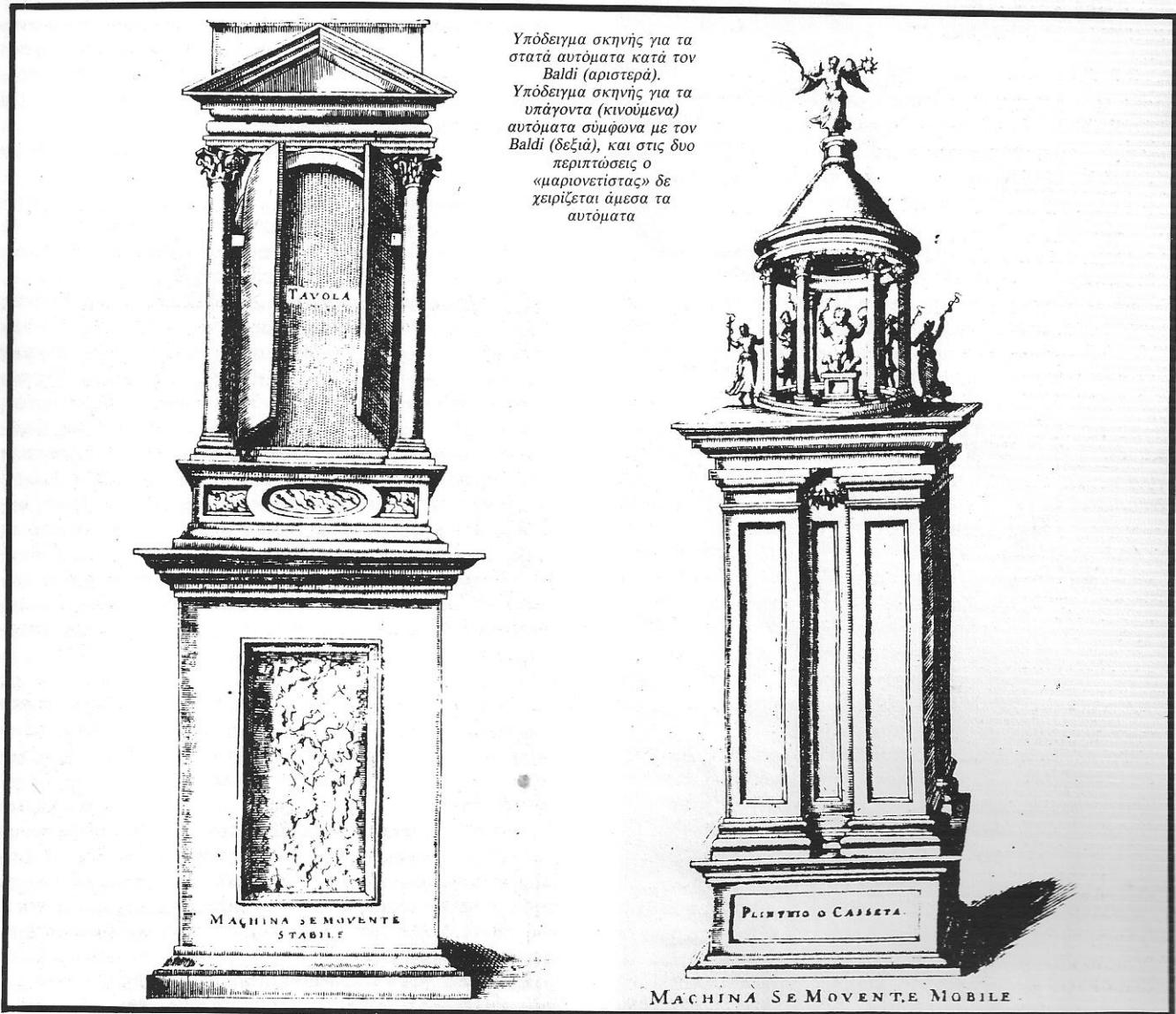
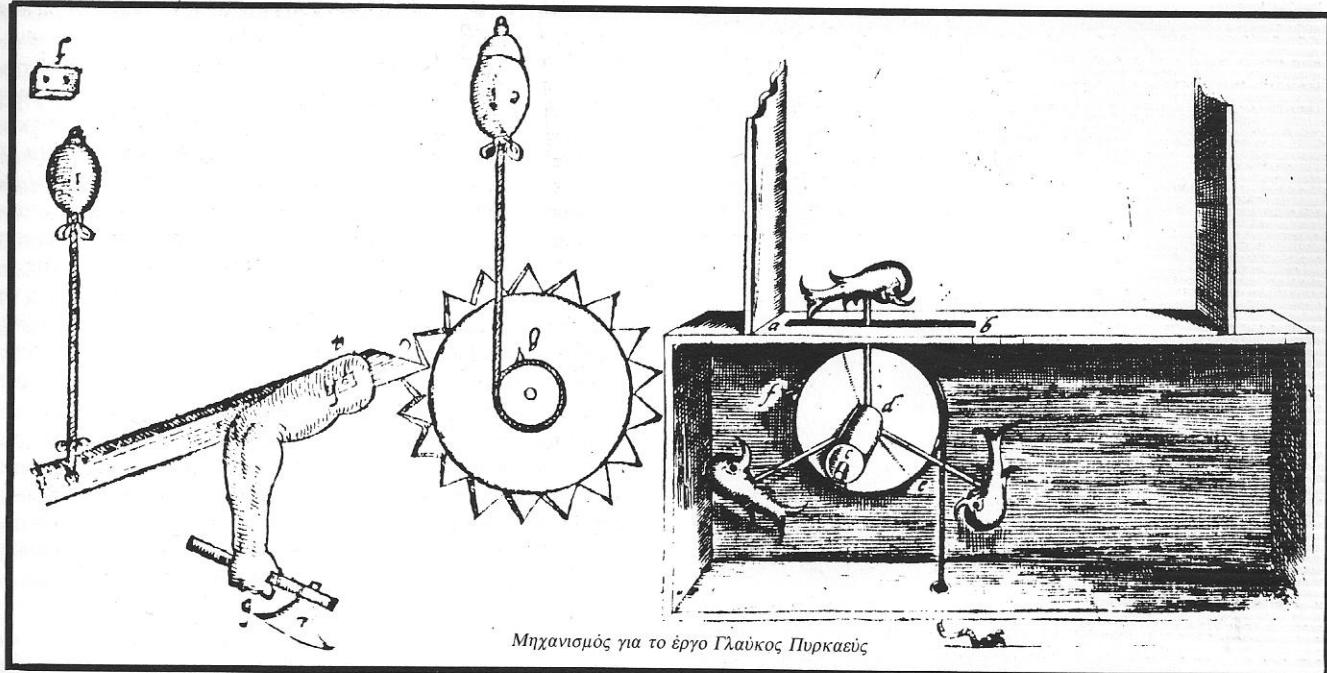
(48) Baldi, ο.π. σ. 10: "Io stimo mondimento che vi sia differenza tra l' Automato e il Neurospasto, cioè che l' Automato o se movente, sia quello in cui l' artefice non tira le corde, ma il contrapeso occulto, ove nei neurospasti senza l' aiuto de contrapesi l' artefice tira hor questa e hor quell' altra cordicella per far nuovere a le figure il braccio, la mano, il piede e il capo, o gl' occhi come vediamo in quelle imaginette, che per trastullo sogliono darsi a bambini". Πιστεύω ότι σε μια, αναγκαία, έκδοση του κειμένου και της μετάφρασης του Περί Αυτοματοποιητικής, ο πρόλογος του Baldi θα πρέπει να περιληφθεί οπωσδήποτε.

(49) Πρβ. Δ. Σακαλή, Die Datierung Herons von Alexandrien, Κολωνία 1972, όπου, με βάση τα γλωσσικά στοιχεία, ο συγγραφέας κλίνει υπέρ μιας ύστερης μάλλον χρονολόγησης (στον ίδιο και για τη σχετική με το θέμα βιβλιογραφία). Οπωσδήποτε, είναι αξιοσημείωτο ότι ο 'Ηρων μοιάζει να μιλά για τα σκηνικά πειράματα του Φίλωνος σα να τα εγνώριζε από πρώτο χέρι, ισως όμως η γνώση του να πηγάζει μόνον από χαμένα συγγράμματα του ομοτέχνου του.

(50) Βλ. σημ. 46.

(51) Μύθος και Σκέψη, σ. 303. σημ. 33, βλ. και την παρούσα μελέτη σημ. 30.







ΠΕΠΗ ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ

## Η μαριονέτα στο έργο του P. KLEE πως ένας ζωγράφος στήνει θέατρο

**Ο**KLEE ζωγραφίζει την πρώτη μαριονέτα του στα 1906. Ο τίτλος του έργου είναι *Μαριονέτα αιωρούμενη από μωβ κορδέλες*<sup>(1)</sup>. Πέντε κορδέλες που η άκρη τους χάνεται έξω απ' την εικόνα και προσφέρουν με τους κρίκους τους τα σημεία στήριξης των μελών του όντος - μαριονέτας. Σα νότα που έχει παρεισφρύσει στο πεντάγραμμο, η μαριονέτα υπερίπταται ακολουθώντας ένα μυστικό ρυθμό, ο οποίος την προφυλάσσει από την πτώση, την επιστροφή στο κενό, στο χάος. Το κορμί της διατηρεί την ενότητά του, ενώ η πλαστικότητα που το διακρίνει ανάγει στον κόσμο των αιλουροειδών αλλά και σ' αυτόν του παιχνιδιού, της πάνινης ή αχυρώνιας κούκλας. Χωρίς φύλο ή ακόμη, με φύλο ραμμένο σαν τραύμα, η μαριονέτα του Klee προαναγγέλλει το υπερρεαλιστικό υβρίδιο<sup>(2)</sup>, ενώ αρχίζει την πορεία της, η οποία θα σημαδέψει ολόκληρο το έργο του. Μαριονέτα αιωρούμενη - μαριονέτα απαγχονισμένη σ' ένα άλλο επίπεδο ανάλυσης η κρεμασμένη μορφή ανάγει στην απαγχονισμένη θεότητα, π.χ. στον απαγχονισμό του Ovtiv, του πιο σημαντικού ανάμεσα στους θεούς της γερμανικής μυθολογίας. Ο Ovtiv μένει αιωρούμενος εννέα νύχτες από το Δέντρο του Κόσμου αυτοτραυματιζόμενος («θυσιαζόμενος ο ίδιος στον εαυτό του») χωρίς τροφή και νερό για να του αποκαλυφθούν τα ρουνικά κείμενα<sup>(3)</sup>. Ο Mircea Eliade παραβάλλει τον μύθο αυτό με παρα-σαμανικές πρακτικές τελετουργικής μύστησης<sup>(4)</sup>. Ο απαγχονισμός και άλλες σωματικές διαδικασίες οδηγούν στην αυτογνωσία και τη γνώση. Η θυσία δι' απαγχονισμού προς τον Ovtiv επαναλαμβάνει την προαιώνια θυσία.

Η ψυχανάλυση θα μπορούσε να ριζεί επίσης φως στην ανάγνωση του απαγχονισμού: το έμβυρο κάποτε κινδυνεύει να πνιγεί από τον ομφαλό λώρο της μάνας είτε στη μήτρα είτε κατά τη διάρκεια της εξώθησης - γέννησης. Ο τρόμος, που νιώθει, τότε, βιώνεται αργότερα σαν άγχος που μπορεί να εκδηλωθεί ακραία, με τάσεις επιθετικότητας ή αυτοκαταστροφής.

Η απαγχονισμένη ή αιωρούμενη μορφή<sup>(5)</sup> με τη μυητική ή την ψυχαναλυτική της διάσταση, το αρχαίο oscillum των ρωμαίων είναι ακριβώς μια κρεμαστή κούκλα, που συγγενεύει ακόμα περισσότερο με το νευρόσπαστο, μιας και τις πιο πολλές φορές τα μέλη της είναι αρθρωτά.

Ο θεός Ovtiv αυτοτραυματίζεται. Η μαριονέτα του Klee έχει ένα ραμμένο τραύμα ή ραμμένο αιδοίο. Το τραύμα της μαριονέτας βρίσκεται σε διάλογο με το κενό, με το φόβο του κενού. Για να σωθεί από την πτώση οφείλει να βιώσει τον αυτοτραυματισμό της. Οι κούκλες και οι μαριονέτες που θα την ακολουθήσουν θα έχουν συχνά αποκομμένα τα μέλη τους στα όρια του διαμελισμού ή και διαμελισμένα. Θα προσπαθούν αν ισορροπήσουν πάνω και μέσα στο κενό, κάποτε θα πετούν, άλλοτε θα γκρεμίζονται. Ο, τι ισχύει για τη μαριονέτα ισχύει και για την ανθρώπινη μορφή που κάποτε συγχέεται μαζί της.

Ιο να αποτυπώσεις το διαμελισμό και τον ευνουχισμό, το να εκφράσεις το αδιέξοδο δίλημμα ανάμεσα σ' αυτά και την πτώση σημαίνει να δώσεις με τα φάρμακα της τέχνης απάντηση στο άγχος του απαγχονισμού, του κενού, της απόρρηψης. Η ζωγραφική διαδικασία αναδεικνύεται, λοιπόν, σε διαδικασία αναλυτική και μυητική. Η κρεμασμένη κούκλα του Klee ρυθμίζει την κίνησή της στο βαθμό που μόνη της πιάνεται από τους κρίκους και εξαρτάται από μια άλλη δύναμη στο βαθμό που μας είναι αόρατη η αρχή της κάθε κορδέλας, του κάθε νήματος που την κινεί. Μήνηση: η προσπάθεια να βγάλεις τον αόρατο σκηνοθέτη στο φως, να αυτονομηθείς, ενώνοντας τα κομμάτια του εαυτού σου.

Η μαριονέτα - μοτίβο και η μαριονέτα - αντικείμενο είναι σε διάλογο με τη μάσκα συνιστώντας μαζί μ' αυτήν και με άλλα θεατρικά στοιχεία, όπως είναι η αυλαία με τους σκηνικούς πρωταγωνιστές του ζωγράφου. Στο λυκόφως του 20ού αιώνα αναδύεται ένας προβληματισμός γύρω από τη μηχανή που και παλαιότερα έχει απασχολήσει την ανθρώπινη σκέψη. Μόνο που, τώρα, συνοδεύεται από ένα καινούριο στοιχείο που θα αποβεί καθοριστικό: τη νέα τεχνολογία.

Ο Klee έχει το πάθος της γνώσης χωρίς να χάνει το χιούμορ του.

Θέλει να δοκιμάσει στην τέχνη του, τη «μηχανή» χωρίς ωστόσο να την αποσυνδέει από τις παλαιότερες διαστάσεις της. Οι μορφές του ακολουθούν μια πορεία «μηχανοποίησης» η οποία θα μπορούσε να χωριστεί στα εξής στάδια:

A) Το ανθρώπινο κορμί σχηματίζεται από συνεχόμενες ταινίες με εμφανείς τις αρθρώσεις. Έτσι, δουλεύει το 1911 μια σειρά σχεδίων για το έργο Candide του Βολταίρου<sup>(6)</sup>, τη Μυστική σκηνή (1912) και άλλα έργα. Ο αφελής Candide, οπαδός του Leibnitz, διακωμωδείται από τον Βολταίρο και, μαζί μ' αυτόν, η θεωρία περι αγαθότητος του κόσμου. Σαν άλλος Δον Κιχώτης, ο αντι-ήρωας του Βολταίρου θα τολμήσει μια περιπέτεια ακολουθώντας το όραμα του δασκάλου του Πανγκλός. Στο τέλος, θα τον περιμένει η Κυνεγόνδη, η αγαπημένη γυναίκα, αρκετά άσκημη ειν' αλήθεια, αλλά λιγότερο χιμαιρική από τη Δουλτσινέα και ένας κίηπος —μια μικρή συγκεκριμένη ζωή— που πρέπει να καλλιεργηθεί. Τον αντι —ήρωα αυτόν του Klee σχεδιάζει ψιλόλιγνο— μια σύλληψη που θυμίζει κάποιες αναπαραστάσεις του ισπανικού προτύπου (ας θυμηθούμε για παράδειγμα τον Δον Κιχώτη του Ντωμέ). Είναι χαρακτηριστικό επίσης ότι οι μορφές της σειράς αυτής των σχεδίων του Klee αποτελούνται, όπως ήδη αναφέρθηκε από τανίες: η ανθρώπινη μορφή δίνει τη θέση της σε οντα που οδεύουν προς μια άλλη σχέση με το χώρο, κατακτώντας τη χάρη εκείνη για την οποία μιλάει ο Κλάιστ<sup>(7)</sup>.

B) Οι ταινίες χάνουν τη συνέχεια τους, κόβονται. Στο έργο Αρλεκινάντ ή Ιστορία των Αρλεκίνου του 1912 παρακολουθούμε αυτή τη μεταμόρφωση των ταινιών σε σπασμένα μέλη. Τα ταινιόμορφα όντα αποκτούν έτσι μιαν άλλη διάσταση: τη διάσταση της αρθρωτής κούκλας, του νευρόσπαστου, της μαριονέτας, ενώ συγχρόνως διαφοροποιείται η σχέση τους με το χώρο αφού δυνάμει κατέχουν και άλλες κινητικές δυνατότητες. Τα όρια, ωστόσο, την πολυκίνησης αυτής υπακούουν συχνά σε μια εσωτερική αυστηρότητα σε μια αυτοκυριαρχία.

Έτσι, στο έργο *Καλλιτέχνες*, του 1915, οι μορφές που μοιάζουν να εγγράφονται στον κόσμο του τσίρκου, άποτονται του ανδρείκελου αλλά και του ανθρώπου - διαβήτη. Η ακριβεία του διαβήτη αποτελεί αναγκαία συνθήκη για τους ανθρώπους του τσίρκου. Σ' αυτόν το χαρούμενο και τρομερό κόσμο το παραμικρό λάθος πληρώνεται με θάνατο. Το θαύμα και η μηχανή, πολύσημες μνήμες, στο τσίρκο συμβιώνουν ανταλάσσοντας ρόλους, παιζοντας το ένα το άλλο. Η ταυτιστική αυτή μεταφυτεύεται στη ζωγραφική του *Κλεε*, ο οποίος έτσι φτάνει να σκηνοθετεί d' apres nature, κατά φύσιν.

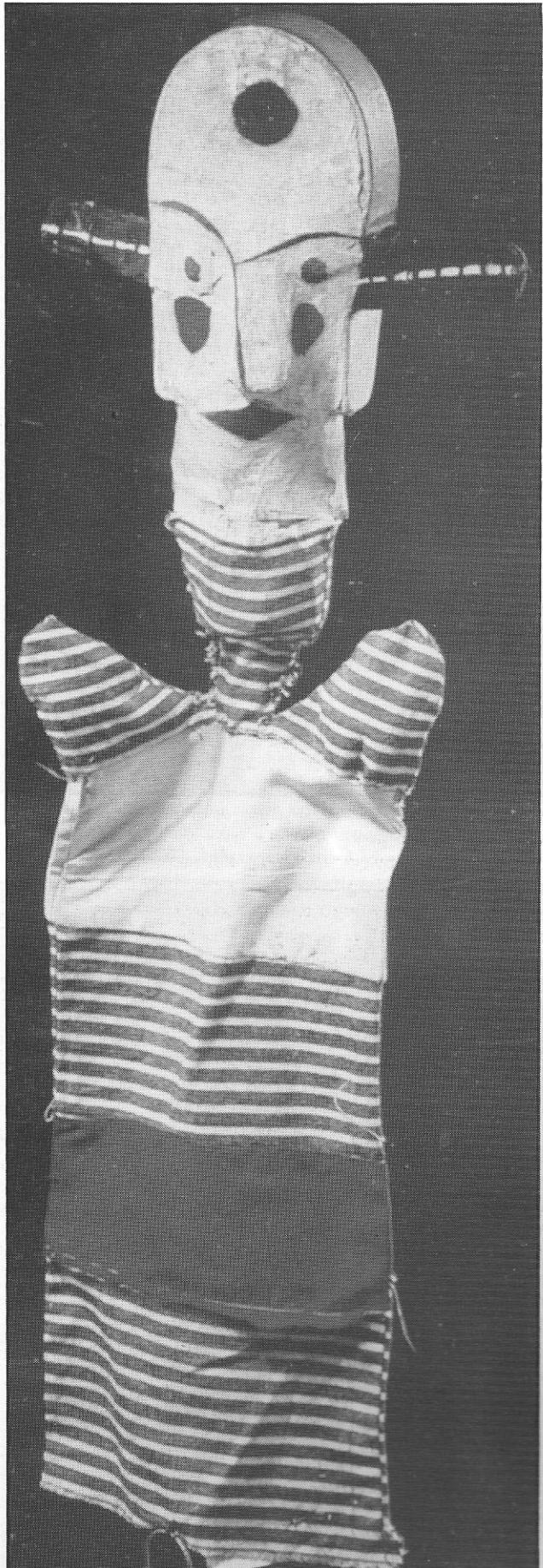
Γ) Σ' ένα τρίτο στάδιο, οι αρθρώσεις των μορφών είναι έτοιμες ν' αποσυνδεθούν. Οι σύνδεσμοι τους κοντεύουν να σπάσουν, κάποτε είναι κιόλας σπασμένοι. Ωστόσο, η αποσύνδεση αυτή δεν δημιουργεί απώλεια της ισορροπίας που, ίσα ίσα, μοιάζει να αποκτά μιαν άλλη διάσταση, θα την έλεγα πιο εσωτερική και, άρα, σταθερότερη. Αυτήν τη νέα ισορροπία την εγγυάται η αλληλοδιεύδυση χώρου και μορφής, η οποία παράγει μια δομική ενότητα, όπου η παραστατικότητα δίνει τη θέση της στη σύνθεση. Παράδειγμα αυτής της αντιληψης είναι το έργο του 1927 *Ανδρείκελο μονόχειρος αξιωματικού*. Μια παράλληλη ανάγνωση του έργου αυτού και της μαριονέτας, που σχεδιάζει ο Lothar Schreyer *H ηδονική γυναικά* του 1920<sup>(8)</sup> έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού το Bauhaus υπήρξε το κοινό εργαστήρι και των δυο: Και οι δυο μορφές βρίσκονται σε δυναμική σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο. Ο Schreyer τονίζει τη δράση που έχει στοιχεία στροβίλου με καμπύλες γραμμές, οι οποίες σηματοδοτούν την εν δυνάμει τροχιά. Ο Klee, αντίθετα, πολλαπλασιάζει τις γραμμές ορισμού των μελών του αξιωματικού του δινοντας τη δυνατότητα μιας πολλαπλής κίνησης του ανδρείκελου και, συγχρόνως, ηθογραφώντας την στρατιωτική ακαμψία. Και τα δυο ζωγραφικά αντικείμενα προαναγγέλλουν τον κόσμο των πιο πρόσφατων mobiles.

Δ) Την τελική αποδιάρθρωση της μορφής μπορούμε να παρακολουθήσουμε στο σχέδιο του 1939 *Μαχόμενες μαριονέτες*. Ο χώρος αποτελεί πλέον ειδοποιό στοιχείο της μορφής και η μορφή εγγυάται το χώρο. Ο κατακερματισμός είναι κοινός<sup>9</sup> έτσι, η διαμελισμένη μορφή κατακερματίζει και κατακερματίζεται από και σ' ένα χώρο επίσης κατακερματισμένο απ' αυτήν. Η αμφισβήτηση της τυπικής παραστατικότητας ανοίγει παραδειγματικά το δρόμο προς την καινούρια ισορροπία. Ο κατακερματισμός μορφής και χώρου μπορεί, ωστόσο, να έχει το ισοδύναμο του στη διάσπαση του ψυχικού χώρου. Η διάσπαση αυτή ακολουθεί μια σειρά από στάδια που φτάνουν ώς και τη σχιζοφρένεια. Η βίωση, εξάλλου, του σωματικού κατακερματισμού στα όνειρα είναι αντικείμενο ψυχαναλυτικών παρατηρήσεων και συμπερασμάτων. Είναι χαρακτηριστικό π.χ. το όνειρο μιας ασθενούς που παραθέτει ο Φρόουντ<sup>(9)</sup>, όπου το κορμί ενός νέου κοριτσιού, της κόρης της, συνθλίβεται από τρένο, ενώ τα κομμάτια του διακρίνονται πεταμένα στις γραμμές.

Δε θα σχοληθούμε εδώ με τη συζήτηση της ερμηνείας που δίνει ο Φρόουντ. Θα θέλαμε μόνο να επισημάνουμε ότι η θέα του κομμένου κορμιού δεν προκαλεί πόνο στη μητέρα, ενώ η σκηνή λαμβάνει χώρα σε γραμμές τρένου. Η μητέρα λειτουργεί στο όνειρο αυτό σαν ο αόρατος σκηνοθέτης που θέλει το διαμελισμό, ίσως μιμούμενη τη δική της μητέρα (η οποία βρίσκεται δίπλα της στο τρένο).

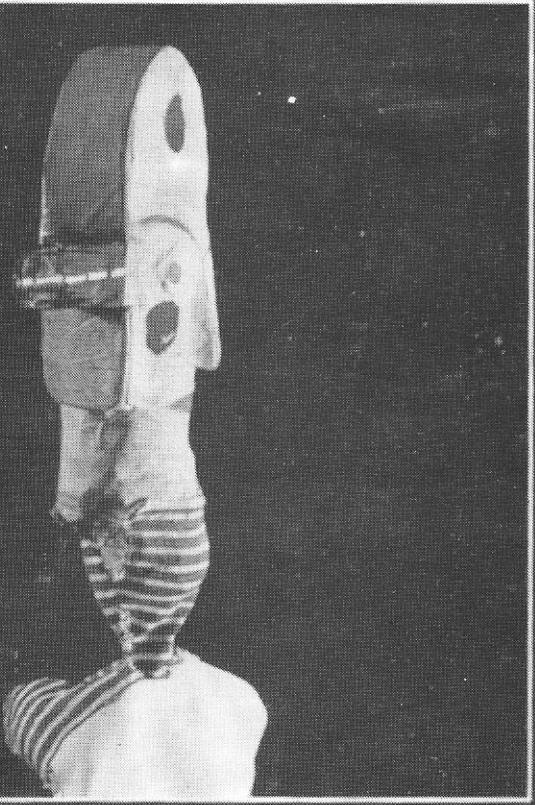
Ο Klee αποδέχεται τον κατακερματισμό και μαζί μ' αυτόν την τραγικότητα της ύπαρξης. Η μαριονέτα είναι γραμμένη από το αρχικό δράμα του θεϊκού διασπαραγμού, όπου πρωταγωνιστεί<sup>(10)</sup>. Θα μπορούσε, μάλιστα, να πει κανείς ότι προαναγγέλλει αυτό το δράμα. Ωστόσο, μέσα από τον σωματικό τεμαχισμό της φτάνει σε μια καινούρια ενότητα.

Στη γερμανική μυθολογία, όπως και αλλού, ο διαμελισμός διασπαραγμός γίνεται η βάση της κοσμογονίας, αφού από τα μέλη του Υμίρ θα γεννηθεί ο κόσμος: «από τη σάρκα του έφτια-



Ο Κλεε, 1925

παραδοσιακής ζωγραφικής  
της περιόδου της Αντιβασιλείας  
της οποίας η μετατροπή σε  
τέχνη της σύγχρονης Ευρώπης  
είναι ένα από τα σημαντικά  
θέματα της ζωγραφικής της  
εποχής.



Ο Κλόουν, 1925

Ο «Διάβολος», γάντι με κρίκους. 1922



ξαν τη γη, από τα κόκαλά του τους βράχους, από το αίμα του τη θάλασσα, από τα μαλλιά του τα σύννεφα, από το κρανίο του τον ουρανό»<sup>(11)</sup>.

Ο διαμελισμός-διασπαραγμός χώρου και ανθρώπινης μορφής ή μαριονέτας στη ζωγραφική του Klee δεν φτάνει ποτέ στην εξ-πρεσιονιστική τραγικότητα. Όπως ο Υμίρ διασπαράσσεται για να γεννήσει τον κόσμο, τη νέα αρμονία, έτσι και τα ζωγραφικά στοιχεία στον Klee κατακερματίζονται για να γεννήσουν μιαν άλλη σύνθεση, όπου συνυπάρχουν ύλη και χρώμα, γραμμή και μουσικός τόνος. Η ενότητα που κατακτάται έτσι έχει περάσει από την οδύνη γ' αυτό και είναι σημαντική.

Η μαριονέτα-αντικείμενο και θησαυρός του θεάτρου που κατασκευάζει ο Klee για το γιό του και όπου παιζει κι ο ίδιος, παριστάνοντας τον εαυτό του, εμφανίζεται το 1916. Από τη χρονιά αυτή και μέχρι το 1925 μπαίνουν στη σκηνή αυτού του λιλιπούτειου θεάτρου πενήντα μαριονέτες από τις οποίες, μετά τους βομβαρδισμούς και τις συχνές μετακινήσεις της οικογένειας, σώζονται σήμερα τριάντα<sup>(12)</sup>. Οι μαριονέτες αυτές που βρίσκονται στη συλλογή του γιού του Felix έχουν εκτεθεί για πρώτη φορά στην Ελβετία και το Παρίσι στα 1979 με τη φροντίδα του Pierre von Allmen.

Οι πληροφορίες που έχουμε για τα σενάρια και τις παραστάσεις προέρχονται, κατά κύριο λόγο, από τις συζητήσεις μας με το γιό του Klee, τον Felix. Κάποια σκηνικά σώζονται μόνο σε φωτογραφία.

Είναι επίσης γνωστό ότι ο Klee έπαιξε κουκλοθέατρο στη γιορτή που έγινε το 1922 στο Bauhaus<sup>(13)</sup> και, μάλιστα, μια μαριονέτα παρίστανε τον ίδιο, ενώ η άλλη την Emmy Galka Scheyer, συλλέκτρια έργων τέχνης<sup>(14)</sup>. Η σκηνή είχε ως εξής: Η Galka ήθελε να πουλήσει έναν πίνακα του Jawlensky, (ο οποίος υπήρξε φίλος του ζωγράφου) στον Klee-μαριονέτα, πράγμα που αυτός αρνιόταν αποφασιστικά. Τότε, η Galka έπαιρνε τον πίνακα και τον έκανε κομματάκια σπάζοντάς τον στο κεφάλι του Klee.

Ο σαρκασμός και η αυτοειρωνεία είναι από τα στοιχεία που διαφοροποιούν τον Klee από πολλούς συγχρόνους του δημιουργούς, ακόμα και από συνεργάτες του στο ίδιο το Bauhaus, πλησιάζοντάς τον σε ρεύματα θεμελιώδως επαναστατικά, όπως είναι ο σουρρεαλισμός<sup>(15)</sup>, στη μεγάλη έκθεση του οποίου παίρνει μέρος στα 1925 στο Παρίσι. Σουρρεαλιστικά και κονστρουκτιβιστικά στοιχεία είναι εμφανή και σε πολλές από τις μαριονέτες του, ενώ άλλες αντλούν χαρακτηριστικά από τον κόσμο του φολκλόρ, με έντονο κάθε φορά συμβολισμό. Σε κάθε περίπτωση, κάθε μορφή αποτελεί και μια αναπάντεχη δημιουργία. Ο θάνατος δεν θα μπορούσε, βέβαια, να λείπει από τη σκηνή του θεάτρου αυτού όπου συναντιώνται το σκοτάδι με το φως. Ο Κύριος Θάνατος (1916) μαζί με την Κυρία του (1921) προτάσσουν τα τρομερά τους δόντια, στοιχείο που συναντάμε συχνά και σε ζωγραφικά έργα του Klee που έχουν σχέση με τη μάσκα αλλά και σε τοπία ή σπίτια-μάσκες<sup>(16)</sup>. Τα λευκόχρωμα ρούχα τους βρίσκονται σε έντονη αντίθεση με το μαύρο φόντο, που σοφά χρησιμοποιήσε ο P. von Allmen στην έκθεσή του και που αυτόματα ανακαλεί στη μνήμη το μαύρο της ράμπας. Το ίδιο αυτό φόντο χρησιμοποιείται για το σύνολο των τριάντα μαριονετών, τονίζοντας το στοιχείο του αιώνιου διαλόγου ανάμεσα στο μαύρο και το λευκό. Το λευκό αυτό κυριαρχεί στο πρόσωπο-μάσκα του συνόλου του θιάσου και οφείλεται στο υλικό που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω.

Ο διάβολος κάνει την είσοδό του με μορφή γαϊδάρου και με τίτλο Ο Διάβολος-γάντι με κρίκους (1922) (απόχρος οι κρίκοι της παραδοσιακής αλυσίδας), τίτλος που μαρτυρά και τον τρόπο κατασκευής της: γιατί αυτός ο τρομερός διάβολος δεν είναι τίποτ' άλλο από ένα παλιό γάντι με τρία δάχτυλα, περασμένο πάνω σε μια βάση κεφαλιού γύψινη μ' έναν κρίκο στη

μύτη και έναν άλλο στο τρίτο αυτή.

Τα τρία κέρατα-αυτιά είναι που του δίνουν και το χαρακτήρα του υπερ-διαβόλου. Πιστός στις επιταγές της εποχής του που έχει επιλέξει το υπέρ σαν πρώτο συνθετικό λέξεων όπως άνθρωπος, αρσενικό, εγώ, ρεαλισμός, ο Klee διαλέγει τη μορφή του γαϊδάρου για το διάβολό του και όχι τυχαία. Ο γάιδαρος αποτελεί στοιχείο του μύθου αλλά και του φολκλόρ με τονισμένη τη φαλλική διάσταση. Έτσι, ο υπερ-διάβολος είναι συγχρόνως κι ένα υπερ-αρσενικό, ένας σούπερμαν που, ωστόσο, κλείνεται για τα καλά στο μαγικό κουτί από τον Guignol, τον μόνιμο αντίπαλό του και πρωταγωνιστική φιγούρα του ομώνυμου θεάτρου. Ο Guingol του Klee χάθηκε ή καταστράφηκε. Μια σειρά από μαριονέτες του ζωγράφου έχουν να κάνουν με τον κόσμο των στοιχείων: πνεύματα, φαντάσματα, φάσματα με έντονη κονστρουκτιβιστική όψη<sup>(17)</sup> ή ακόμα με στοιχεία ready-made συνδυάζουν το παλιό και το νέο, το όνειρο και τη φαντασία με την αισιόδοξη τεχνολογική πραγματικότητα. Το *Πνεύμα του σπιρτόκουτου* (1925) το *Ηλεκτρικό φάσμα* (1923), ή το *Πνεύμα της ηλεκτρικής πρίζας* (1925) δηλώνουν και το υλικό κατασκευής τους που είναι σπιρτόκουτα και πρίζες. Ένα από τα σενάρια που μας διηγήθηκε ο Felix Klee θέλει το Ηλεκτρικό φάσμα να ρχεται από πολύ μακριά, από τον ηλεκτρισμό και τον Kasperle να το ωρά προσπαθώντας να καταλάβει τι, τέλος πάντων, είναι αυτός ο ηλεκτρισμός («Μυρίζει άραγε ή έχει άλλο όνομα» κ.λπ.). Το *Πνεύμα του σπιρτόκουτου*, επίσης μυστηριακό κι απόμακρο σαν πνεύμα καταρχήν αλλά και σαν κατασκευή από σπιρτόκουτα που του δίνουν μια παράξενη όψη, έχει έναν ρομαντικό χαρακτήρα που τον τονίζει ένα φτερό στο κεφάλι. Ο Ληστής δεν λείπει από το κουκλοθέατρο του Klee. Γνώστης και θαυμαστής του Σίλλερ και των Ληστών του, ο καλλιτέχνης κινείται σ' ένα χώρο στοιχειωμένο από ληστές, αφού ο Μέλας Δρυμός συνιστά σίγουρο καταφύγιο τους. Ερωτικός και ανέμελος ο ληστής-μαριονέτα φοράει καπέλο με φτερό και είναι ντυμένος με ζωηρά, ζεστά χρώματα. Κάποτε ο Klee παίρνει ένα πινέλο, μερικά ζωηρόχρωμα κουρέλια και λίγο γύψο για να στήσει τον Κουρέα της *Baγδάτης*, τύπο βγαλμένο από τον κόσμο των Χιλιών και μιας *Nυχτών* που θα γίνει θέμα και της ομώνυμης όπερας του Peter Cornelius<sup>(18)</sup>. Μέσω του Κουρέα ο καλλιτέχνης ενώνει δυο διαφορετικούς θεατρικούς κόσμους: την όπερα και το κουκλοθέατρο. Έτσι, το μεγάλο πλησιάζει το μικροσκοπικό, ο Κουρέας της *Baγδάτης* αναδεικνύεται ο αινιγματικός πρωταγωνιστής που οφείλει στον κωμικό του χαρακτήρα την ικανότητά του να επεμβαίνει. Γέροντας αγέραστος, ον χωρίς ηλικία, προσφέρει υπηρεσίες σ' όποιον την ζητήσει συμβουλή. Φλύαρος και περιέργος ο τύπος του Κουρέα συμβάλλει, και μάλιστα πολλές φορές εντελώς τυχαία, στη διευθέτηση ερωτικών υποθέσεων. Η κοινωνική σημασία του φαινεται και από τους άλλους ρόλους που εκτελεί: είναι θεράπων ιατρός αλλά και φαρμακοποιός παρασκευαστής θεραπευτικών ουσιών και πάντα άνθρωπος που ακούει τα μυστικά των πελατών του. Αυτές οι ιδιότητες τον καθιστούν απόγονο άμεσα του αλχημιστή και έμμεσα του αρχαίου μάγου.

Με τον εντοπισμό του στη *Baγδάτη*, οι εξαιρετικές του ικανότητες γίνονται ακόμα πιο μαγικές, φιλτραρισμένες από τον κόσμο της Ανατολής σ' ένα χώρο-πατρίδα του παραμυθιού.

Τα υλικά που χρησιμοποιεί ο Klee για να κατασκευάσει τη μαριονέτα αυτή θυμίζουν στοιχεία της προσωπικότητας του κουρέα: τα έντονα χρώματα στο σαρικί και τα ρούχα ανάγονταν στον κόσμο της μαγείας, δύον λειτουργούν προκαλώντας μοναδικές αντιδράσεις, μεγάλη μύτη που θέλει να χωθεί παντού, μάτια μπλε εξώφθαλμα με θεραπευτικές και μαγικές ιδιότητες. Μια κούκλα ενσαρκώνει ένα σύμβολο: στον παιδικό κόσμο των χιλιών και μιας ερωτήσεων η αλληλουχία αυτή οφείλει να είναι καθαρή και απλή.



Πωλ Κλέε, Βέρνη 1892

Οι διάφοροι τύποι που παρελαύνουν στη σκηνή του ζωγράφου έχουν να κάνουν με χωρικούς, γέροντες, μοναχούς, γυναίκες, πρόσωπα του παραμυθιού, όπως και ο Κουρέας για τον οποίο μιλήσαμε παραπάνω κ.ά. Στοιχεία προσωπογραφίας της EMMY G. SCHEYER βρίσκουμε στον Κλόδον με τα μεγάλα αυτιά (1925). Η ταύτιση του καλλιτέχνη με τον κλόδον είναι εμφανής και στη ζωγραφική του<sup>(19)</sup>. Η μαριονέτα-κλόδον με ρούχα που θυμίζουν τα σουπρεματιστικά πειράματα του Μάλιεβιτς, απενίζει με θλίψη και σοβαρότητα το θεατή, ενώ τα μεγάλα αυτιά χαρίζουν μια κωμική νότα στο σύνολο. Ακόμα μια φορά διαφορετικοί κόσμοι συναντώνται: εδώ είναι το τσίρκο που πλησιάζει το κουκλοθέατρο.

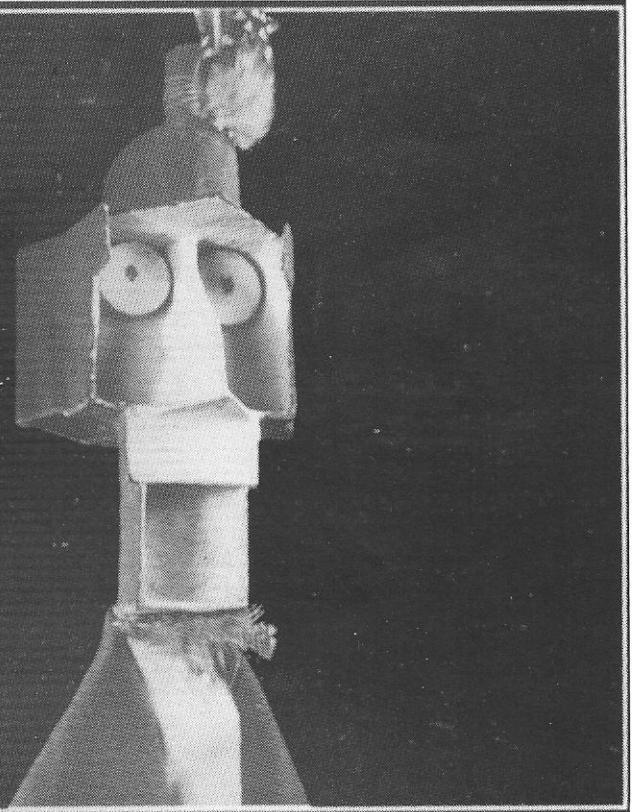
Θεατρικό ντονέτο συνιστούν οι μαριονέτες Γερμανός ενθικιστής (1921) και Φιλισταίος (1925). Η μορφή του πρώτου χαρακτηρίζεται από ένα στοιχείο οξύτητας και επιθετικότητας που τονίζεται από το σχήμα των ματιών, της μύτης και του μουστακιού. Επιπλέον, είναι γέρος: τα λευκά του γένια σημαίνουν και το πεπαλαιωμένο των ιδεών του. Η συμβολική πλευρά των εθνικών γερμανικών χρωμάτων στο καπέλο του αναδεικνύεται και από τον αυτοσχεδιασμό όπου πρωταγωνιστεί. Σύμφωνα πάντα με τον Felix Klee ο Φιλισταίος, μορφή ασήμαντη αλλά όχι αρνητική, απευθύνεται στον Γερμανό εθνικιστή.

Φιλισταίος: Αποκαλύπτεται με τα τρία χρώματα που φοράς στο καπέλο σου.

Γερμανός εθνικιστής (ενοχλημένος): Αποκαλύπτομαι; Και πώς γίνεται αυτό;

Φιλισταίος: Ιδού. Κίτρινο είναι το παρελθόν σου, το κόκκινο συμβολίζει το παρόν σου και μαύρο θα είναι το μέλλον σου. Θα πρέπει εδώ να τονιστεί ότι στους αυτοσχεδιασμούς αυτούς ο γιος του Klee παίρνει αποφασιστικά μέρος αφού είναι αυτός για τον οποίο προορίζονται οι κούκλες-παιχνίδια. Επίσης, όπως είναι αυτονόητο, οι αυτοσχεδιασμοί μακριά από το να συνιστούν άκαμπτα «σενάρια», διαφοροποιούνται και πλουτίζονται από παράσταση σε παράσταση.

παραπάνω από την περιοδοτική έκθεση της Εθνικής Συνθέτης Τέχνης στην Αθήνα, με την οποία η Μαριονέτα του Klee παρουσιάζεται σε μια ειδική παράσταση στην Καλλιτεχνική Έπαυλη της Εθνικής Συνθέτης Τέχνης.



Ο συμβολικός χαρακτήρας του χρώματος αναδεικνύεται και στη μαριονέτα *Bouudistēs Monachós*, όπου κυριαρχεί σε ρούχο και σε πρόσωπο το χαρακτηριστικό πορτοκαλοκίτρινο χρώμα. Το χρώμα αυτό, με το οποίο κάποιοι βουδιστές βάφουν το κεφάλι και το πρόσωπό τους, είναι φυτικό και προέρχεται από τον κρόκο. Ο βαμμένος από τα νύχια ώς την κορφή βουδιστής μοναχός του Klee, με την έντονη διάθεση δήλωσης ταυτότητας θα μπορούσε να διαβαστεί και σαν αντικείμενο-φορέας αμφισβήτησης της σοβαροφάνειας που κάποτε βασίλευε στο Bauhaus και της τάσης για μια αλήθεια ολοκληρωτική. Ας μην ξεχνάμε το φανατισμό σέχτας που χαρακτήριζε τους μαθητές του Itten, όλους ντυμένους με στολή *Mazdanam* και κουρεμένο κρανίο<sup>(20)</sup>.

Το στοιχείο που χαρακτηρίζει τη σύλληψη της μαριονέτας για τον Klee είναι, πρώτ' απ' όλα, η απλότητα και η μεγάλη ελευθερία στην επιλογή του υλικού για τα κεφάλια-μάσκες. Κανένα φτηνό υλικό δεν είναι καταφρονητέο. Σύμφωνος και με τις επιταγές της εποχής του που ζητά να θεώσει το ασήμαντο — ολόκληρη η φιλοσοφία του Bauhaus ας μη ξεχνάμε ότι στηρίζεται στο πάντρεμα τέχνης, τεχνικής και οικονομικών αναγκών — ο καλλιτέχνης προσέχει το καθημερινό και φτηνό υλικό, που η καταναλωτική κοινωνία πετά στα σκουπίδια, το μαζεύει και φτιάχνει κούκλες-ηθοποιούς. Έτσι, μαζεύει φτερά και κολιέ, πινέλα ξυρίσματος και χαλασμένες πρίζες, σπιρτόκουντα και ψεύτικα γουνάκια, δίνοντάς τους υπόσταση με τη βοήθεια ενός βασικού υλικού που τα συνδέει: πεπιεσμένου χαρτιού κάποτε και σχεδόν πάντα γύψου. Ως προς την επιλογή του τελευταίου υλικού ο Klee πρωτοτυπεί σε σχέση με τον περιγυρό του γιατί κανένας άλλος — τουλάχιστον με βάση τις μέχρι τώρα γνώσεις μας — δεν χρησιμοποιεί γύψο ούτε για μαριονέτες ούτε και σαν υπόστρωμα ζωγραφικών έργων. Ωστόσο, ο γύψος είναι ένα από τα παραδοσιακά υλικά για μάσκες, θέατρο και τελετουργίες<sup>(21)</sup>.

Στο γλωσσολογικό επίπεδο είναι χαρακτηριστικός ο σημαντικός αριθμός των λέξεων που χαρακτηρίζουν τις διάφορες κατηγορίες του γύψου<sup>(22)</sup>.

Στο αισθητικό πάλι και σε σχέση με το μαύρο χρώμα της σκηνής δημιουργεί την έντονη αντίθεση που θέλει το θεατρικό παιχνίδι, όπως και κάθε παιχνίδι που για να είναι σε διάλογο με το σκοτάδι μπορεί να έχει σχέση και με το φως.

Στο συμβολικό, τέλος, επίπεδο ο γύψος συνδέεται με τη μαριονέτα που έχει γραμμένο στο κορμί της τον αρχικό διασπαραγμό, ενώ συγχρόνως ανάγει στο χώρο των κοχυλιών με τους πλούσιους συμβολισμούς<sup>(23)</sup>.

Η μαριονέτα εμφανίζεται στο έργο του Klee πολύ νωρίς. Η περιπέτειά της αντανακλά την προσωπική περιπέτεια του καλλιτέχνη, ενώ συγχρόνως μέσα απ' αυτήν μπορούμε να πιάσουμε τα νήματα, συγχρονικά και διαχρονικά, ενός χώρου και μιας εποχής: χώρος είναι η γερμανόφωνη κεντρική Ευρώπη και εποχή είναι αυτή που σηματοδοτείται από λόγους και πράξεις με έντονο πειραματικό χαρακτήρα που κάποτε γίνεται επαναστατικός.

Σε διάλογο με τη μάσκα, αφού το κεφάλι της δεν είναι κι αυτό παρά μια μάσκα, η μαριονέτα του Klee περνά από την απουσία χρώματος — σε πολλά έργα όπου εμφανίζεται σαν μοτίβο — στο χρώμα και μάλιστα σ' ένα χρώμα έντονο και λαμπερό. Αυτό συμβαίνει στα 1916, δυο χρόνια μετά το ταξίδι του Klee στην Τυνησία-ταξίδι που σημαδεύεται από τη χρωματική έκρηξη του ζωγράφου. Υποκαθιστώντας τη μάσκα όλα τα χρόνια που ο Klee υπηρετεί ως στρατιώτης στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, η μαριονέτα γίνεται παιχνίδι στα χέρια του γιου του αλλά κάποτε και στα δικά του, αφού ποτέ δεν έπαψε να παιζεί. Το παιχνίδι του Klee γίνεται εμφανές στην ίδια του τη ζωγραφική αλλά και στ' άλλα αντικείμενα που φτιάχνει. Είναι παιχνίδι ειρωνικό, κάποτε σαρκαστικό, πάντοτε μυητικό, παιχνίδι δηλαδή που οδηγεί

μέσα απ' τον φόβο σε μια βαθύτερη επίγνωση, άρα κι ελευθερία. *Χρόνος παιδίς ἀεὶ παιζῶν πεσσεύων.*

#### Σημειώσεις

- (1) Βλ. P. Klee, *Tagebücher*, Φραγκφούρτη 1953, V 758. Για το έργο αυτό ο Klee παρατηρεί: «Στην κατηγορία Α (όχι εκ του φυσικού) μια καλή δουλειά *Sous verre* Μαριονέτα. Η μικρή κούκλα είναι σχεδιασμένη σε μάρμαρο και οι κορδέλες είναι μωβ».
- (2) Βλ. N. Λοϊζιόη, *Giorgio de Chirico et les peintres surréalistes*, Παρίσι 1981, διδ. διατριβή, κεφ. "Le mannequin chiriquien et l' être hybride surréaliste", σ. 195-210.
- (3) Βλ. Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Παρίσι 1984, τομ. 2 σελ. 157.
- (4) Ο. π., το κεφάλαιο "Les Ases et les Vanes. Odhin et ses prestiges 'Chamaniques'", σελ. 155-158.
- (5) Βλ. M.F. Nilsson, Die Anthesterien und die Aiora, Eranos 15/16 (1915/6) 181 κ.ε.
- (6) Βλ. Βολταίρου, *Romans et contes: Candide*, Παρίσι 1961, σελ. 149-237.
- (7) Πρβ. H. v. Kleist "Sur le théâtre de Marionnettes" στο *Anecdotes et petits écrits*, Παρίσι 1981 σελ. 109. Το δοκίμιο αυτό του Kleist για τη Μαριονέτα κυκλοφόρησε σε μετάφραση Τζ. Μαστοράκη, Αθήνα 1982 μαζί με τη μελέτη του B. Dort Ένας «γύρος του Κόσμου», μετ. B. Αρδίτη.
- (8) Η φωτογραφία βρίσκεται στο βιβλίο του E. Michaud, *Theatre au Bauhaus (1919-1929)*, Λωζάνη 1978.
- (9) Πρβ. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, γαλ. μετ. I. Meyerson, Παρίσι 1926, σελ. 310-312.
- (10) Βλ. O. Kern *Orphicorum Fragmenta*, απόσπ., 34, καθώς και τη μελέτη για την *Αρχαία Μαριονέτα* στο αφιέρωμα αυτό.
- (11) Βλ. M. Eliade, o.π., σελ. 153 κ.ε.
- (12) Στο Dessau εγκαταλείφθηκαν σκηνικά και κάποιες μαριονέτες μετά την άνοδο του Χίτλερ στα 1933. Το πολιτικό αυτό γεγονός ανάγκασε τον Klee να φύγει από τη Γερμανία. Ένα άλλο μέρος της δημιουργίας του καταστράφηκε από το βομβαρδισμό του Würzburg από τους Εγγλέζους. Γι' αυτές που διασώζονται, βλ. P. von Allmen και F. Klee, *Paul Klee*, κατάλ. της έκθεσης που έγινε για τον ζωγράφο στο Neuchatel και τη Galerie Suisse στο Παρίσι το 1977-78 και 1978-79 αντίστιχα.
- (13) Η γιορτή κατέχει προνομιακή θέση στο Bauhaus. Πρβ. E. Michaud, o.π., σελ. 153-154. Για τη συγκεκριμένη γιορτή βλ. F. Klee εισαγωγή στον *Kat.*, o.π., σελ. 16 για το γερμανικό κείμενο.
- (14) Η E. G. Scheyer «ξέχηγαε» τον Klee και άλλους συγχρόνους του ζωγράφους στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Στις φωτογραφίες που τη δείχνουν μαζί με το ζωγράφο παρουσιάζεται σαν μια όμορφη νέα γυναίκα. Ο Klee συλλαμβάνει την ομόνυμη μαριονέτα του με μια έντονα γελοιογραφική τάση.
- (15) Παρ' όλη την αρνητική φόρτιση που έχει συχνά η λέξη σουρεαλισμός στην ελληνική βιβλιογραφία (βλ. M. Vitti, *H γενιά του '30 - Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα 1982, σ. 127 κ.ε., πιστεύουμε ότι στον εικαστικό τομέα δεν μπορεί κανείς παρά να τη χρησιμοποιεί σε αντιπαράθεση με τον *Hyperréalisme*, υπερρεαλισμό κατά λέξη, το γνωστό αμερικανικό καταρχήν κίνημα της δεκαετίας του '60 με τη ριζικά διαφορετική σύλληψη της υπερ-πραγματικότητας, σαν ακραίας συνέπειας του πραγματικού. Αν και η αντίληψη αυτή απομακρύνεται από το χώρο του ονείρου, της υπέρβασης, ωστόσο σ' ένα βαθμό είναι και προϊόν της: οι πίνακες των υπερρεαλιστών ζωγράφων σηματοδοτούν τον έρημο χώρο της μεγάλης πολιτείας, ο οποίος θυμιζεί τον σουρεαλιστικό χώρο του De Chirico και, συγχρόνως, ανάγουν στο χώρο του ονείρου που μέσα στη λεπτομέρειά του γίνεται εφιάλτης.
- (16) Για τα δόντια σαν αισθητικό και συμβολικό στοιχείο στο έργο του Klee βλ. τη δουλειά μας *Masques et Marionnettes chez P. Klee*, Memoire de maîtrise, Παρίσι 1981, το κεφάλαιο *Les dents*, σ. 37 κ.ε.
- (17) Για την εφαρμογή του κονστρουκτιβισμού στην αρχιτεκτονική και την επίπλωση αλλά και την αναπαράσταση του ανθρώπινου κορμού βλ. E. Michaud, o.π. σελ. 94.
- (18) Βλ. R. Kloiber, *Handbuch der Oper*, Μόναχο 1978, τομ. 1, σελ. 89-92.
- (19) Πρβ. το έργο του Klee, *O Κλόδουν στο κρεβάτι του* 1940.
- (20) Βλ. E. Michaud, o.π., σελ. 52-53.
- (21) Βλ. H. Jeanmaire, *Courrois et Courétes*, Αιλλή 1939, σελ. 357.
- (22) Βλ. τη διδακτ. διατριβή μου *La scène chez P. Klee*, Παρίσι 1983, πρόσθεμα *Les mots et leur chimie*, 326 κ.ε.
- (23) Βλ. M. Eliade, *Images et symboles*, Παρίσι, κεφ. IV, *La lune et les eaux*.





Χάρης φων Κλαϊστ

ΠΕΠΗ ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ

## Η αθωότητα του Θηρίου και η νοσταλγία του ποιητή

### ΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΔΟΚΙΜΙΟ ΤΟΥ ΚΛΑΙΣΤ ΓΙΑ ΤΗ ΜΑΡΙΟΝΕΤΑ

**Ο**ΚΛΑΪΣΤ (KLEIST) δημοσιεύει στα 1810, ένα χρόνο πριν αυτοκτονήσει, το δοκίμιό του «Για το θέατρο της μαριονέτας»<sup>(1)</sup>. Πρόκειται για ένα διάλογο που έγινε εννιά χρόνια πριν και που μας μεταφέρει ο αφηγητής ανάμεσα σ' αυτόν και τον κύριο Κ., «πρώτο χορευτή της Όπερας». Διάλογος σημαίνει, καταρχήν, δυο απόψεις: μια του αφηγητή και μια άλλη του κύριου Κ.

Ο αφηγητής είναι ένας διανοητής —δηλαδή ο ίδιος ο Κλάιστ— ενώ ο κύριος Κ. είναι θα λέγαμε περισσότερο άνθρωπος της πράξης και μάλιστα της σκηνικής: χορεύει. Η κουβέντα των δυο ανδρών καταλήγει, ωστόσο, σε κάποιες αποδοχές και συμπεράσματα, που αν κρίνουμε και από τις προσωπικές ιστορίες

που αφηγείται ο καθένας, είναι συμπληρωματικά και όχι ταυτόσημα.

Ο BERNARD DORT παρατηρεί ότι η ένδειξη «λιγάκι αφηρημένος» για τον αφηγητή προς το τέλος του διαλόγου σα να σημαίνει «μια αμφιβολία για τη σύμπνοια και την ομοφωνία των δυο συνομιλητών»<sup>(2)</sup>. Νομίζω ότι η ερμηνεία αυτή του B. DORT για τη λέξη «αφηρημένος» δεν είναι ούτε η μόνη ούτε η πλέον πειστική αλλά ούτε και η καθοριστική για το συμπέρασμα στο οποίο οδηγείται. Μια άλλη ερμηνεία θα μπορούσε να ήταν ότι ο αφηγητής με το τέλος της «μυστικής» έντασης του διαλόγου «αφαιρείται», δηλαδή «αντιστέκεται» στην ίδια την πορεία της σκέψης του, η οποία επισημαίνει ένα τέλος, διαπιστώνοντας ότι η ανθρωπότητα θα πρεπει να κάνει μια ολόκληρη πορεία προς τα πίσω, να ξαναγευτεί από «το δέντρο της γνώσης για να ξαναπέσει στην κατάσταση της αθωότητας». Δεν σημαίνει, άραγε, η αντίστροφη αυτή πορεία τον κίνδυνο μια παλινδρόμησης στο βαθμό που δεν θα μπορέσει κανείς να αντέξει την αναβίωση της «αρχέγονης σκηνής»;

Όσο για την «αμφιβολία ως προς τη σύμπνοια των δυο ομιλητών», αυτή νομίζω είναι εμφανής από την αρχή, για να θυμηθούμε μόνο την έκπληξη του αφηγητή σχετικά με το γούστο του κυρίου Κ. για το κουκλοθέατρο και μόνο μετά το τέλος των δυο αφηγήσεων μπορούμε να πούμε ότι επέρχεται η συνάντησή τους, συνάντηση ασύμπτωτων ευθειών.

Ωστόσο, ποια είναι η άποψη του καθενός; Ποιός είναι ο δρόμος που τους πλησιάζει στην αρμονία, την χάρη, την ισορροπία; Πώς μπαίνει ο Απόλλων μέσα σ' αυτό τον δρόμο και πώς ο Διόνυσος - αν όχι ο ίδιος κάποια αλλά συγγενικά του στοιχεία; Ποιά είναι η σχέση με το πνεύμα και ποιά με τη μηχανή; Ας δούμε, με λίγα λόγια, το κείμενο:

### Από τη μηχανή στο θηρίο

Στην αρχή η συζήτηση αφηγητή και χορευτή περιστρέφεται γύρω από το θέατρο της μαριονέτας, θέατρο το οποίο αν και διασκεδάζει τον όχλο, βαθιά θαυμάζει ο χορευτής. Γιατί η «παντομίμα των ανδρεικέλων» μπορεί με τη χάρη της να του διδάξει. Ο αφηγητής συμφωνεί μαζί του, θέλει ωστόσο να καταλάβει το «μηχανισμό» της μαριονέτας. Η κίνηση της μαριονέτας ορίζεται από το κέντρο βάρους της —εξηγεί ο κύριος Κ.

Έτσι, φτάνει μια απλή κίνηση που κάποτε μπορεί να είναι ένα «τυχαίο σκίρτημα» για να κινηθεί το σύνολο. Ωστόσο, «όταν ένα έργο δεν παρουσιάζει δυσκολίες από μηχανικής πλευράς, δεν έπειτα ότι μπορεί και να εκτελεστεί δίχως αισθήμα». Όσο για το χειριστή των νημάτων για να ακολουθήσει την «αινιγματική» γραμμή της κούκλας δεν μπορεί παρά να χορεύει<sup>(3)</sup>. Η αρμονία χειριστή και μαριονέτας, αρμονία μαθηματική<sup>(4)</sup>, θα μπορούσε κάποτε να υπακούσει σε «μηχανικές δυνάμεις», όταν οι κούκλες «θα έχαναν... κι αυτό το τελευταίο ίχνος πνεύματος». Η μαριονέτα - μηχανή θα πρεπει να έχει «ευκινησία, ελαφράδα, συμμετρία... και μια φυσικότερη κατανομή των κέντρων βάρους της». Την κούκλα αυτή είναι σε θέση να φτιάξει και ένας τεχνίτης μηχανικών ποδιών, το βασικό της δε πλεονέκτημα θα ήταν η συμπτωση της «ψυχής» και του κέντρου βάρους της. Αυτήν την ιδιότητα είναι που έχουν χάσει οι άνθρωποι «αφότου γενιθήκανε τον καρπό του Δένδρου της Γνώσεως». Τώρα ο Παράδεισος είναι σφαλιστός και πίσω μας το Χερουβείμ. Πρέπει να κάνουμε το γύρο του κόσμου, για να δούμε μήπως άνοιξε και πάλι σε καμιά μεριά». Μια άλλη ιδιότητα του νευρόσπαστου, το οποίο συσχετίζεται με τα «αερικά», τα δαιμονικά πνεύματα, είναι η κατανίκηση της βαρύτητας, η έλλειψη αδράνειας, γεγονός που διαφοροποιει τη σχέση του με τη γη.

Στη συνέχεια, ο αφηγητής, ο Κλάιστ, δηγείται μια δική του εμπειρία, σχετικά με την αντίστροφη σχέση χάρης και συνείδη-



Το παιδί με την κούκλα: Ντουανιέ Ρουσσώ. Η κούκλα γίνεται στον αιώνα μας μοτίβο της ψωγραφικής αλλά και επηρεάζει με την μορφολογία της την πορεία προς την αφαιρεση. Εδώ το παιδί και το παιγνίδι πλησιάζουν εκφραστικά

σης. Ο Απακανθιζόμενος Απόλλων αποτελεί την εικόνα-πρότυπο που η μίμησή της οδηγεί τον έφηβο φίλο του στην απώλεια της χάρης του. Αμέσως μετά ο χορευτής λέει τη δική του ιστορία για τη μονομαχία του με μια αρκούδα που καταλήγει στην ήττα του.

«Η χάρη παρουσιάζεται αναπάντεχα όταν η γνώση φεύγει στο αχανές και διακρίνεται πιο καθαρά στο σώμα εκείνο που δεν έχει διόλου γνώση, ή έχει γνώση απέραντη, δηλαδή στο ανδρείκελο ή στο θεό» συνοψίζει ο χορευτής και ο αφηγητής -Κλάιστ αναρωτιέται «μήπως θα πρέπει να ξαναγευθούμε τον καρπό του Δένδρου της Γνώσεως για να επιστρέψουμε στην ηλικία της αθώοτητος;».

### Από τη σκηνογραφία του διαλόγου στο χαμένο παράδεισο

Στην πρώτη κιόλας σειρά του κειμένου εντοπίζεται ο χώρος και ο χρόνος του διαλόγου, γεγονός που προσδίδει στο λόγο μια σκηνική διάσταση. Η «δράση», ωστόσο, δεν παύει να είναι εσωτερική χωρίς να μειώνονται γι' αυτό οι εξωτερικές εκπλήξεις με αποκορύφωμα την αναφορά στην αρκούδα, η οποία ε-

κτός από σύμβολο αγριότητας είναι και μια οντότητα, υλική και ιστορική και ένα πρόσωπο κάποτε στο θέατρο του Κλάιστ<sup>(5)</sup>.

Ο διάσημος χορευτής της όπερας συναντιέται με τον αφηγητή «κάποιο βράδυ» στα σκοτεινά «σ' εναν δημόσιο κήπο», μέρος τυχαίο και κάποτε απρόσωπο, ειρωνική αναφορά στον κήπο της Εδέμ —τόπο εκκίνησης του ανθρώπου— αλλά και έμμεση έκφραση της ελπίδας για επιστροφή. Ωστόσο, αναπάντεχα το σκηνικό αλλάζει, γιατί στο διάλογο μπαίνει ένα καινούριο στοιχείο: ο χώρος παράστασης του κουκλοθέατρου, «η πλατεία της αγοράς». Ο χρόνος αλλάζει επίσης στη σκοτεινιά του δημόσιου πάρκου προβάλλεται η παράσταση στην πολύβουη πλατεία, μ' ένα πολύχρωμο πλήθος, τον «όχλο», να παρακολουθεί: η ίδια πόλη που έχει δεχτεί το κουκλοθέατρο δέχεται τώρα και το διάσημο χορευτή της όπερας. Όπερα και κουκλοθέατρο συνιστούν δυο κόσμους αντίθετους αλλά και συγγενικούς. Στην όπερα συντελείται το πάντρεμα κίνησης, παντομίμας, μουσικής και λόγου σε μειζονα κλίμακα. Το κουκλοθέατρο συνιστά τον κόσμο της ελάσσονος κλίμακας. Εφοδιασμένο συχνά με τη δική του ορχήστρα σε μικρογραφία είναι σε διάλογο με

στοιχεία υπερβατικά, η ίδια η κίνηση του μαριονετίστα - σκηνοθέτη σημαίνει και την άνωθεν ή κάτωθεν δύναμη και βούληση — αφού παίζει τις μαριονέτες αποκάτω ή αποπάνω — που πολλές φορές παραμένουν κρυμμένες από τον θεατή. Το ενδιαφέρον του εικοστού αιώνα για τα δυο αυτά είδη, την όπερα και τη μαριονέτα, δεν είναι, λοιπόν, ούτε καινούριο ούτε τυχαίο: ο Κλάιστ έναν αιώνα πριν δήλωνε στο κείμενό του αυτό — δημοσιευμένο σε εφημερίδα — το ενδιαφέρον ενός πασίγνωστου χορευτή όπερας για το κατώτερο είδος θεάτρου που ήταν το κουκλοθέατρο. Και όχι απλά το ενδιαφέρον γιατί ο χορευτής όχι μόνο έβλεπε κουκλοθέατρο από ευχαριστηση αλλά και διδάσκονταν απ' αυτό. *Παιδεία μέσω της παιδιάς*<sup>(6)</sup>.

Η έννοια της χάρης παρουσιάζεται, για πρώτη φορά, με τη λέξη «χαριτωμένος» και θα επαναληφθεί συχνά για να αποτελέσει στο τέλος τον έναν από τους δύο πόλους ενός «ανιγματικού» διπόλου. Ο χορευτής βρίσκει χαριτωμένη την κίνηση ιδιαίτερα των «μικρότερων ανδρεικέλων». Ο DORT παρατηρεί ότι αυτός ο προσδιορισμός για το μικρό ανάγει στην Catherine de Heilbronn ου L'ordalie<sup>(7)</sup>.

Θα ήθελα να προστέω ότι σ' αυτό το σκηνικό μικρόκοσμο τα μεγέθη είναι σχετικά κι όταν ο χορευτής μιλάει για «μικρές κούκλες» δεν είναι απαραίτητο να εννοεί την απόλυτη διάστασή τους αλλά τη σχέση τους με το χώρο. Η σχέση αυτή είναι που μπορεί να δώσει και το βάθος όταν αυτό είναι επιθυμητό. Η κίνηση των ανδρεικέλων φτάνει κάποτε να είναι κυκλική, να χορεύουν «ρόντα σε γοργό ρυθμό». Πρόκειται για λαϊκό χορό δεμένο με μυητικές διαδικασίες, αφού και μόνο η γοργή του κίνηση μπορεί να προκαλέσει ίλιγγο. Η κούκλα, ωστόσο, είναι αδύνατο να υποστεί τον ίλιγγο.

Ποιός, τότε — ο χειριστής της ή το κοινό; Και σε ποιό βαθμό η διαδικασία αυτή είναι μεταδόσιμη; Η απλότητα στο χειρισμό δεν σημαίνει και την έλλειψη συμμετοχής του μαριονετίστα χωρίς, συγχρόνως, και να την επιβάλει. Αφού το κέντρο βάρους της κούκλας περάσει μέσω μιας «μυστηριακής γραμμής» προς την ψυχή του χορευτή, ο οποίος τότε θα συμμετείχε χορεύοντας, θα φτάσουμε — σύμφωνα πάντα με τον κύριο K. — στην απόλυτη και αμοιβαία ανεξαρτητοποίησή τους. Αυτή η καινούρια κατάσταση μπορεί να επιτευχθεί χάρη στην τέλεια μηχανοποίηση της κούκλας που θα συνεπάγεται και την πλήρη έλλειψη πνεύματος από το παιχνίδι της μαριονέτας. Έτσι, από τις γραμμές του Κλάιστ ξεπηδάει το αυτόματο, η μηχανή του Ήρωνα<sup>(8)</sup>, το αυτόματο-παιχνίδι και το ρομπότ για τη σύγχρονη εποχή, ενώ το θέατρο και η ζωγραφική του αιώνα μας τείνουν κάποια στιγμή στην ολοκληρωτική αποδοχή του<sup>(9)</sup>. Αξίζει να τονιστεί ότι η μετάβαση από τη μαριονέτα στο αυτόματο, από τη χάρη δηλαδή που επιτυγχάνεται με τη σχέση κούκλας - χειριστή στην «χάρη» (όπου αυτήν την φορά υποκαθισταται ο χειριστής νημάτων από τον χειριστή μανιβέλας), συνεπάγεται την αποπνευματικοποίηση του κουκλοθέατρου, η οποία μπορεί να οδηγήσει μέσα από τη μηχανική ελευθερία στην τυφλή μίμηση. Κι έτσι, η απουσία πνεύματος να σημάνει μια άλλη, βαθύτερη υποταγή.

Έφτασε, ωστόσο, η ώρα της σύγκρισης: «ποιο θα ήταν το πλεονέκτημα αυτής της κούκλας σε σχέση με τους ζωντανούς χορευτές?». Είναι ενδιαφέρουσα η χρήση του επιθέτου «ζωντανός» για να προσδοριστούν οι χορευτές σε αντιπαράθεση προς τις κούκλες, χορευτές μη ζωντανούς, χορευτές δηλαδή χωρίς μνήμη (που δεν σημαίνει, οπωσδήποτε, κενό μνημής). Η παρουσία μνήμης ταράζει την ισορροπία του όντος. Το κέντρο βάρους μετατοπίζεται με αποτελέσματα οικτρά. Κι εδώ, έχουμε, για πρώτη φορά, την αναφορά σε άλλα πρόσωπα στη συζήτηση των δυο ανδρών. Ο χορευτής φέρνει δυο παραδείγματα προς αποφυγήν πρόκειται για την Π. που «όταν υποδύεται τη Δάφνη ενώ στρέφει να κοιτάζει τον Απόλλωνα που την κυνηγά<sup>(10)</sup>, η ψυχή της βρίσκεται στους σπόνδυλους της μέσης (...) σαν

Ναϊάδα της σχολής του Μπερνίνι». Και τον νεαρό Φ. την ώρα που προσφέρει σαν Πάρης το μήλο «όλη η ψυχή του βρίσκεται στον αγκώνα»<sup>(11)</sup>. Και τα δύο παραδείγματα έχουν σχέση με ελληνικούς μύθους. Οι μύθοι, ωστόσο, αυτοί έχουν περάσει στο γερμανικό ρομαντισμό φιλτραρισμένοι. Μέσα από τον συνειρημό του κυρίου K. «σαν Ναϊάδα της σχολής του Μπερνίνι» υπάρχει σαφής αναφορά σε γλυπτό έργο του καλλιτέχνη, ενώ ο Πάρης τριγυρισμένος από τις τρεις θεές ανάγει σε πίνακα της αναγέννησης και του Μπαρόκ. Η αναφορά, ωστόσο, σε χώρους συγγενικούς με το θέατρο ξαναγυρίζει στο θέατρο και μάλιστα την Όπερα, το "théâtre total" του 20ου αιώνα. Γιατί ο γλυπτές ή ζωγραφικές μορφές τα tableau vivants, τις οποίες θυμίζει ο κύριος K., ζουν και δρουν σε κάποιο χώρο με τον οποίο βρίσκονται σε ισορροπία. Κι αυτός ο χώρος είναι ο σκηνικός. Κάποιες συνθέσεις του Μπαρόκ κυρίως δεν είναι που έχουν χρησιμεύσει σαν πηγές έμπνευσης για τις σύγχρονες του Κλάιστ σκηνικές δημιουργίες; Θέατρο και ζωγραφική ανταλλάσσουν στοιχεία σ' έναν διάλογο που χάνεται μες στους αιώνες.

### Πριν από το Νίτσε:

#### το παιχνίδι Απόλλωνα και Διονύσου

Ο Απόλλων, που εμφανίζεται και για δεύτερη φορά στο κείμενο του Κλάιστ, ο αιώνιος έφηβος και θεός του φωτός, ρυθμίζει σαν μουσικός την αρμονία του σύμπαντος<sup>(12)</sup>. Η σχέση του Απόλλωνα, «σκηνοθέτη» του σύμπαντος και του μαριονετίστα, σκηνοθέτη των ανδρεικέλων, αν μι τί άλλο, αξίζει να αναφερθεί. Και επειδή σ' αυτό το δοκίμιο-θεώρημα του Κλάιστ τίποτα δε μοιάζει να' ναι τυχαίο, ισως και η προαναφερθείσα λεπτομέρεια να μην είναι απλώς σύμπτωση. Όσο για την ιστορία του Πάρη με το μήλο είναι σαν να ολοκληρώνεται ο χώρος που έχει εισαγάγει ο πρώτος μύθος: ο Απόλλων είναι ο θεός προστάτης του Πάρη, αυτός που οδηγεί το βέλος του να σκοτώσει τον Αχιλλέα κι έτσι με τους δύο μύθους εισάγεται ο εξ ανατολών κόσμος, άρα και βάρβαρος. Τον αρμονικό χορό του Απόλλωνα ακολουθεί ο χορός του πολέμου που ξεσπάει με την προσφορά από τον Άρη ενός μήλου. Το μήλο μοιάζει να συνδέεται στον Κλάιστ με την αθωότητα. Σ' ένα κείμενό του για το θεατρικό έργο του WERNER<sup>(13)</sup>, αναφέρει συγκριτικά την εξής ιστορία: μια φορά, στην πόλη Franecker, αγόρια και κορίτσια 5 και 6 χρόνων, αποφάσισαν να παιξουν ένα παιχνίδι. Το ένα απ' αυτά θα ήταν ο χασάπης, το άλλο η γουρούνα και τ' άλλα δύο η μαγειρίσσα και η βοηθός της. Ο χασάπης πήρε έναν σουγά και τον έμπηξε στο λαιμό της γουρούνας, ενώ η βοηθός μαγειρίσσα μάζεψε το αίμα του σφραγέμενο παιδιού για να μαγειρέψει. Το φρικτό αυτό θέαμα το πήραν είδηση οι μεγάλοι και αφού έπιασαν τον χασάπη έκαναν συμβούλιο για να αποφασίσουν τι πρέπει να κάνουν. Η πρόταση κάποιου ήταν να δώσουν στο παιδί ένα μήλο κι ένα φιορίνι της Ρηνανίας. Αν διάλεγε το μήλο θα το άφηναν ελεύθερο, αν όμως έπαιρνε το φιορίνι θα το σκότωναν. Πραγματικά, πρότειναν στο παιδί να διαλέξει κι κείνο πήρε μ' ένα χαμόγελο το μήλο<sup>(14)</sup>. Και στην ιστορία αυτή αναδύεται η αθωότητα μιας βαρβαρότητας που θα γίνει ζητούμενο πολλών καλλιτεχνών διερευνήσεων στις αρχές του αιώνα, για να θυμίσουμε μόνο τον Πικάσσο και τη σχέση του με την αφρικανική μάσκα, τον Κλέε και τον ζωγραφικό προβληματισμό του γύρω από το διπόλο κλασικό-βαρβαρικό, τον Αρτώ αργότερα και τις μελέτες του για το θέατρο του Μπαλι.

Ας επανέλθουμε, ωστόσο, στα παραδείγματα του κυρίου K. και στις δύο σκηνές όπου διαδραματίζεται ο μύθος υπάρχει έντονο το στοιχείο της κίνησης, η δε συγκεκριμένη κίνηση την κάθε φορά είναι καθοριστική για τη συνέχεια. Τα λάθη των χορευτών οφείλονται, σύμφωνα με τον Κλάιστ, στο γεγονός ότι «γευθήκαμε τον καρπό του Δένδρου της Γνώσεως, το μήλο. Τό-

ρα ο Παράδεισος είναι σφαλιστός και πίσω μας το Χερουβείμ. Πρέπει να κάνουμε το γύρο του κόσμου, για να δούμε μήπως άνοιξε και πάλι σε καμιά μεριά». Αυτό το ταξίδι του κόσμου είναι ένα ταξίδι στο χώρο, με την ελπίδα ανοίγματος στο χρόνο, δηλαδή στη μνήμη, που μας θυμίζει τις αναζητήσεις του Προυστ έναν αιώνα μετά. Μόνο που στον Προυστ τα πράγματα αντιστρέφονται. Ο αφηγητής επιλέγει την ακινησία για να ταξιδεψει στο χρόνο. Και με την έννοια αυτή, υπάρχει ένα προχώρημα σε σχέση με τον εκγλωβισμό στο χώρο του Κλάιστ.

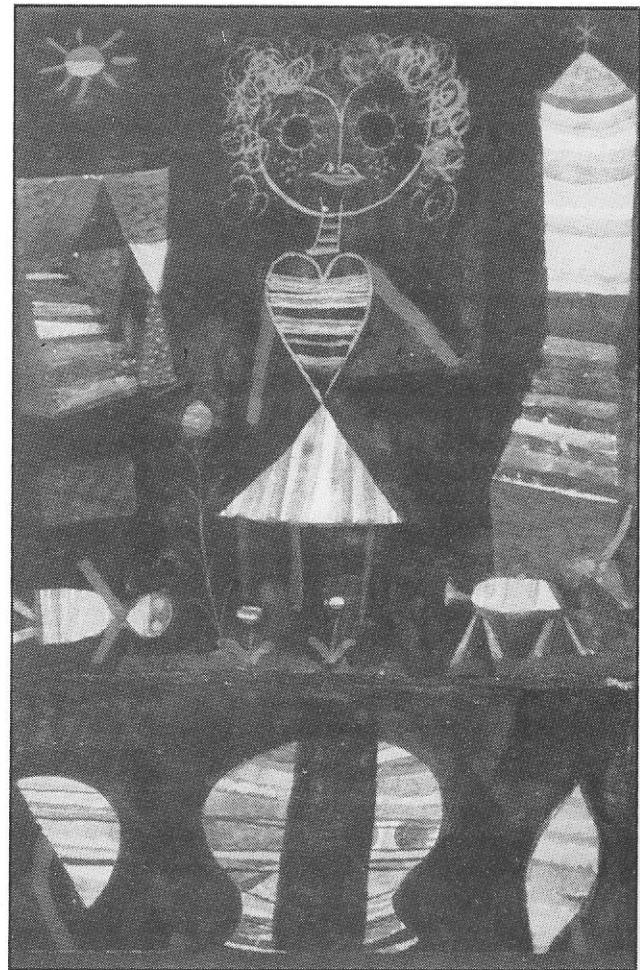
Είναι, ωστόσο, ενδιαφέρον ο σκοπός του ταξιδιού αυτού του Κλάιστ: «κα δούμε μήπως άνοιξε (ο κόσμος) και πάλι σε καμιά μεριά». Σε τι θα χρησίμευε, άραγε, ένα άνοιγμα, αν όχι για να ξαναμπούμε μέσα; Γνώση-περιπλάνηση-επιστροφή: αν ο Κλάιστ πιστεύει σ' αυτήν την επιστροφή, τότε η περιπλάνηση γι' αυτόν σημαίνει ταξίδι προς τα πίσω, σε αρχέγονες μνήμες που εγγυώνται την έλλειψη του απού χώρου και χρόνου. Αυτή, εξάλλου, η επιστροφή, εκτός από το βιβλικό μύθο, στον οποίο σαφώς αναφέρεται, θυμίζει και το πλατωνικό σπήλαιο: εδώ, αυτοί που έχουν δει το φως, έχουν δηλαδή αποκτήσει γνώση, δεν είναι δυνατόν να ζήσουν πάλι στο σπήλαιο.

Η γνώση τους στέκεται εμπόδιο να ξαναγυρίσουν στον κόσμο της σκιάς της κούκλας. Το ίδιο συμβαίνει και στον Κλάιστ. Μόνο που στον δικό του κόσμο θεός και ανδρείκελο έχουν σημείο επαφής, πράγμα που ο Πλάτων, τουλάχιστον στο σπήλαιο, αρνείται.

Ας θυμηθούμε δυο από τους κοσμογόνικους μύθους της γερμανικής μυθολογίας. Ο ένας αναφέρεται στη δημιουργία από τον Οντίν του πρώτου ανθρώπινου ζευγαριού: πρόκειται για τη μετάπλαση δυο δέντρων, του Ασκρ και του Έμπλα, στα οποία δόθηκε ψυχή, νους, αισθήσεις και η ανθρωπόμορφη θωριά. Ο άλλος μιλά για δυο ανθρώπινα όντα που αναδύθηκαν από το Δέντρο του Κόσμου (Υγκντρασίλ) και δημιούργησαν τους ανθρώπους<sup>(16)</sup>. Και οι δυο αυτοί μύθοι συνδέουν το ανθρώπινο ον με το στοιχείο του ξύλου. Ο πρώτος μάλιστα θεωρεί το στοιχείο αυτό γενεσιούργο του ανθρώπινου γένους. Αν σκεφτούμε, από την άλλη πλευρά, ότι η μαριονέτα και, μάλιστα, αυτή για την οποία μιλά ο Κλάιστ, δηλαδή η «μαριονέτα με νήματα» φτιάχνεται σχεδόν πάντα από ξύλο το οποίο εξάλλου συνιστά παραδοσιακό υλικό για κούκλες σ' όλο τον κόσμο, μπορούμε να πούμε ότι η επιστροφή για την οποία μιλά ο Κλάιστ είναι επιστροφή από τον ανθρωπό στο δέντρο-ξύλο, δηλαδή στη μαριονέτα. Όπως από ξύλο πλάστηκε ο ανθρωπός έτσι και θα ξαναγίνει ξύλο-μαριονέτα, για να βρει τη χαμένη χάρη του. Η χαμένη αθωότητα μοιάζει να' ναι καλά ριζωμένη στη γερμανική μυθολογία και, μάλιστα, στο κέντρο του κόσμου, στο Δέντρο του. Έτσι, η σκέψη του Κλάιστ φαίνεται πιο οικεία: διπλά στο Θεό υπάρχει γι' αυτόν χώρος και για το νευρόσπαστο γιατί «σ' αυτόν τον χώρο, μόνο ένας Θεός μπορεί να αναμετρηθεί με την ύλη, γιατί εδώ είναι το σημείο όπου σμίγγουν τα δυο άκρα του στρογγυλού κόσμου».

Ο εβραϊκός μύθος της Γένεσης υπεισέρχεται έτσι στο διάλογο, αφού γίνεται μνεία απαγορευμένου καρπού που γεύτηκε ο ανθρωπός από το Δέντρο της Γνώσεως και του χαμένου παραδείσου. Η παραπομπή, ωστόσο σ' αυτόν γίνεται και βιβλιογραφικά θα λέγαμε πιο κάτω, όταν ο χροευτής μιλάει για το «τρίτο κεφάλαιο στο πρώτο βιβλίο του Μωυσή» γιατί «όποιος αγνοεί την πρώτη εκείνη φάση του ανθρώπινου πολιτισμού, δεν μπορεί να μιλήσει σωστά για τις επόμενες πολύ λιγότερο για την τελευταία». Η πρώτη εκείνη φάση σφραγίζεται από τη γνωστή ιστορία της πτώσεως των πρωτοπλάστων αφού γενετήκανε τον καρπό του ξύλου, το οποίο βρισκόταν στη μέση του παραδείσου.

Τι σημαίνει, άραγε, η χρησιμοποίηση της λέξης ξύλο αντί δέντρο; Δάσος-δέντρο-ξύλο συνιστούν χώρους και στοιχεία μήνησης. Η απουσία μήνησης ταυτίζεται στο μήνυθο αυτό με την από-



Πωλ Κάλλες: Θέατρο της Μαριονέτας

λυτη αθωότητα, σύμφωνα τουλάχιστον με την ερμηνεία που υιοθετεί ο Κλάιστ.

### Ο δεσμώτης του ειδώλου του και η νοσταλγία της χαμένης χάρης

Ο αφηγητής Κλάιστ προχωρεί στην ιστορία του νεαρού φίλου του. Δυο είναι τα στοιχεία που θα θέλαμε να επισημάνουμε: (α) Ο καθρέφτης στον οποίο οφείλεται η αποκάλυψη της ομοιότητας του νέου με ένα άγαλμα και (β) το ίδιο το άγαλμα του Απακανθίζομένου εφήβου που δεν είναι άλλος από τον Απόλλωνα.

Όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο B. DORT «ο καθρέφτης παραπέμπει στο θέατρο, στην ίδια τη λειτουργία του θηθοποιού<sup>(17)</sup>. Και παραβάλλει την ιστορία του Κλάιστ με μια παρόμοια που περιγράφει ο Μαριβώ<sup>(18)</sup>. Η προσπάθεια του νέου ισοδυναμεί με προσπάθεια μήνησης του φαντασιακού εγώ του. Η ομορφιά του αντανακλώμενη στον καθρέφτη, το ίδιο του το ειδώλο, που προσπαθεί μάταια να ξαναβρεί, το χαμένο εγώ του, θα τον οδηγήσουν στο δρόμο του Νάρκισσου. Ναρκισσισμός στην παιδική ηλικία είναι κατά τον Φρόντη η ανακάλυψη από το παιδί του κορμιού του και, άρα, της επιθυμίας (LIBIDO) του γι' αυτό. Ο ναρκισσισμός ή η επιθυμία του εγώ μπορεί να επιστρέψει αργότερα γιατί —σύμφωνα με τον Φρόντη— αν και μεταφιέζεται «στο βάθος διατηρείται».

Το ίδιο το θέατρο αν δεν καταφέρει με κάποιον τρόπο (ο ARTAUD προτείνει την ωμότητα) να αντικρύστει το τρομερό είδωλο του, το τρομερό δηλαδή άλλο μισό κομμάτι του εαυτού του για να καταλάβει και να αποδεσμευτεί, είναι καταδίκασμένο στην αυτόκαταστροφή.

Ας δούμε, τώρα, το άλλο στοιχείο της ιστορίας: πρόκειται για



Ntonanis Roussos: «Το παιδί και η μαριονέτα»

## Σημειώσεις

1. Ο τίτλος του πρωτότυπου είναι "Über das Marionetten theater". Το δοκίμιο αυτό περιέχεται μαζί με διάφορα άλλα άρθρα στη συλλογή με γενικό τίτλο *Anekdoten und kleine Schriften*. Στα ελληνικά έχει μεταφραστεί το 1982 από την Τζ. Μαστοράκη με τον τίτλο *Oi Mariounétes*.
2. Πρβ. B. Dort «Ένας γύρος του κόσμου» μετ. Β. Αρδίτη, σελ. 54-55. Η μελέτη αυτή συνοδεύει την προαναφερθείσα ελληνική έκδοση του δοκιμίου του Kleist.
3. Ο B. Dort, ό.π., σελ. 36, βγάζει από την ανάγνωση αυτού του κομματιού τα διαμετρικώς αντίθετα συμπεράσματα. Λέει συγκεκριμένα: «Για κάτι τέτοιο δεν χρειάζεται να είναι ο ίδιος χορευτής, ούτε καν «να έχει την αισθηση του ωραίου στο χορό» (στο σημείο αυτό ο κύριος K. δεν απαντά ακριβώς στο ερώτημα που του βάζει ο αφηγητής): αρκεί να έχει κάποιο «αἰσθημα». Μ' αυτὸν τὸν τρόπο παραφράζει εντελώς τον Kleist αν δχι τὸν παραχαράζει πράγμα που μπορεῖ να οφείλεται στην προσφύλη του «αποστασιοποίηση» που κάποτε αποδεικνύεται πανάκεια.
4. «Τα δάχτυλα του χειριστή μ' ἔναν αρκετά διακριτικό τρόπο την κίνησή τους στις κούκλες ὥπως συνδέεται ο αριθμός με το λογάριθμό του ή η ασύμπτωτος με την υπερβολήν». Στο δεύτερο κομμάτι κρατώ τη μετάφραση της Τζ. Μ. Όσο για το πρώτο, πιστεύω ότι η λέξη «καλλιτεχνικά» που χρησιμοποιεί για να δείξει με ποιον τρόπο συνδέονται τα δάχτυλα του χειριστή με την κίνηση της κούκλας δεν περιγράφει τίποτα ουσιαστικά αφού μπορεῖ να σημαίνει πολλά. Πρβ. *Oi Mariounétes*, ό. π., σελ. 15.
5. Ο B. Dort, ό. π., σελ. 52, πολύ σωστά αναφέρει το έργο του Kleist *Die Hermannsschlacht* (Η Μάχη του Αρμίνιου κατά τον μεταφραστή) όπου η αρκούδα παρουσιάζεται αυτοπροσώπως για να κατασπαράζει τον άνδρα που ξύπνησε την αρκούδα, το θηριό μέσα στην τουσνέλντα.
6. B. Luc Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, Παρίσι 1982 σελ. 94 τις αναφορές στο αντιθετικό ζεύγος παιδιά - σπουδή.
7. B. Luc Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, Παρίσι 1982 σελ. 43.
8. Για τη «μηχανή» του Ήρωνα βλ. κείμενο για την *Mariounéta στην Αρχαιότητα*, Δράμενα 3.
9. Για τα πειράματα π.χ. του Bauhaus βλ. E. Michaud Théâtre au Bauhaus, Λωζάνη 1978. Οι φωτουριστές ελάτερων από τη μεριά τους τη μηχανή, βλ. G. Lista, Futurisme, Manifestes, Proclamations, documents, Λωζάνη 1973. O F. Leger αναδείχτηκε στο ζωγράφο του ανθρώπου - μηχανής, προδρόμου του ρομπότ.
10. Για το ερωτικό κυνήγι του Απόλλωνα που τελειώνει με τη μεταμόφωση της Δάφνης στο ομώνυμο δέντρο, βλ. K. Κερέννι, *H μυθολογία των Ελλήνων*, Αθήνα 1968, σελ. 152 - 153.
11. Η τρίτη σημασία της λέξης Απόλλων είναι σύμφωνα με τον Πλάτωνα «αυτός που κάνει να κινούνται (πολλών) μαζί (α-) τα ουράνια σώματα». Βλ. *Dictionnaire des Mythologies*, 1981, τομ. 1, σελ. 54.
12. Werner Zacharias (1768-1823) συγγραφέας της τραγωδίας 24 Φεβρουαρίου.
13. Πρόκειται για ελεύθερη απόδοση του κειμένου του Kleist «Για ένα παιδί που αφελώς δολοφόνησε ένα άλλο». Πρβ. *Anecdotes et petits écrits*, Παρίσι 1981, (γαλ. μετ.) σελ. 195.
14. B. M. Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Παρίσι 1984, σελ. 154.
15. B. Dort, ό. π., σελ. 47.
16. Πρόκειται για το βιβλίο του Marivaux *Le spectateur français*, Παρίσι 1921, σελ. 38-40 (αναφέρεται από τον Dort).
17. B. S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Παρίσι 1962, σελ. 127.
18. B. K. Kerénni, ό. π., σελ. 157 - 159 και *Dict. des myth. ό. π.*, τομ. 1, λήμμα για Αρτέμιδα.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΔΥΡΡΑΧΙΝΟΣ

## Η Αυτού Μεγαλειότης TOONE ο VII και οι μαριονέτες των Βρυξελών

**Σ**ΤΗΝ «ΠΑΛΙΑ ΠΟΛΗ» των Βρυξελών έχει στήσει το θέατρο της η παλιά δυναστεία TOONE. Από μάστορα σε μαθητή κληρονόμησαν την τέχνη τους για τη μαριονέτα. Κατασκευαστές και χειριστές οι ίδιοι άντλησαν από διάφορες πηγές — ιστορία, κλασικό και λαϊκό θέατρο, όπερα αλλά και μυθο — συστηματικά και με γνώση για να φτάσουν στις δικές τους, κλασικές στο είδος τους, δημιουργίες.

Ειναι χαρακτηριστικό και αξιζει να τονιστεί ότι η καλλιτεχνική αυτή δυναστεία δεν είχε από παλιά να κάνει με την κληρονομικώ δικαίω διαδοχή: όποιος πραγματικά ήθελε και μπορούσε, μυούνταν στα μυστήρια της τέχνης.

Το θέατρο Toone βρίσκεται σ' ένα μεσαιωνικό κτίριο, στην Rue Bouchers κοντά στη Χρυσή Πολιτεία. Η σκηνή είναι στημένη στον πρώτο όροφο που για να πας ανεβαίνεις μια σκάλα φτιαγμένη λες κι αυτή στις διαστάσεις του μικρόκοσμου. Υπάρχουν κι άλλες δευτερεύουσες σκηνές, ενώ κάτω από το χώρο της παράστασης βρίσκεται το Μουσείο του Θέατρου με μια σημαντική συλλογή μαριονέτας — κυρίως Βελγικής, Γαλλικής και Σικελιάνικης. Ο βελγικός και σικελιάνικος τύπος παρουσιάζει πολλές ομοιότητες κι όχι τυχαία: γιατί από Φλάνδρα και από Σικελία έχουν περάσει οι Ισπανοί με τη μεγάλη παράδοση στο είδος αυτό. Έτσι, έχουμε να κάνουμε με ξύλινες αρθρωτές κούκλες, σιδερόφραχτες, όταν πρόκειται για ιππότες, ντυμένες μεγαλόπρεπα με ωραία υφάσματα και στολιδια, όταν είναι γυναίκες. Ωστόσο, η σφραγίδα του διαφορετικού τόπου υπάρχει: το μέγεθος είναι διαφορετικό· οι σικελιάνικες είναι μεγαλύτερες — το χρώμα επίσης — πάλι οι σικελιάνικες έχουν δυνατότερους χρωματισμούς — και τα χαρακτηριστικά του προσώπου, νότια για τις μεν, βόρεια για τις άλλες. Το Μουσείο λειτουργεί κατά το ήμισυ και σαν μπαρ. Ένα άλλο μπαρ με θεατρική ατμόσφαιρα λειτουργεί στο ισόγειο, καθώς μπαίνεις στο κτίριο. Μια πόρτα του Μπαρ, από το οποίο μπαίνει κανείς στον «Πύργο των Μυστηρίων» που κάθε βράδι ζωντανεύει από τον Toone και τις μαριονέτες του, μας οδηγεί στα άδυτα: Τα εργαστήρια όπου κατασκευάζονται οι μαριονέτες, από ξύλο για τα χέρια και τα πρόσωπα, από μεταξωτά, βελούδα και άλλα υφάσματα για τα ιδιαίτερα προσεγμένα ρούχα, από τσόχα για



τα καπέλα που έχουν πλούσια αληθινά φτερά, από σουέτ ή γυαλιστερό δέρμα για τα παπούτσια και τις μπότες των διαφόρων προσώπων. Κάθε καινούριο έργο περιέχει ορισμένους νέους χαρακτήρες αλλά και επαναλαμβάνει και αρκετά μόνιμα στελέχη του άγνωστου θιάσου, όπως συμβαίνει και με τον δικό μας τον καραγκιόζη. Ο κεντρικός ήρωας, ένα μικρόσωμο ανθρωπάκι με καρό ασπρόμαυρο κοστούμι, γκολφ παντελόνια και τραγιάσκα από το ίδιο ύφασμα δεν είναι παρά ο ίδιος ο Τον φτιαγμένος μαριονέτα: είναι αυτός που σχολιάζει την κυρίως δράση και ελαφρώνει τις τραγικές στιγμές μ' ένα εύστοχο καλαμπούρι.

Ο σημερινός Τον είναι μια προσωπικότητα για τη χώρα του, το Βέλγιο, όπου κάθε σπίτι, πριν λίγα χρόνια τουλάχιστο, περιείχε και μια ιδιωτική σκηνή κουκλοθέατρου. Σ' αυτὸν οφείλεται το γεγονός ότι οι μαριονέτες έχουν συνδικαλιστεί και ότι έχουν πετύχει ορισμένα δικαιώματα, ανάμεσα στα οποία είναι και μια ανθρώπινη κοινωνική ασφάλιση. Αυτός λειτουργεί σαν εκπρόσωπός τους στον τύπο και με το κύρος και την αίγλη της τέχνης του στο Βέλγιο αλλά και στο εξωτερικό καταφέρνει να τους προστατεύει από την κοινωνική αδιαφορία που επιτείνεται από ένα τυφλό εκσυγχρονισμό, ο οποίος έχει εξαπλωθεί και στη βελγική, όπως και στις άλλες κοινωνίες της εποχής μας. Πραγματικά, όπως και ο δικός μας Καραγκιόζης, έτσι και η μαριονέτα θεωρείται στο Βέλγιο ένα θέατρο περιθωριακό και οι καλλιτέχνες που ασχολούνται με το λαϊκό αυτό θεατρικό είδος ήταν πάντα λίγο ή πολύ ύποπτοι στα μάτια των αρχών: ο μόνιμος χαρακτηριστικός τύπος του Αστυφύλακα που κυκλοφορεί σε όλα σχεδόν τα έργα του Τον μοιάζει κάποτε λιγάκι «αγαθός» με τις δυο έννοιες της λέξης —καλός και χαζούλης— όμως δεν δυσκολεύεται καθόλου να αγριέψει, αποκαλύπτοντας τη βαθιά συγγένεια που τον συνδέει με το γνωστό μας Βελγικέα.

Οι κούκλες του Τον κινούνται βασικά με τη βοήθεια ενός σιδερένιου μπαστούνιου που ξεκινά πίσω από την πλάτη τους κι καταλήγει στην κορυφή σε μια λαβή με την οποία μπορεί να τις κατευθύνει ο χειριστής, κρατώντας τες με το δεξιό χέρι. Μια γρήγορη κίνηση της λαβής, δεξιά ή αριστερά, κάνει τα πόδια να κινούνται εναλλάξ και τη μαριονέτα να προχωρεί, ενώ τα χέρια κινούνται με νήματα. Τα ιπτάμενα πρόσωπα, άγγελοι, δαιμόνες κ.λπ., κινούνται μόνο με τη βοήθεια νημάτων και ο χειρισμός τους απαιτεί ταχύτητα και μαεστρία ανάλογη με τη μεγάλη γοητεία που προκαλούν.

Οι μαριονέτες κινούνται από βοηθούς που βρίσκονται στο ίδιο με τη σκηνή ύψος, έτσι που το μισό κορμί τους (αθέατο από την αιθουσα) να ξεπερνά το ύψος των σκηνικών, ώστε να μπορούν να διευθύνουν τα «πρόσωπα του δράματος» από πάνω. Το πιο σημαντικό πράγμα στο θέατρο αυτό δεν είναι ωστόσο η κίνηση αλλά η φωνή: όλες οι φωνές των προσώπων ενός έργου —αντρών και γυναικών— ερμηνεύονται από τον αρχιμάστορα, κανείς άλλος δεν επιτρέπεται να τον υποκαταστήσει στον ρόλο του αυτό, ακριβώς όπως συμβαίνει και με το δικό μας μάστορα στον Καραγκιόζη.

Η συνήθης διάλεκτος στην οποία εκφράζονται οι ήρωες του Τον είναι ένα μείγμα βαλονικής με φλαμανδικά στοιχεία που μιλιέται στις Βρυξέλλες, ωστόσο οι ήρωές του μιλούν φλαμανδικά, γαλλικά και παρωδούν τις ζένες γλώσσες. Συχνές είναι οι γλωσσικές κατασκευές και οι ανοικονόμητες σύνθετες λέξεις, αποτελούμενες από δέκα και παραπάνω συνθετικά, όπως τις ξέρουμε από τον Καραγκιόζη και τον Αριστοφάνη. Αυτή ακριβώς η γλώσσα των έργων, που διαφοροποιείται κατά την περισταση, πείθει ότι οι μαριονέτες του Βέλγου πρωτομάστορα δεν είναι ένα θεατρικό είδος για παιδιά. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα και από το ρεπερτόριο του που πάντα, ανάμεσα σε άλλα έργα, περιλαμβάνει τον Σαιξπήρ, τον Μολέρο, τον Κορνέιγ, τον Αλέξανδρο Δουμά-πατέρα (Οι τρεις σωματοφύλακες), τον Μι-

# THEATRE TOONE

ASBL—PETITE RUE DES BOUCHERS 21—IMPASSÉ SCHUDDEVELD—LOCATION TEL: 5135486—5117137  
A PARTIR DE 12H. RELACHE DIMANCHE ET LUNDI



Μαριονέτες του TOONE, από τα έργα «Βοργιαζ» (πάνω) και «1830» (κάτω)



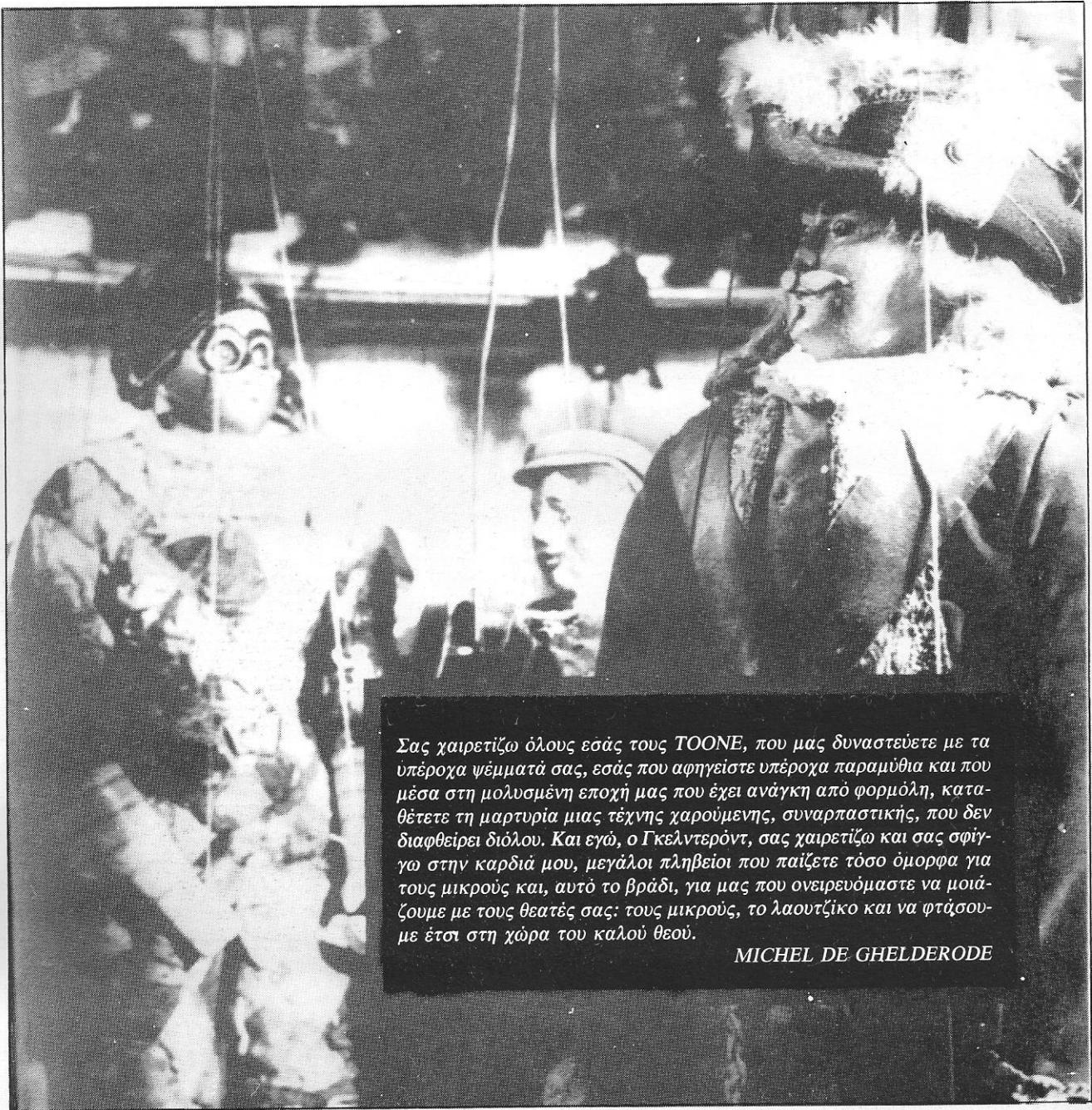


Μαριονέτες του TOONE από τα έργα «Τα πάθη» (πάνω) και «Οι τρεις σωματοφύλακες» (κάτω)



Μαριονέτες του TOONE από τα έργα «Κάρμεν» (πάνω) και «Άμλετ» (κάτω)





Σας χαιρετίζω όλους εσάς τους TOONE, που μας δυναστεύετε με τα υπέροχα ψέμματά σας, εσάς που αφηγείστε υπέροχα παραμύθια και που μέσα στη μολυσμένη εποχή μας που έχει ανάγκη από φορμόλη, καταθέτετε τη μαρτυρία μιας τέχνης χαρούμενης, συναρπαστικής, που δεν διαφθείρει διόλου. Και εγώ, ο Γκελντερόντ, σας χαιρετίζω και σας σφίγγω στην καρδιά μου, μεγάλοι πληθείοι που παίζετε τόσο όμορφα για τους μικρούς και, αυτό το βράδι, για μας που ονειρευόμαστε να μοιάζουμε με τους θεατές σας: τους μικρούς, το λαοντζίκο και να φτάσουμε έτσι στη χώρα του καλού θεού.

MICHEL DE GHELDERODE

χαήλ Ζεβακό (Zevaco), τον M. de Ghelderode αλλά και δημιουργούς της Όπερας, όπως ο Γκουνώ και ο Μπιζέ και, τέλος τον δικό μας τον Αριστοφάνη: στα 1982 στη διάρκεια των Ευρωπαλίων ο Τον ο Ζ' (κατά κόσμον José Géal) ανέβασε την Ειρήνη του αρχαίου κωμικού με τον Τρυγαίο και τους φίλους του εκσυγχρονισμένους. Οι τίτλοι των έργων που ανεβάζει το θέατρο Τον συμπληρώνουν την εικόνα: *Η επανάσταση του 1830, Βοργίας, Τιλ Υιλενσπίγκελ, Τα πάθη, Ο λέων της Φλάνδρας, Άμλετ, Οι τρεις σωματοφύλακες, Κάρμεν κ.λπ.*

Η παράσταση του Τον που παρακολουθήσαμε ήταν η Γέννηση. Η ιστορία της γέννησης του Σωτήρα αποδίδεται με χιούμορ και τρυφερότητα, ο Ιωσήφ και η Μαρία υποφέρουν στη Βηθλεέμ από την αδιαφορία του κόσμου, ώσπου καταφέύγουν στη φάτνη. Τα σύγχρονα προβλήματα των Βρυξελλών, τα πανάκριβα νοίκια και το στεγαστικό αδιέξοδο, η στενοκεφαλιά των υπευθύνων και η χοντροκοπιά των αστυφυλάκων ανακατεύονται με ευστοχία με τον Βιβλικό Μύθο και τα βασικά πρόσωπα,

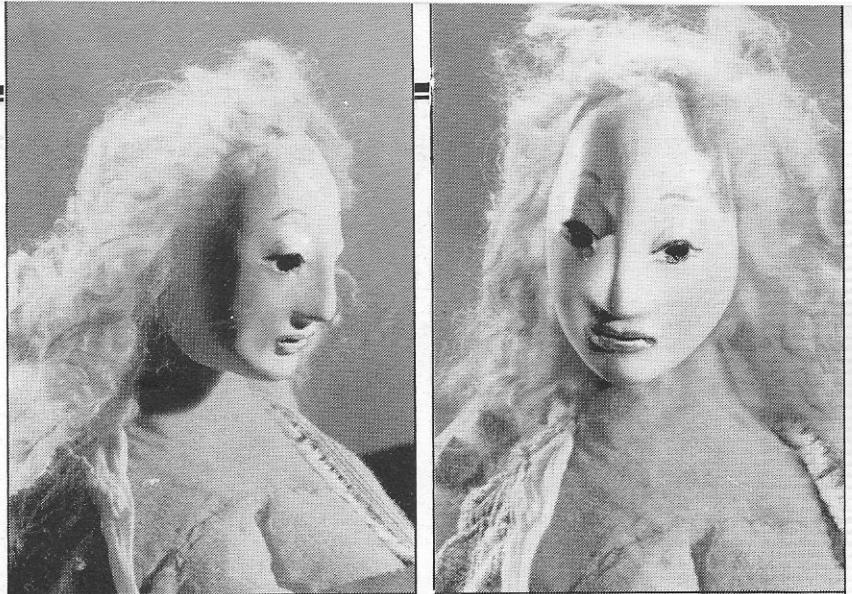
ο Ιωσήφ και η Μαρία, η «Μαρίκε» όπως την φωνάζει ο άντρας της, παρουσιάζονται με χιούμορ και με υπογράμμιση της ανθρώπινης πλευράς τους, αλλά χωρίς εύκολες «απομυθοποιήσεις».

Στο έργο αυτό η κίνηση των προσώπων ήταν —επίτηδες— μάλλον αργή, η βασική σημασία δινόταν στην εμφάνιση της κάθε μαριονέτας, από τον Ήρώδη μέχρι τους μάγους και τα ζώα της φάτνης, η αργή όμως αυτή κίνηση εναλλάσσονταν με ένα αστραπαίο και ακριβέστατο χειρισμό για να αποδοθεί η υπερκόσμια εμφάνιση του Αγγέλου στη σκηνή του Ευαγγελισμού. Το φθινόπωρο του 1982, το Θέατρο του Τον φιλοξένησε για 12 παραστάσεις το ελληνικό θέατρο σκιών του καραγκιοζπαίχτη Γιάνναρου.

Ελπίζουμε ότι σύντομα μας θα μπορέσει να ανταποδώσει τη φιλοξενία και το ελληνικό κοινό να γνωρίσει από κοντά έναν από τους μεγαλύτερους μαριονετίστες του κόσμου. □

## Ενάντια στην εκπόρνευση του θεάτρου

Η Ραμακιέν σταθμός  
στην πορεία του Μαριονεττεάτερ



Πηγελόπη

**Ε**ΧΩ ανεβάσει θεάματα μαριονέτας, όπου η θεαματικότητα είχε τον πρώτο λόγο. Θα σας δώσω για παράδειγμα ένα ελληνικό θέμα, την Οδύσσεια, όπου η «σκηνή», δηλαδή ένα παραπέτασμα από σκούρο ύφασμα, περικύκλων τους θεατές.

Ο Μίκαελ Μέσκε, που παραχώρησε στα Δρόμενα τη συνέντευξη αυτή, είναι η ψυχή του Μαριονεττεάτερ της Σουηδίας, ο μαριονετίστας όλων των ταινιών του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν και η φετινή του παράσταση του ταιλανδικού έπους *Ramakien* (διασκευή της ινδικής *Ramayana*) η τρίτη του παρουσία στην Ελλάδα: προηγούμενες δουλειές του κορυφαίου καλλιτέχνη που έχουμε δει στην πατρίδα μας είναι η *Αντιγόνη*, παιγμένη στο Λυκαβηττό στα 1978 και ο *Κύκλος του Οιδίποδα* στα 1980.

Ο *Κύκλος του Οιδίποδα* δείχνει πόσο πλούσιες είναι οι δυνατότητες που παρουσιάζει για τον Μέσκε η μαριονέτα. Εδώ, οι ηθοποιοί του *Εθνικού Θεάτρου της Σουηδίας* έπαιζαν οι ίδιοι τις μαριονέτες μπροστά στα μάτια των θεατών. Ο ηθοποιός έμενε προς στιγμή ανέκφραστος και η άψυχη κούκλα ζωντάνευε και σήκωνε το βάρος της υπόκρισης, για να δώσει σε λίγο τη θέση της στους ανθρώπους που έπαιναν να είναι μαριονέτες και ξαναγίνονταν ηθοποιοί. Χαρακτηριστικά, ο Τειρεσίας στον *Οιδίποδα Τύραννο παιζόταν από μια γυναίκα, έτσι που να τονίζεται περισσότερο η ανδρόγυνη φύση του μάντη.*

Γενικότερα —μας λέει ο Μέσκε— χρησιμοποιώ στα έργα μου τον άνθρωπο ηθο-



Οδύσσειας



Τηλέμαχος



Κίρκη



Από τον «Κύκλο του Οιδίποδα». Η ηθοποιός Ούλλα Σιέμπλομ ερμηνεύει τον Τειρεσία

ποιό, τον χορευτή, το μίμο, τους μουσικούς. Αυτό που θέλω όμως δεν είναι ένα ανακάτωμα, ένα θολό αμάλγαμα των τεχνών. Η μια τέχνη πρέπει να ξεχωρίζει από την άλλη και τα διάφορα τμήματα που συνθέτουν τη συνολική αρμονία να είναι ευδιάκριτα. Η άποψή μου αυτή πραγματώνεται πρώτα πρώτα στο χώρο, σε ό,τι αφορά τη διαίρεση της σκηνής, όπου οι θέσεις του ηθοποιού, του αφηγητή, του μαριονετίστα και του μουσικού είναι συνήθως ξεχωριστές. Επίσης, όμως, μπορούν να διακρίνονται και χρονικά, να διαδέχονται στον ίδιο χώρο (τη σκηνή) το ένα το άλλο μέρη χορευτικά, παντομίμα, μαριονέτα έτσι που να μπορεί ο θεατής να τα παρακολουθήσει με μια γαλήνια συγκέντρωση.

Πραγματικά —συνεχίζει ο Μέσκε— όλη μου η πορεία είναι μια κίνηση, με παλινδρομήσεις βέβαια, από τα έξω προς τα μέσα. Εξεκίνησα, σε μια χώρα σαν τη Σουνδία, η οποία στέρουνταν εντελώς από ο-

ποιαδήποτε παράδοση στο χώρο της μαριονέτας. Δασκάλους μου μπορώ να θεωρήσω μόνο τους γάλλους μαριονετίστες, κοντά σ' αυτούς είναι που έκανα τα πρώτα μου βήματα. Ωστόσο, αυτή ακριβώς η έλλειψη παράδοσης αποτελεί για μένα μια μεγάλη δυνατότητα ελευθερίας, μου επιτρέπει να χαράξω το δικό μου αυτόνομο δρόμο έξω από επιρροές που θα μπορούσαν να είναι και καταπιεστικές. Έτσι, με τη φετινή παράσταση της *Ramayana - Ramakien*, ο Μέσκε προχωρεί σε μια απάρνηση της θεαματικότητας προς όφελος μιας βαθύτερης γαλήνης που να αντιμάχεται την «εκπόρευση του θεάτρου», όπως μας λέει ο ίδιος. Ας δούμε όμως ποια είναι αυτή η δουλειά που σημειώνει ένα νέο σταθμό στην πορεία του. Η *Ramakien* της Ταϊλάνδης είναι περισσότερο γνωστή στη χώρα μας με τον τίτλο του Ινδικού της αρχέτυπου: *Ramayana*. Πρόκειται για την ιστορία ενός άγριου και γοητευτικού ήρωα του Ράμα, που

κερδίζει την καρδιά της όμορφης Σίτα, όταν νικά τους αντίζηλους του καταφέρνοντας, όπως ο Οδυσσέας του Ομήρου να λυγίσει το τρομερό τόξο, το «δοκίμιο της αγάπης» που έχει ορίσει ο πατέρας της αγαπημένης του. Ο Ράμα όμως αναγκάζεται να επιστρέψει επί δεκατέσσερα χρόνια στα άγρια δάση. Ο Λάξμαν ο αδερφός του και η πιστή Σίτα, η γυναίκα του, τον ακολουθούν στην εξορία αυτή. Εδώ, όμως, ο δαίμων του κακού ο Ράβανα, ο εχθρός του τρισυπόδιτου Μεγάλου Θεού (Βράχμα - Βισνού-Σίβα), θα αποφασίσει να κλέψει την όμορφη Σίτα, εξαπατώντας τον Ράμα.

Το πετυχαίνει και την κλείνει στη Λάνκα στα νότια της Ινδίας. Ο Ράμα θα την απελευθερώσει με τη βοήθεια μιας στρατιάς πιθήκων που χτίζουν μια υπερπόντια γέφυρα ανάμεσα στην Ινδία και την Λάνκα και του αρχηγού τους, του θεού - πιθήκου Χανούμαν. Το βέλος του Ράμα σκοτώνει τον Ράβανα, ο ήρωας και η αγαπημένη του επιστρέφουν στην πόλη τους.

Εδώ τελειώνει η διασκευή περιληψη της *Ramayana* από τον Ουίλιαμ Μπακ (1276) που χρησιμοποίησε ο Μέσκε δίνοντας στο Ινδικό έπος τα ονόματα της ταϊλανδικής εκδοχής. Ο Ράμα γίνεται Ραμ, ο αδερφός του ο Λάξμαν - Λακ, ο δαίμονας Ράβανα - Τοτσακάν. Η διαφοροποίηση όμως προχωρεί πέρα από τα ονόματα, αγγίζει το μύθο και την ουσία του έργου: στην Ινδική εκδοχή, το τραγικότερο και το πιο ανθρώπινο κομμάτι του έργου εκτυλίσσεται αφού ο Ράμα και η Σίτα επιστρέφουν στη βασιλική πόλη Αγιούταγια. Ένας ωτακουστής αναφέρει στο Ράμα, ότι ο κόδσος ψιθυρίζει ότι η Σίτα δεν είναι δυνατό να του έμεινε πιστή όσο ήταν αιχμάλωτη του Ράβανα. Έτσι ο ήρωας Ράμα περιπίτεται στην ύβριν, διώχνει τη Σίτα από φόβο του κόσμου ενώ ξέρει ότι είναι αθώα.

Η Σίτα, εδώ συγγενική μορφή της θεάς Γης, χάνεται μέσα σ' ένα άνοιγμα του εδάφους και ο Ράμα τελειώνει τη ζωή του σαν μετανοιωμένος ασκητής, ικανός να φέρνει την ευτυχία στους άλλους αλλά ανίκανος να την χαρεί ο ίδιος.

Ο Μέσκε διάλεξε την απαλότερη —για να μην πούμε την λογοκριμένη— εκδοχή του μύθου. Στην Ινδία αντιθετα, σ' όλες τις περιοχές όπου παίζεται κουκλοθέατρο από την Κεράλα και την Καρνατάκα ώς το Μπεγκαλόρη εκδοχή που πρυτανεύει είναι η σκληρή, τραγική εκδοχή που μόλις αναφέραμε. Το στίγμα του Ράμα, η δειλία του ατρόμητου ήρωα το εξανθρωπίζει, τον φέρνει πιο κοντά μας. Τα χρώματα, πλούσια ώς τον παροξυσμό, η κινηση, η μουσική της ινδικής Μαριονέτας συμβαδίζουν με τον τραγικό μύθο. Αντίθετα, ο Μέσκε διαλέγει, ενσυνειδη-

τα, σε όλα τα επίπεδα την απαλότητα. Οι πανέμορφες, μαριονέτες του κινούνται λίγο, η θεαματικότητα έχει υποχωρήσει και το ζητούμενο είναι μια βαθύτερη συγκίνηση που ο καλλιτέχνης πιστεύει ότι ανακάλυψε μέσα στον Ταϊλανδικό πολιτισμό. Πραγματικά οι χορευτές που χρησιμοποιεί δεν έχουν την εκφραστική δύναμη της κορυφαίας Γιάμιν Κρισναμούρτι, όταν ερμηνεύει τα εννέα βασικά συναισθήματα της *Ramayana*. Έχουν όμως συγκινητική απαλότητα που λευτερώνει την ψυχή και την εισάγει σ' έναν άλλο ρυθμό και σ' έναν άλλο κόσμο. Οι μουσικοί του, Ταϊλανδοί όπως και οι χορευτές, που συνοδεύουν το θέαμα με κλασικά όργανα της χώρας του, ακολουθούν επίσης ένα ρυθμό διακριτικό και απαλό, σε αντίθεση με τη μεθυστική μουσική των ινδών συναδέλφων τους.

Πρόκειται, το ξαναλέμε, για μια ευσυνείδητη επίλογή του κορυφαίου μαριονετίστα, που το ευρύτερο κοινό γνωρίζει το έργο του και από τα φίλμ του Μπέργκμαν, όπως το *Φάνν και Αλέξανδρος*, θυμίζουμε την καταπληκτική εμφάνιση του Θεού μαριονετίστα στο σπίτι του Εβραιού όπου ο μικρός Αλέξανδρος ζητά καταφύγιο. Ο Μέσκε έχει παρουσιάσει παραστάσεις όπου η κίνηση και η θεαματικότητα φτάνουν στο έπακρο. Η σημερινή λοιπόν εξέλιξή του, είναι μια προσπάθεια για απλούστερες και βαθύτερες, φόρμες που να αντιστρατεύονται την εκπόρνευση του εύκολου θεάτρου και να οδηγούν σε μια πιο καίρια θεατρική πράξη.

Ο αργός ρυθμός δίνει στο κοινό τη δυνατότητα να χαρεί τη σαγήνη της όψεως, η ζωγραφική της Ελζαμπεθ Μπέιρ μιμείται με χρωματιστά τοπία πάνω σε αλεπάλληλα σκηνικά από κόντρα πλακέ τις ταϊλανδικές τοιχογραφίες των ανακτόρων. Ένα μαύρο πανί που σκεπάζει μικρότερο ή μεγαλύτερο μέρος της εικόνας, ένας φωτισμός που αλλάζει με απλούστατα μέσα και χρωματίζει διαφορετικά το διαφανέστερο μέρος της εικόνας, ένα χρυσό βέλος που διασχίζει το τοπίο, δίνουν μια υψηλή ποιηση και αποτελούν, μαζί με την κίνηση της μαριονέτας, το πιο δυνατό στοιχείο της παράστασης. Αντίθετα, η σύνδεση της μαριονέτας με το χορό, το πάντρεμα της ευρωπαϊκής με την Ταϊλανδική τέχνη είναι, κατά τη γνώμη μας, το πιο αμφιλεγόμενο σημείο της παράστασης. Το κοστούμι που φορούσε ο μίμος Τόνι Φόρμαν και η ίδια η ερμηνεία του υποβάθμιζαν —στιγμαία— την έξοχη αυτή παράσταση σε «παιδικό» θέαμα και άφηναν μια γεύση γλυκερότητας.

Πέρα όμως από κάθε επί μέρους επιφύλαξη η παράσταση του Μέσκε μας αφήνει τα συναισθήματα της αισθητικής α-

πόλαυσης και του σεβασμού όχι μόνο για την ευγενική πρόθεση αλλά και για το ζηλευτό επίπεδο του επιτεύγματος και μαζί με τη χαρά που γνωρίσαμε βαθύτερα ένα τόσο σημαντικό καλλιτέχνη δεν μπορούμε παρά να συγχαρούμε και τη Θεατρική Συντεχνία που είχε την πρωτοβουλία της πρόσκλησής του στη χώρα μας. □

*Mia «φριγούρα» από την παράσταση της *Ramayana* - Ραμακιέν, όπου ο Μέσκε προχωρεί σε μια απάρνηση της θεαματικότητας προς όφελος μιας βαθύτερης γαλήνης που ν' αντιμέτεσται την «εκπόρνευση του θέατρου».*



*Μια παραδειγματική πολιτική αξιοποίηση της σύγχρονης μαριονέτας: Ο περίφημος πίνακας του Ιταλού Ενρίκο Μπάι για την εκπαραθύρωση του αναρχικού Πινέλι στο Μίλανο, δραματοποιείται από το Μαριονεττεάτερ*





# Παιζοντας Κλάιστ...

Η μαριονέτα  
από το κείμενο  
στην πράξη



# theater K

**Α**ΠΡΙΛΗΣ 1982, Μόναχο: στο Θέατρο K μια ομάδα νέων ανθρώπων παρουσιάζει το κομμάτι του Kleist *Για το θέατρο της μαριονέτας συγχρόνως και εναλλάξ* με το παραμύθι του Eugen Eschner *Ο βασιλιάς Jörg*. Πρωταγωνιστές του παραμυθιού ήταν μαριονέτες.

Η παράσταση είχε μεγάλη επιτυχία γι' αυτό επαναλήφθηκε και το 1983. Το Φεβρουάριο του ίδιου έτους είχαμε την τύχη να συζητήσουμε με την Friedericke Bernau, από τους βασικούς συντελεστές της πρωτότυπης αυτής προσπάθειας. Η συζήτηση αυτή παρουσιάζεται, για πρώτη φορά, στα Δρώμενα.

—*Μπορείτε να μας εξηγήσετε την ιδέα ή ακόμα τις ιδέες που σας οδήγησαν στη σκηνική παρουσίαση ενός —καταρχήν, τουλάχιστον — όχι θεατρικού κομματιού;*

—Πριν κι από τις ιδέες μας οδήγησε στην προσεχτική μελέτη του κειμένου αυτού η απορία της πρώτης μας ανάγνωσης. Το είχαμε διαβάσει παλαιότερα κάποιοι από εμάς και φτάναμε στο τέλος χωρίς να μας φεύγει η πρώτη αμηχανία. Το κείμενο αυτό, ωστόσο, κάπου μας δυνάστευε. Δεν υπήρχε άλλος τρόπος για να αποδεσμευθούμε από τό να «ξαναγευτούμε από τον καρπό της γνώσης» όπως θα λέγει και ο Kleist, δηλαδή από το να σκύψουμε προσεχτικά πάνω του να απολυμάνουμε το χώρο από τα μικρόβια και να μπήξουμε το νυστέρι βαθιά μες στην πληγή. Είναι αλήθεια ότι απ' αυτό το κοιταγμα βγήκε πόνος. Γιατί, μη ξεχνάμε ότι είμαστε θεατρινοί, άνθρωποι, δηλαδή, με αισθημα και πνεύμα που έπρεπε να κονταροχυτηθούμε με το ανδρείκελο, τη μαριονέτα, το άψυχο.

Ένα πρώτο στοιχείο που αποκομίσαμε από τη νέα ανάγνωση ήταν η αισθηση του παιχνιδιού που παρεισέφρυνε ακόμα και την πιο σοβαρή στιγμή της συζήτησης των δυο ανδρών. Σε λανθάνουσα κατάσταση πάντα, το παιχνίδι γινόταν γέλιο και ειρωνεία, κάποτε ακόμα και σαρκασμός. Η ανταλλαγή λέξεων, αυτή καθαυτή, βασίζονταν σ' ένα παιχνίδι που θα μπορούσε να χαλάσει ο οποιοσδήποτε αδεξιος χειρισμός. Έτσι, λοιπόν, αποφασίσαμε κι εμείς να παιξουμε: είναι αλήθεια, πρώτα για μας, γιατί το θέλαμε, μας έδινε κέφι.

—*Αυτό που μου λέτε εξηγεί τότε το μόνιμο ειρωνικό χαμόγελο στο πρόσωπο του ηθοποιού που ερμήνευε τον ίδιο τον Kleist. Είχα μάλιστα την εντύπωση ότι η παρουσία του στην σκηνή γινόταν ερήμην των λοιπών τεκταινομένων.*

—Αυτή ήταν μια από τις βασικές μας προθέσεις γιατί, όπως σας εξήγησα, θέλλαμε κι εμείς να υπάρξουμε, να σταθούμε δίπλα στο σοφό Kleist κι ας υπήρχε κι



Ο βασιλιάς Jörg

αυτός κοντά. Ο καθένας θα πρέπει να μετρήσει τους λόγους της ύπαρξής του και ανάλογα να πράξει. Η συνύπαρξη αυτή, βέβαια, δεν σήμαινε, σε καμιά περίπτωση μια δράση χωρίς τομές, αρυτίδωτη. Γι' αυτό, κάποτε υιοθετήσαμε και το σχολιασμό του κειμένου, με την έννοια ότι ένας σχολιασμός, για μας, προϋποθέτει και μια προσωπική ερμηνεία. Έτσι, παρουσιάσαμε π.χ. τη μονομαχία του αφηγητή με την Αρκούδα σα μονομαχία-παιχνίδι δυο ανθρώπων, γιατί πιστεύουμε ότι το θηριώδες είναι ένα στοιχείο που ενυπάρχει στον καθένα από μας και ήτανε ώρα πια να παιξουμε εμείς μαζί του και όχι εκείνοι μ' εμάς.

**—Ποιοι είναι οι λόγοι που σας οδήγησαν σ' αυτό το «μιξάζ», όπως θα λέγαμε στο σινεμά, στο να παρεμβάλλετε δηλαδή στην αφήγηση του Kleist ένα έργο μαριονέτας;**

—Το έργο ο βασιλιάς Jörg, που διαλέξαμε, βασίζεται σ' ένα γερμανικό παραμύθι. Το παραμύθι αυτό μιλάει για τα εμπόδια στον δρόμο του καλού Jörg που ωστόσο τα νικά στο τέλος με τη βοήθεια του σοφού γέροντα και της αγαπημένης του πριγκίπισσας για να φτάσει στο θρόνο και να ζήσει αυτός καλά κι εμείς καλύτερα. Στο παραμύθι του Eugen Eschner όλα αρχίζουν από τη στιγμή που ο Jörg νικά και γίνεται βασιλιάς. Γιατί σαν βασιλιάς αλλάζει, μεταμορφώνεται. Η εξουσία είναι κι αυτή μια μορφή γνώσης, γνώσης όμως που δεν είναι απαραίτητη η σωστή, γνώση που μπορεί να μας διαφθείρει, όπως συνέβη με τους πρωτοπλάστους. Έτσι, γυρίζουμε πάλι στον Kleist, δηλώνοντας ωστόσο ότι οι μαριονέτες που κρατάμε στο χέρι δεν είμαστε εμείς οι ίδιοι.

**—Παρατήρησα ωστόσο ότι κάποια πρόσωπα από τις κούκλες θύμιζαν τα δικά σας πρόσωπα...**

—Είναι ίσως γιατί τις έχουν φτιάξει φίλοι και συνεργάτες. Στην προσπάθεια να δώσεις ψυχή στο ξύλο ίσως να οδηγείσαι μοιραία σε κάποια πρόσωπα, άλλοτε κοντινά κι άλλοτε πολύ μακρινά, χαμένα μες στους αιώνες. Στη γλώσσα μας έχουμε ένα πρόθεμα που πια δεν χρησιμοποιείται για να μιλήσουμε γι' αυτό το αρ-



Η πριγκίπισσα (από το έργο «Ο βασιλιάς Jörg») χέργον, το προαιώνιο. Είναι το πρόθεμα -ur.

**—Ας έρθουμε σ' ένα άλλο στοιχείο της παράστασης: πώς αντιλαμβάνεστε το χώρο, και γιατί αυτός ο χώρος μεταβάλλεται συνεχώς;**

—Ο χώρος, αν και ενιαίος, δεν παύει να 'ναι σχετικός. Το κουκλοθέατρο βασίζεται, ανάμεσα σ' άλλα, σ' αυτήν τη σχετικότητα. Μπήκαμε μέσα στη λογική του νιώθοντας αυξομοιούμενοι, και τονίσαμε το στοιχείο αυτό. Εκεί εξάλλου στηρίζεται και το τρίτο επίπεδο ανάγνωσης του Kleist: εμείς οι τρεις, η Κολομπίνα, ο Πιερότος και ο Αρλεκίνος, μορφές της ιταλικής κωμῳδίας και του καρναβαλιού, μορφές κεντρικές και γι' αυτό μεγεθυμένες σε μια πορεία αναζήτησης. Η αναζήτηση αυτή έγκειται στην όσο γίνεται πιο τέλεια κίνηση, αποδεσμευμένη από το αισθημα. Η Κολομπίνα χορεύει. Η κίνηση της γίνεται, σιγά-σιγά, περισσότερο μηχανική. Το πρόσωπό της μένει ανέκφραστο, πετρώνει. Η διαδικασία αυτή συνοδεύεται ή είναι και συνέπεια της απομάκρυνσής της από τον Πιερότο. Αυτός προσπαθεί να της ξαναδώσει την ψυχή με το τραγούδι του ωστόσο, τον προλαβαίνει ο Αρλεκίνος: ο Πιερότος τραγουδά, ενώ εκείνος χορεύει. Χορεύει ασταμάτητα, η κίνησή του η πιο απλή είναι χορός. Διπλά στη θλίψη και την ακινησία προβάλλει η ζωντάνια και η κίνηση. Η Κολομπίνα διαλέγει τον Αρλεκίνο, τη χορευτική πράξη. Ο Πιερότος απομακρύνεται θλιμμένος και αθώος.

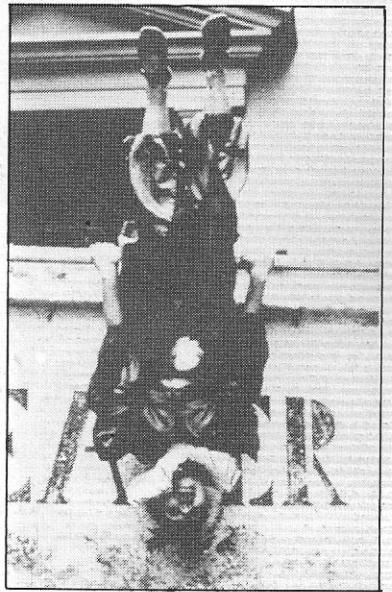
Έτσι παίξαμε μαριονέτες, υποδυθήκαμε ρόλους για να βρούμε τα όρια της ίδιας της κίνησής μας, του κορμιού μας, ενώ ο Kleist συνέχιζε πάντα να μιλά, διαβάζοντας το κείμενό του. Εκείνος διάβαζε, εμείς κλείναμε τα βιβλία στην προσπάθειά μας να ζήσουμε το λόγο: αυτό ήταν και το βασικό σημείο διαφοροποίησής μας από το συγγραφέα.

Τέλος, κάπου νιώσαμε ότι είχαμε την ανάγκη να ζήσουμε κι εμείς οι ίδιοι επί σκηνής: έτσι, αρθρώθηκε, αν θέλετε, το τέταρτο σκηνικό, επίπεδο που μας απομάκρυνε ακόμα περισσότερο από τα κείμενα, και από τον Kleist. □

Iόλη Ανδρέου



Πιερότος



Αρλεκίνος



Κολομπίνα



ΠΛΑΚΙΔΟΣ: Θέατρο της Μαριονέτας

ΚΑΤΕΡΙΝΗ ΑΝΤΩΝΑΚΑΚΗ

## Η Μαριονέτα στη Λυών

**Κ**ΑΘΕ μαριονέτα πριν ακόμη υπάρχει έχει τη δική της ζωή και το δικό της χαρακτήρα. Αρκεί ο μαριονετίστας που την κινεί να μπορεί να την εμπιστευτεί και να την αφήσει να ζήσει.

Μ' αυτή τη βάση και με πολύ δουλειά πάνω στο άτομο η Σχολή Μαριονέτας της Λυών —τμήμα του Κρατικού Ωδείου— άρχισε να λειτουργεί πριν από 2 μόλις χρόνια.

Η Mireille Antoine —υπεύθυνη για τη Σχολή, επαγγελματίας ηθοποιός και μαριονετίστας, πιστεύει πως στο χώρο του Θεάτρου ο μαριονετίστας έχει κάτι παραπάνω από τον θησπον και μπορεί να βγει στη σκηνή οποιαδήποτε στιγμή. Δεν προσπαθεί να διδύξει την κατασκευή ώς την τελευταία της λεπτομέρεια. Μαθαίνουμε τα βασικά υλικά και τον τρόπο που δουλεύονται αλλά αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο είναι μια δουλειά καθαρής ηθοποιίας-αυτοσχεδιασμός, κίνηση, φωνή. Ιδιαίτερη, ακόμη, σημασία έχει ο συνδυασμός των τριών αυτών στοιχείων σε συνεργασία με το Roy Hart Theater, πρωτοποριακή ομάδα θεάτρου ειδικευμένη σ' αυτό τον τομέα.

Ακόμη, γίνονται σεμινάρια με επαγγελματίες μαριονετίστες. Φέτος υπάρχει στο πρόγραμμα η συνεργασία με τον Jean Guy Mourget μαριονετίστα του παραδοσιακού γαλλικού Θεάτρου Guignol (ήρωας γεννημένος στη Λυών), με στόχο μια παράσταση των σπουδαστών στο Κρατικό Θέατρο Μαριονέτας Guignol. Επίσης, οι σπουδαστές συνεργάζονται περιστασιακά με θεατρικές ομάδες. Πέρυσι σχεδίασαν και κατασκεύασαν τις μάσκες για το έργο "Oh c' te Lune" του Theatre de la Platte. Τον Σεπτέμβρη για το Festival Berlioz συνεργάστηκαν στην παράσταση "Ophelia" ή "Pour l' amour d' Harriett" της Mireille Antoine που συνδύαζε Μαριονέτα, θέατρο, χορό και μουσική. Το Festival Berlioz —αφιερωμένο φέτος στο Σαιξηπηρ— γίνεται εδώ και έξι χρόνια στη Λυών με μουσικές εκδηλώσεις και Θέατρο από όλο τον κόσμο.

Ο στόχος της Σχολής δεν είναι να βγάλει μια ομάδα που να δουλεύει μαζί υποχρεωτικά, αλλά ανεξάρτητους ανθρώπους που να 'χουν νιώσει τη δύναμη και τη μαγεία της Μαριονέτας και να μπορέσουν να εκφραστούν μέσα από αυτή την Τέχνη. Παρουσιάσεις ολοκληρωμένων έργων δόθηκαν στο Festival des Marionnettes de la Part Dieux από σπουδαστές που έχουν δημιουργήσει ήδη ανεξάρτητες απ' τη Σχολή ομάδες. Πρέπει να πούμε εδώ πόσο η Σχολή βοηθάει αυτές τις ομάδες είτε με το δανεισμό του χώρου δουλειάς και των υλικών είτε με τη συμπαράσταση και τη συνεργασία της Mireille Antoine, που πρέπει να σημειώσουμε. Συγκεκριμένα, μπορούμε να αναφέρουμε το Theatre Ker Kastalia (Βραβείο Νέων Καλλιτεχνών 1984), Theatre de Oiseleur και Theatre de bout de Mains, που συμμετείχαν στο φετινό Festival το Σεπτέμβρη ανάμεσα σε ομάδες

από επαγγελματίες Μαριονετίστες όλου του κόσμου. Το Φεστιβάλ αυτό λειτουργεί εδώ και εννέα χρόνια στο εμπορικό κέντρο της Λυών και όλες οι παραστάσεις είναι δωρεάν για το κοινό. Αυτό, βέβαια, ενισχύει τη σημαντική κίνηση του φεστιβάλ αλλά μειώνει τις κατάλληλες συνθήκες που απαιτεί μια παράσταση μαριονέτας σε αιθουσα (απόλυτο σκοτάδι, καλή ηχητική, και θεατές που να μη μπαινοβγάινουν). Ο χώρος αυτός θα μπορούσε να αξιοποιηθεί πιο σωστά με παραστάσεις δρόμου. Ήδη έχει γίνει αυτή η πρόταση στην οργανωτική επιτροπή του φεστιβάλ. Του χρόνου πολύ πιθανό είναι η συνεργασία με τη Σχολή να γίνει με μικρά σκέτες μαριονέτας —αν είναι δυνατόν χωρίς λόγια— που θα παίζονται εδώ και κει μέσα στους χώρους αυτού του κέντρου.

Όλη αυτή η προσπάθεια διερεύνησης και προώθησης μιας μακρόχρονης παράδοσης βρίσκει ανταπόκριση από κοινού κάθε ηλικίας. Υπάρχουν μάλιστα μαριονετίστες που δημιουργούν έργα μόνο για ενήλικες, για να ξεπεραστεί η ιδέα ότι οι μαριονέτες είναι αποκλειστικά παιδικό θέατρο.

Οι δυνατότητες εξέλιξης της μαριονέτας είναι πάρα πολλές αν σκεφτεί κανείς ότι συνδυάζει όλες τις μορφές της Τέχνης, αντλώντας από κάθε μια στοιχεία της παράδοσής της.

### Μια παράσταση γεννιέται

Αρχίσαμε να δουλεύουμε πάνω σε ένα παλιό παραμύθι της Βρετανης. Η ιστορία, με λίγα λόγια, ήταν το τελευταίο ταξίδι μιας γιαγιάς —μιας καλής μάγισσας— που σ' όλη της τη ζωή προμήθευε το χωριό της με ό,τι απαραίτητο από την πόλη. Ζούσε μόνη της με το άλογό της και το ταξίδι τους, που γινόταν μια φορά τη βδομάδα, ήταν δύσκολο και επικίνδυνο. Όλη η ιστορία περιγράφει το τελευταίο αυτό ταξίδι που στο γυρισμό του ο Θάνατος εμφανίζεται μπροστά τους και τους παρασύρει στη θάλασσα και τους τυλίγει.

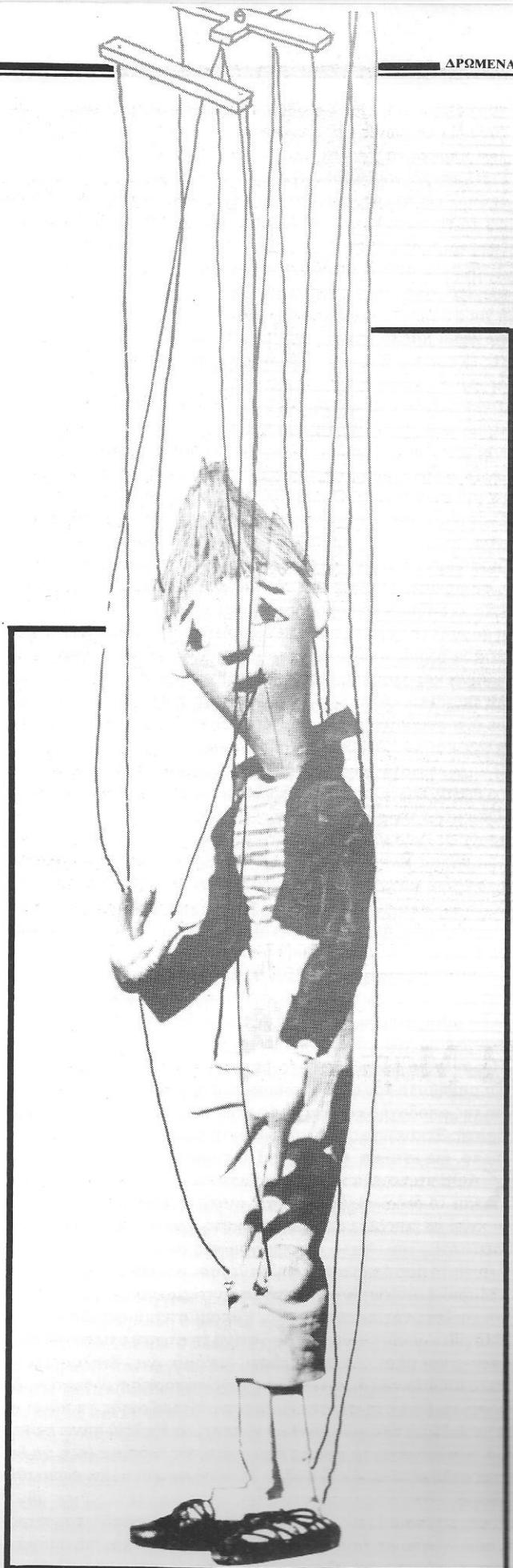
Το πρώτο πρόβλημα που συναντήσαμε ήταν ότι σ' αυτό το παραμύθι δεν υπήρχε ουσιαστικά διάλογος. Στις μαριονέτες ένας μονόλογος που δεν εμφανίζει ιδιαίτερη δράση είναι πολύ δύσκολο να περάσει στο κοινό. Γι' αυτό δημιουργήσαμε μερικά πρόσωπα που θα γίνονταν ταυτόχρονα και σημεία αναφοράς του τόπου και του χρόνου της ιστορίας.

Όταν είχαμε το σκελετό του έργου αρχίσαμε την κατασκευή της σκηνής και των προσώπων.

Παλιότερα όλες οι μαριονέτες είχαν κεφάλια και χέρια από ξύλο. Τα μειονεκτήματα του ξύλου όμως —βασικά το βάρος και ο χρόνος που απαιτεί η επεξεργασία του— δημιούργησαν ένα ολόκληρο ρεύμα αναζήτησης υλικών που θα το αντικαθιστούσε. Στη σχολή χρητιμοποιούμε ένα σχετικά σκληρό μονωτικό αφρολέξ, πολύ ελαφρό που δουλεύεται με κοπίδι και λίμα. Μετά περνιέται με μια κόλλα και χαρτί εφημερίδας ή γάζα. Από πάνω, ένα είδος γύψου —που λειαίνεται ανάλογα με το αποτέλεσμα που θέλουμε— δέχεται το βασικό χρώμα και το μακιγιάζ της κούκλας.

Οι Γιαπωνέζοι μαριονετίστες πιστεύουν ότι όταν παίρνεις ένα κομμάτι ξύλο για να φτιάξεις το κεφάλι μιας μαριονέτας κρατάς ήδη στα χέρια σου το πρόσωπό της που θα ανακαλύψεις μέσα στο ξύλο γιατί βρίσκεται ήδη εκεί.

Όταν προσπαθούμε να φτιάξουμε το κεφάλι της γιαγιάς, αν και ξέραμε όλες τις λεπτομέρειες των χαρακτηριστικών της χωριστά, δεν μπορούσαμε να τα συνθέσουμε σε χαρτί ή σε μακέτες από πλαστελίνη. Επειδή ο χρόνος δεν έδινε πολλά περιθώρια έρευνας άρχισα να δουλεύω κατευθείαν το κεφάλι της. Θυμάμαι μια απόλυτη σιωπή για ένα ολόκληρο απόγευμα και το βράδυ ήταν εκεί όπως την είχαμε φανταστεί αλλά και με κάτι παραπάνω —κάτι τελείως δικό της. Θα το ξαναβρίσκαμε δουλεύοντας πια το περπάτημα, τις κινήσεις και τη φωνή της. Ήταν σαν να μη δεχόταν τίποτα στην αρχή. Όλες οι κινήσεις



που δοκίμαζα ή ήταν υπερβολικά γρήγορες ή υπερβολικά υποτονικές. Οι φωνές δεν ακούγονται παράφωνες και ξένες. Όμως έπρεπε να κινηθεί, να περπατήσει, να μιλήσει.

Γιατί μια μαριονέτα υπάρχει μόνο όταν κάποιος της δώσει κίνηση - ζωή αλλιώς είναι μια άψυχη κούκλα. Μαριονέτα μπορεί να είναι καθετή που μέσα από την κίνησή του εκφράζεται ένας μαριονετίστας.

Έτσι μετά από μια επίμονη σειρά αυτοσχεδιασμών με τη μαριονέτα, όπου την έκανα να μιλάει για τη ζωή της ή για το έργο ή για οτιδήποτε κινώντας την μέσα στο χώρο ή κινώντας μόνο τα χέρια και το κεφάλι της παρατηρώντας όλες τι δυνατότητες έκφρασης που είχε, μπόρεσα να τη νιώσω και ήταν σαν ν' άρχισε ν' αναπνέει.

Τίθεται συχνά το ερώτημα αν είναι ο μαριονετίστας που κινεί τη μαριονέτα ή η μαριονέτα που κινεί το μαριονετίστα. Μάλλον ισχύουν και τα δυο. Η σχέση του μαριονετίστα με τη μαριονέτα είναι μια συνεχής ανταλλαγή, θα μπορούσαμε να πούμε μια συνεργασία. Ο καθένας δίνει και δέχεται απ' τον άλλο. Ο μαριονετίστας δε βρίσκεται πίσω απ' τη σκηνή για να κρυφτεί, αλλά για να αφήσει τη μαριονέτα να πάρει τις δικές της διαστάσεις στο χώρο. Πίσω από τη σκηνή ζει αυτό που ζει και η μαριονέτα. Γι' αυτό και μέσα στο πρόγραμμα της σχολής υπάρχει μάθημα κίνησης ισότιμο με όλα τα άλλα μαθήματα. Αν η μαριονέτα χορεύει σίγουρα ο μαριονετίστας μαρκάρει το ρυθμό του χορού, αν η μαριονέτα κουτσαίνει απ' το ίδιο πόδι κουτσαίνει και ο μαριονετίστας. Και αυτά είναι παραδείγματα πολύ επιφανειακά γιατί ο μαριονετίστας πρέπει να είναι παρών σε ότι συμβαίνει στη μαριονέτα. Είναι μια συνειδητή ταυτίση αλλά και ταυτόχρονα μια συνύπαρξη.

Ο μαριονετίστας είναι ο σύνδεσμος ανάμεσα στην κούκλα και το θεατή και γι' αυτό πρέπει να εμπιστεύεται και τους δυο. Όλα αυτά είναι δύσκολο να εξηγηθούν θεωρητικά ή να διαχτούν με ορισμένο εκπαιδευτικό τρόπο. Στη σχολή της Λυών το μάθημα είναι από μόνο του μια έρευνα όπου μαθητές και δάσκαλοι ψάχνουν και ανακαλύπτουν μαζί. Τελικά, ισως αυτό είναι και η πιο αποδοτική μέθοδος για να πλησιάσει κανείς την τέχνη της μαριονέτας. Γι' αυτό, στη σχολή αυτή, το βάρος δε δίνεται στην κατασκευή - όπου ο κάθε μαριονετίστας μορεί να αυτοσχεδιάσει και να βρει λύσεις διαφορετικές που θα αναπτύξουν αυτή την τέχνη - αλλά όλη η προσπάθεια είναι να δοθεί η βάση που θα στηρίζει αργότερα όποιο δημιουργημα της φαντασίας του κάθε απόφοιτου.

Η φαντασία είναι, ισως, το πιο ισχυρό κίνητρο μιας τέχνης. Τα μάθηματα του αυτοσχεδιασμού στη σχολή γίνονται στη βάση της αποδοχής και ανάπτυξης της φαντασίας του κάθε σπουδαστή. Ξεκινώντας από κάποιο αντικείμενο φτιάχνεις ένα πρόσωπο, μια ιστορία, ένα χώρο. Για παράδειγμα, τα δοσμένα αντικείμενα μπορεί να είναι ένας σπάγγος, μια ομπρέλα, ένα ύφασμα. Αφού διαλέξεις ένα απ' αυτά, το παρατηρείς απ' όλες τις πλευρές με όλες σου τις αισθήσεις, ερευνώντας όλες τις δυνατότητές του. Μετά, το περιγράφεις στους άλλους με κάθε λεπτομέρεια. Αφήνοντας τη φαντασία σου να σου φέρει εικόνες που εμπνέονται απ' αυτό το αντικείμενο σε όλη τη διάρκεια αυτής της παρατήρησης, κάποια στιγμή μεταβάλλεις το σπάγγο π.χ. σε καρέκλα. Από κείνη τη στιγμή ο σπάγγος είναι μια καρέκλα· αλλά πρέπει ακόμα να διαλύσεις — προλαβαίνοντάς τες — όλες τις τυχόν απορίες των θεατών, δικαιολογώντας αυτήν την εικόνα και στηρίζοντάς τη πάνω σε πραγματικά στοιχεία. Ακόμη γίνεται μια δουλειά πάνω σε κείμενα που πρέπει να πεις με διαφορετικούς τρόπους (π.χ. να δημιουργήσεις στο κοινό άγχος, συγκίνηση και άλλα συναισθήματα).

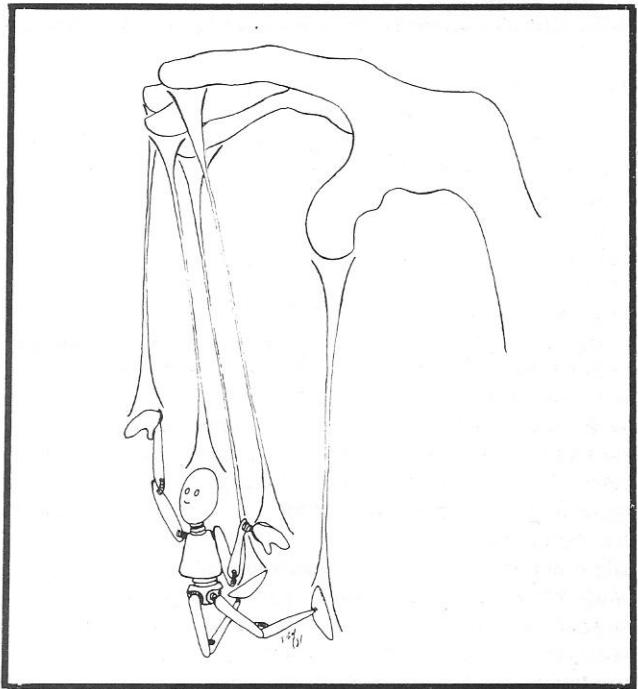
Υπάρχει ένας ή μια ομάδα που δρα και μια ομάδα που παρατηρεί. Μαθαίνεις τόσο αυτοσχεδιάζοντας όσο και παρατηρώντας τους άλλους.

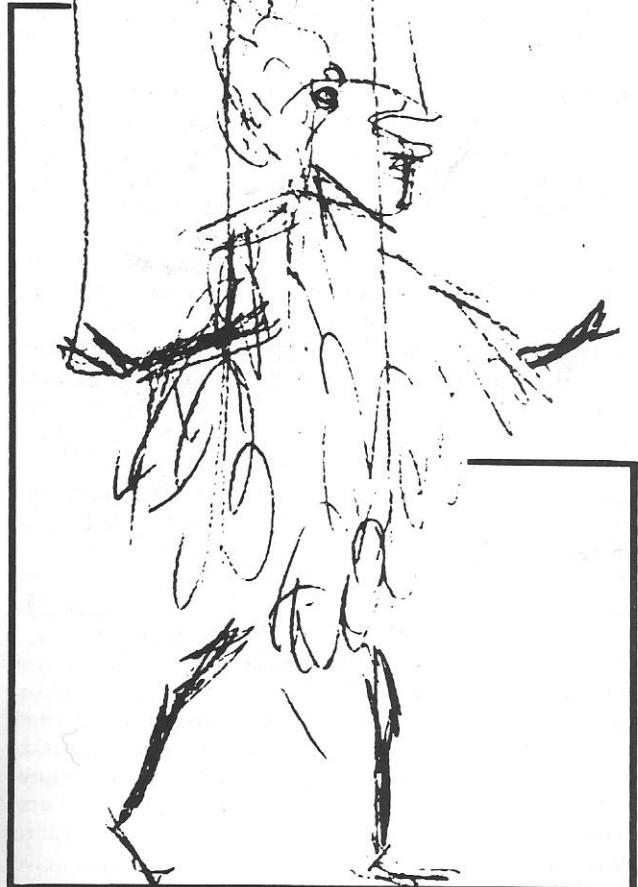
Στο κάθε μάθημα το θέμα αλλάζει και γίνεται πιο σύνθετο. Ο βασικός στόχος όμως είναι να μάθει κανείς να είναι συγκεντρωμένος και παρών σ' αυτό που κάνει, νά χει ένα «άκουσμα» των αντικειμένων και να εμπιστεύεται τον εαυτό του και τους θεατές.

Ο αυτοσχεδιασμός στην πράξη μπορεί να δημιουργήσει και ένα ολόκληρο έργο. Το ρεπερτόριο της μαριονέτας μπορεί να είναι απέλειωτο γιατί οποιοδήποτε λογοτεχνικό, ποιητικό, θεατρικό και ότι, αλλού έργο μπορεί μέσα από τον αυτοσχεδιασμό — το λύσιμο της φαντασίας — να γίνει παράσταση μαριονέτας. Για παράδειγμα, στην παράστασή μας όλα τα κείμενα γράφτηκαν συλλέγοντας τα πιο ενδιαφέροντα κομμάτια από ηχογραφημένους αυτοσχεδιασμούς μας μαζί με τις κούκλες.

Επίσης, πολλές ιδέες για το έργο γεννήθηκαν τυχαία αυτοσχεδιάζοντας. Όπως η εξερεύνηση και η χρησιμοποίηση της διπλής διάστασης. Χρησιμοποίησαμε δυο επίπεδα και δυο διαστάσεις για το ταξίδι. Στη μικρή διάσταση που βρισκόταν στο βάθος της σκηνής γινόταν η μετακίνηση, το ταξίδι, ενώ κάθε στάση για μια συνάντηση περνούσε σε μεγέθυνση στο πρώτο πλάνο. Υπήρχαν, δηλαδή, δυο ίδιες (όσο αυτό είναι δυνατόν) κούκλες που διέγραφαν το χώρο και το χρόνο του ταξιδιού μ' αυτήν την εναλλαγή βάθους. Επίσης, τα σκηνικά —δέντρο, σύννεφο κ.λπ.— που διέσχιζαν τη σκηνή τονίζοντας τη μετακίνηση των προσώπων, πέρναγαν στο πρώτο μέρος του έργου μπροστά απ' τα πρόσωπα —στη μεγάλη διάσταση, ενώ στο δεύτερο μέρος (το γυρισμό) περνούσαν πίσω — σε δεύτερο πλάνο. Όλη αυτή η επεξεργασία χώρου γινόταν για να μπορέσει ο θεατής να καταλάβει τη μονοτονία του ταξιδιού αυτού χωρίς να τη νιώσει ως μονοτονία της παράστασης.

Το κοινό δέχτηκε αυτό το έργο θερμά. Στην αίθουσα υπήρχαν όλες οι ηλικίες και ο καθένας μπορούσε να πάρει ότι, στοιχεία ήθελε και να δημιουργήσει, την ώρα της παράστασης ή και μετά, τη δική του ιστορία. Δεν προσπαθούμε να εξηγήσουμε κάθε λεπτομέρεια ούτε να επιβάλλουμε μια ιστορία. Δίνουμε στοιχεία που δένουν μεταξύ τους, αλλά θέλουμε ν' αφήνουμε στο θεατή τη δυνατότητα να συμμετέχει, να μην είναι παθητικός. Το έργο να' ναι διαμπερές, να μην κλείνει όλες τις εισόδους και εξόδους που χρειάζονται σε ένα θεατή για να ζήσει και αυτός —διαφορετικά ισως από μας που παίζουμε— μια παράσταση.





WAHLER POUXNER

## Το λαϊκό παραδοσιακό κουκλοθέατρο στα Βαλκάνια

**Τ**Ο ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ έχει τις ρίζες του στη λατρευτική χρήση ειδώλων, ομοιωμάτων δηλαδή που παριστάνουν θεούς, δαιμονες ή και ανθρώπους. Ανάγεται, ουσιαστικά, σε προϊστορικά χρόνια.

Το λαϊκό παραδοσιακό κουκλοθέατρο, βέβαια, δείχνει κι αυτό ακόμα μερικά σημάδια της εθιμικής προέλευσής του (π.χ. στο διαδομένο μοτίβο της νεκρανάστασης), αλλά δεν συνδέεται πια με εορτολογικές ημερομηνίες και με καθιερωμένες εθιμοτυπίες.

Είναι ελεύθερο για την εξέλιξή του προς το έντεχνο μοντέρνο κουκλοθέατρο. Οι φιγούρες του κουκλοθέατρου είναι τρισδιάστατες, σε αντίθεση με αυτές του θεάτρου σκιών που είναι δισδιάστατες. Ξεχωρίζουμε, βασικά, δύο τεχνικές: τη φιγούρα που κινείται με νήματα, τη μαριονέτα ή τα αρχαία «νευρόσπαστα», και τη φιγούρα που παιζεται με το χέρι ή κρατιέται από ένα ξύλο στο κάτω μέρος της. Η δεύτερη τεχνική είναι πιο αρχέγονη, ενώ η πρώτη ανήκει συνήθως ήδη στις έντεχνες μορφές του κουκλοθέατρου, και χρησιμοποιείται από επαγγελματίες σε πανηγύρια και λαϊκές διασκεδάσεις<sup>(1)</sup>.

Ο κεντρικός ήρωας του παραδοσιακού κουκλοθέατρου όλων των ευρωπαϊκών λαών, όχι μόνο των βαλκανικών, αλλά ως και των Ινδιών και της απόμακρης Κίνας, του Punch της Αγγλίας, του Petruska της Ρωσίας και του Vidushanka της Ινδίας, έχουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά: είναι θρασύδειλοι, πεινασμένοι, καυχησιάρηδες, δεν σέβονται τις αρχές και τους νόμους, περιστασιακά όμως βοηθούν τους φτωχούς, και για να επιζήσουν δεν έχουν θηικές αναστολές. Κεντρικά μοτίβα είναι παντού οι ξυλοδαρμοί, οι λεκτικές παρεξηγήσεις, οι συγκρούσεις με τις αρχές (ή και με το διάβολο ή το θάνατο), καθώς και οι σκοτωμοί. Η εμφάνισή τους είναι, συνήθως άσχημη και οι φιγούρες αυτές χαρακτηρίζονται συχνά από ορισμένα δαιμονικά χαρακτηριστικά, που αποκαλύπτουν την εθιμική τους καταγωγή ως ειδωλα<sup>(2)</sup>.

Στην Ανατολική Αυστρία ο κυριαρχος ήρωας των λαϊκών διασκεδάσεων στις πόλεις και τα χωριά είναι ο Kasperl, μια παραλλαγή του γερμανικού Hanswurst, από το 18ο αιώνα ώς σήμερα.

Η μορφή του Kasperl έχει επηρεάσει σημαντικά διάφορους ήρωες του βιεννέζικου λαϊκού θεάτρου στα τέλη του 18ου και στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα<sup>(3)</sup>. Η παράσταση του Kasperl προϋποθέτει ενεργό συμμετοχή των θεατών, σήμερα δηλαδή των παιδιών, που βοηθάνε τον ήρωα στην ανεύρεση του εχθρού, απαντούν σε ερωτήσεις του κι άλλα παρόμοια. Δίπλα από τον Kasperl υπάρχει μια πληθώρα παραδοσιακών κουκλοθέατρων, μηχανικών θεάτρων, μαριονέτες, θέατρα με φιγούρες από χαρτόνι, ή και σύγχρονο κουκλοθέατρο όπου εμφανίζονται και ηθοποιοί.

Παλιότερα τα Χριστούγεννα γύριζαν στα χωριά και με μια αναπαράσταση της φάτνης<sup>(4)</sup>.

Τέτοιες φάτνες που αποτελούν ένα κινητό κουκλοθέατρο φτιάχνουν και στην Ουγγαρία. Εδώ παιζεται ως χριστουγεννιάτικη παράσταση ο «Ηρώδης»<sup>(5)</sup>. Ο Ηρώδης, ως πρώτη απάνθρωπη μορφή του θρησκευτικού θεάτρου των Χριστουγέννων φέρεται ιδιαίτερα δυναμικός ήδη στο μεσαιωνικό θέατρο. Στα προάστια των μεγάλων πόλεων παιζουν το 19ο αιώνα το Gaspar, μια παραλλαγή του βιεννέζικου Kasperl. Οι πιο γνωστές παραστάσεις με αυτόν ήταν ο «Ντον Χουάν», ο «Φάουστ», ο «ο Gaspar εμπορας», «Τουρκική αιχμαλωσία ή ο θάνατος του Μουράτ» κι άλλα θέματα από λαϊκά αναγνώσματα. Οι παραστάσεις αυτές γίνονταν στα γερμανικά από περιπλανώμενους θιάσους. Με τη διαμόρφωση του εθνικού ουγγρικού θεάτρου εμφανίστηκαν και σύγγροι ήρωες στο λαϊκό κουκλοθέατρο: πρώτα ο Kis Bohos, δηλαδή ο μικρός παλιάτσος, που ήταν θηριοδαμαστής, και ύστερα ο Jancsi Papr ika. Ο Jancsi Papr'ika είχε μεγάλη μύτη και σαγόνι, ένα επιβλητικό μουστάκι, και φορούσε μια κατακόκκινη ενδυμασία. Ήταν πονηρός, δεν σεβόταν τις αρχές, και βοηθούσε τους φτωχούς. Διακρινόταν για το χυμώδες χοντροκομμένο χιούμορ του. Με το ένα μπράτσο του έσφιγγε ένα τεράστιο τηγάνι, που ήταν το όπλο του. Με το τηγάνι έδερνε και χτυπούσε όλους: τον αστυνομικό, το νυχτοφύλακα, το μάγο, το διάβολο, και στο τέλος και τον ίδιο το Χάρο. Παρόμοιες σκηνές ξυλοδαρμού βρίσκεται κανείς και στις παραστάσεις του Laszlo Vitez, που τις παιζαν ακόμα στις αρχές του 20ου αιώνα. Ο Laszlo Vitez είχε τεράστια μύτη, ένα φαρδύ

στόμα με κατακόκκινα χειλή ήταν επίσης θρασύδειλος, λαιμαργος, και πονηρός συμφεροντολόγος<sup>(6)</sup>.

Από τη Βιέννη επηρεασμένη είναι και το κωμικό ζευγάρι του κροατικού κουκλοθέατρου Gaspar i Melko, ενώ μια άλλη παραλλαγή του κροατικού κουκλοθέατρου Sante i Punte ανάγεται σε ιταλική επιδραση. Πρέπει να σημειωθεί ότι σε πολλές σημερινές βαλκανικές περιοχές, από τη Σλοβενία ώς τη Βουλγαρία, καλλιεργείται ίδιαίτερα το έντεχνο μοντέρνο κουκλοθέατρο, και υπάρχουν κρατικά ιδρύματα εκπαίδευσης κουκλοπαιχτών. Ή όπως και στην Τσεχοσλοβακία και την Πολωνία, το κουκλοθέατρο μπορεί να είναι και μέρος της επαγγελματικής ενασχόλησης του ηθοποιού. Αυτή η επαγγελματική καλλιέργεια του κουκλοθέατρου, που ανεβάζει με πολλές νέες τεχνικές παραδοσιακά ή και μοντέρνα έργα, βασίζεται τις περισσότερες φορές σε λαϊκές παραδοσιακές μορφές του κουκλοθέατρου, που υπάρχουν από την Αλβανία ώς την Ουκρανία<sup>(7)</sup>. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ρουμανικό κουκλοθέατρο, γιατί σ' αυτό διασταυρώνονται δυτικές και ανατολικές επιδράσεις. Στο θρησκευτικό κουκλοθέατρο παίζουν τα *vicleim*, τη «Βηθλέεμ», που πήραν οι Ρουμάνοι από τους Ούγγρους, τους Πολωνούς και τους Γερμανούς της Τρανσυλβανίας. Πρόκειται για σκηνές γύρω από τη γέννηση του Χριστού, τους τρεις μάγους και την παιδοκτονία του Ηρώδη. Το κοσμικό ρουμανικό κουκλοθέατρο, το *jocul papusilor*, είναι επηρεασμένο από τον οθωμανικό Karagöz. Παίζεται σε φορητή σκηνή με κούκλες που κρατιούνται από το χέρι· οι παραστάσεις γίνονται σε λαϊκά πανηγύρια και αποτελούνται από μια σειρά κωμικά και σατιρικά επεισόδια από την καθημερινή ζωή· οι κεντρικές φιγούρες είναι ο θρασύδειλος Paiata (Παλιάτσος) που αντιστοιχεί με τον Καραγκιόζη, κι ο Uncheas ή Mos, ο Μπάρμπας δηλαδή, που αντιστοιχεί με τον Χατζηπάτη. Διπλα σ' αυτούς υπάρχουν διάφοροι τύποι από άλλα έθνη: ο Βούλγαρος, ο Τούρκος, ο Κοζάκος, ο Εβραίος, ο Γύφτος κι άλλοι.

Στερεότυπες κωμικές καταστάσεις είναι η ψεύτικη κηδεία, οι κουταμάρες του Paiata, η γυναικά του Mos που βρίζει, ο κυνήγος που δεν ξέρει να κυνηγάει, κι άλλες στερεότυπες περιστάσεις της καθημερινής ζωής. Η γλώσσα των λαϊκών αυτών παραστάσεων παρωδεί τους ιδιωματισμούς, κάνει λανθασμένη χρήση ξένων λέξεων, χρησιμοποιεί παρετυμολογίες κι άλλες τεχνικές τεχνητής παρεξήγησης. Το θεατρικό είδος αυτό ανθεί κυρίως μετά την φαναριώτικη εποχή, απαγορεύεται συνήθως για την τσουχτερή του σάτιρα, και γίνεται στόχος διώξεως μέρους της λογοκρισίας<sup>(8)</sup>.

Τα κείμενα που σώζονται από το κουκλοθέατρο αυτό δεν είναι πολλά. Σε μια παράσταση του 1885 εμφανίζονται οι εξής τύποι: Ο Mos Ionica, γέρος νυχτοφύλακας, και η γυναικά του, ένας πωλητής γιασουρτιού, η κόρη του, ένας πωλητής ζουμιού από κεχρί, η Cocoana Marita-η κυρία από την πρωτεύουσα, ο ρώσος αξιωματικός, ο κυνήγος, η αρκούδα με το γύφτο αρκουδιάρη, ο εβραίος έμπορας, ο τούρκος Χασάν, ο ρώσος, ο παπάς Μακάριος, ο ψάλτης, ο νεκροθάφτης. Σ' αυτά τα 16 πρόσωπα προστίθενται ο Mos κι ο Paiata, που ο διάλογος τους μπορεί να γίνεται και από ζωντανούς ηθοποιούς έξω από το κουκλοθέατρο: ο πρώτος ως γέρος με ξύλινη μάσκα, γενειάδα, μια ανάποδη προβιά και μεγάλη καμπούρα, κι ο δεύτερος με κοστούμι παλιάτσου, με μια αλεποούρα στο κεφάλι. Οι δυο τους σχολιάζουν την υπόθεση της παράστασης<sup>(9)</sup>.

Το 1932 καταγράφεται μια άλλη παραλλαγή που δείχνει πλέον την αποσύνθεση τους ειδους. Η σκηνή έχει μόνο 7-9 κούκλες πια, ο Moς κι ο Paiata έχουν εξαφανιστεί. Η υπόθεση δείχνει κάποια σύγκρουση, στην οποία αποκεφαλίζεται ο Τούρκος, κι ακολουθεί μια παρωδία της κηδείας του. Διπλα στην εξελιγμένη αυτή μορφή του κουκλοθέατρου στη Ρουμανία, που προέρχεται, όπως είπαμε, από τον οθωμανικό Karagöz, υπάρχουν και πιο απλές, που παίζονται χωρίς ειδική σκηνή. Έτσι παρι-

στάνονται οι καυγάδες του Vasilache και της Marioara, ή και σκηνές από τον ποιμενικό βίο. Υπάρχει και μια άλλη μορφή αρχέγονου κουκλοθέατρου που γνωρίζουμε και από τη μεταμεστωτική Ευρώπη.

Η τεχνική αυτή ονομάζεται *sunvīthwās a la planchetta*: σε δυο κούκλες έχουν περάσει ένα νήμα στο ύψος του στήθους και με τις κινήσεις του νήματος χορεύουν αυτές, απομακρύνονται, πλησιάζουν κι αγκαλιάζονται. Η μουσική συνοδεύει το χορό αυτό<sup>(10)</sup>. Αυτό το είδος είναι γνωστό και στη Βουλγαρία, αλλά και στη μικρασιατική Ανατολή. Εκεί βρίσκουμε κι άλλες πρωτόγονες τεχνικές στο Kukla ουρυ λ.χ. το bebek ουρυ στο Burdur της Ανατολής: ο κουκλοπαίχτης ξαπλώνει ανάσκελα, κρατάει μια κούκλα στο κάθε χέρι, μια αντρική και μια γυναικεία στο γόνατό του υπάρχει δεμένη μια άλλη μεγάλη κούκλα. Η υπόθεση του «έργου» συνίσταται στην προσπάθεια του ζευγαριού να αγκαλιαστούν' κάθε φορά που πλησιάζουν ανεβαίνει από κάτω η μεγάλη κούκλα και τους χωρίζει.

Στην Τουρκία υπάρχουν κι άλλες μορφές πρωτόγονου κουκλοθέατρου που όμως δεν έχουν μελετηθεί επαρκώς<sup>(11)</sup>.

Ο ελληνικός Φασουλής, αντίθετα με τον Καραγκιόζη, δεν πρέχεται από την Ανατολή αλλά από τη Δύση. Αμεσό του πρότυπο είναι ο Fagiolino ή Fraulein της Bologna στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα<sup>(12)</sup>. Στην Ελλάδα ήρθε μάλλον μέσω Επτανήσων' κάποιος Ιταλός κουκλοπαίχτης θα συνόδευσε ένα ιταλικό θιάσο όπερας στα Εφτάνησα, που χρεοκόπησε εκεί όπως τόσοι άλλοι, κι αναγκάστηκε να μείνει και να πουλήσει τα ανδρείκελά του. Στην Αθήνα πρέπει να έχει μεταφερθεί το είδος γύρω στα 1870, όπου παίζοταν πρώτα στην πλατεία του Θησείου. Είκοσι χρόνια πριν από τον εξελληνισμό του Καραγκιόζη η πρωτεύουσα είχε αποκτήσει ήδη ένα δημοφιλέστατο θέαμα, τόσο πολύ που ο Σουρής χρησιμοποιεί τους βασικούς τύπους, Φασουλή και Περικλέτο, στις σάτιρες της εφημερίδας του, του «Ρωμηού».

Βέβαια οι κούκλες διατηρούσαν ακόμα τα ιταλικά τους ονόματα: Φακανάπας, Αρλεκίνος, Κόντε-Δένιος, Πουλτσινέλλα, Κάσσανδρος και Κολομπίνα. Δυστυχώς δέν διαθέτουμε παρά ελάχιστες περιγραφές για το θέατρο αυτό, και ελάχιστες μελέτες (σε αντίθεση με τον Καραγκιόζη). Μια από τις πιο σημαντικές είναι ένα άρθρο του Τσοκόπουλου από το 1892<sup>(13)</sup>. Ύστερα από περιγραφή μιας παράστασης, που γινόταν όπως και το θέατρο σκιών σε μάντρα ή καφενείο κυρίως για λαϊκό κοινό πάνω σε ξύλινη σκηνή με αυλαία, βεγγαλικά, με υπόκρουση ορχήστρας, ο Τσοκόπουλος αναφέρεται στην προέλευση του ειδους και τελειώνει το κατατοπιστικό άρθρο του με τα ακόλουθα: «Ο Φασουλής τελειοποιούμενος και εξελληνιζόμενος συν τω χρόνω, κατέστη ο αληθέστερος τύπος του Ρωμηού. Σκώπων δριμώς εν παντί και πάντοτε, υβρίζων αδιαλείπτως, μπαγλαρώνων όταν ημπορή να καταφέρῃ τον αντίπαλό του και μπαγλαρώνων ουχι σπανίως υπ' αυτού, κατορθώνων να μην πληρώσῃ το ενοίκιόν του και να ευρίσκεται εις διαρκή εμπόλεμον κατάστασιν μετά του σπιτονοικούρη του, του οποίου η κόρη τρελλαίνεται δι' αυτόν, πολιτικομανής ως χασομέρτης των Χαφτείων, ρήτωρ οσάκις πρόκειται να πείσῃ την μητέρα της ερωμένης του να τους αφήνει να ομίλησουν, κουτσαβάκης κάποτε απειλών να θύστι δια της κουμπούρας του, συγκεντρώνε πάσας τας αρετάς και τας μικράς κακίας του αληθούς Αθηναίου, εις δε το αληθές του χαρακτήρος του οφείλει την έκτακτον δημοτικότητά του.

«Αναλόγως επιτυχείς είνε και οι λοιποί τύποι των κωμωδιών του. Ο σπιτονοικούρης του Αουρέλιος —το όνομα διεσώθη εκ των ιταλικών— παρίσταται στερεοτύπως ως δύστροπος και φιλάργυρος γέρων, τρέφων μακρόν γένειον και μεγάλην προς την κόρην του αγάπην, παίγνιον δε διαρκές του πονηρού Φασουλή.

Η οικοδέσποινα Παντόλφα —και αυτό ιταλικόν— ειτε υποβο-

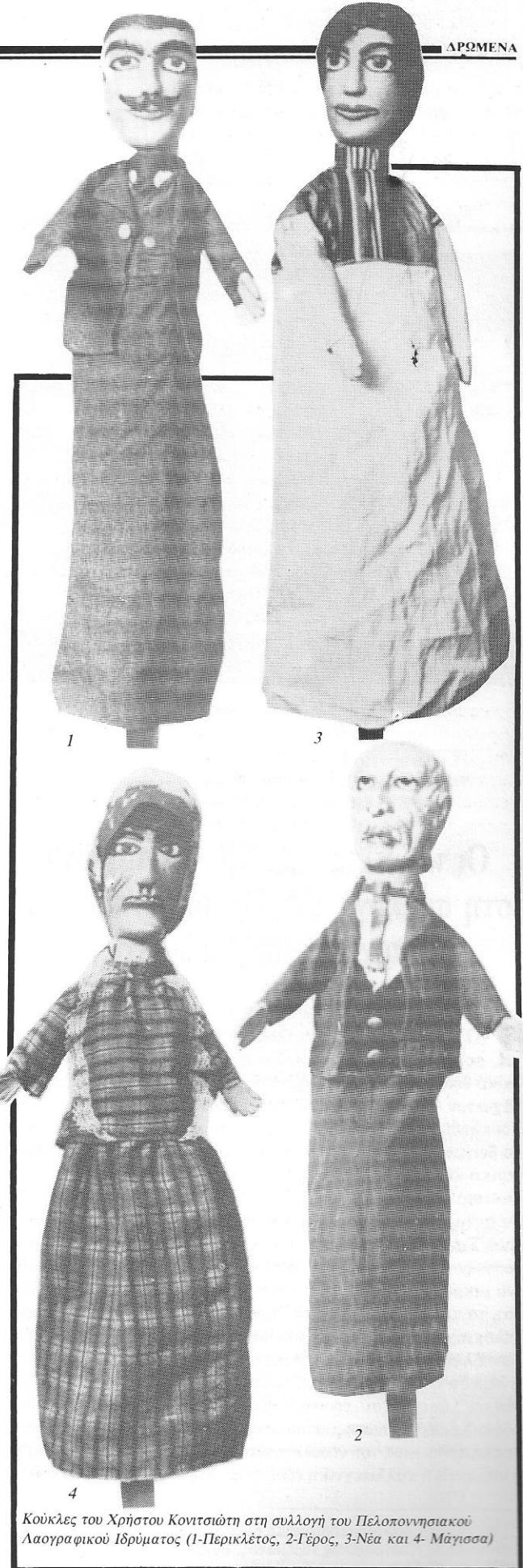
θούσα τας ερωτικάς σχέσεις της κόρης της, κακολόγος γραία, διατυμπανίζουσα όλα της γειτονιάς τα μωστήρια. Η Ανδροφίλη η κόρη η οποία τα οικιακά επηγγέλετο, επι τέλους η ναγκάσθη εσχάτως να γίνη μοδιστρούλα. Ο Περικλής, ο υπηρέτης του Φασουλή, δέχεται αγογγύστως τους γιακάδες του κυρίου του, εκδικείται όμως κάποτε υποκλέπτων κανένα φίλημα της Ανδροφίλης, της οποίας η πίστις είναι ολίγον ελαστική.

«Ενιότε ο Φασουλής παριστάνει και δράματα. Τα σοβαρά έργα του ξυλίνου θεάτρου έχουν πολὺ παράξενους τίτλους. «Η κυρά Γιαννούλα και το κανόνι του μπακάλη», «Οι τρεις κακούργοι του Αη Σιδέρη» «Πίστις ελπίς και έλεον», «Ο κυρ Μανώλης και ο μπαρμπέρης του», «Τα στεφανώματα της Ανδροφίλης», θέαμα το οποίον αριθμεί περισσότερες παραστάσεις από όλα τα ελληνικά κωμειδύλλια' τα δράματα όμως ως είπομεν τ' αφήνει ο Φασουλής για τας πανηγυρικάς και ευεργετικάς παραστάσεις. Και επειδή κατά παλαιάν συνήθειαν αυτός μόνος του δια της ερρίνου και προσποιητής φωνής του... εξαγγέλλει το πρόγραμμα της αυριανής παραστάσεως, την προηγουμένην της ευεργετικής' εάν εισέλθετε περί το μεσονύκτιον εις την μάνδραν, ήτις του χρησιμεύει ως θέατρον, θα τον ιδητε ανερχόμενον επί της σκηνής και περιστρέφοντα την φούνταν της σκούφιας του εις σημείον διτί κάτι σοβαρόν έχει να είπη και θα τον ακούσετε αναγγέλλοντα: «Άυριον το εστέρας ειδοποιείται το σεβαστό κοινό της πρωτευούσης όπως ο Φασουλής έχει την ευεργετικήν του παράστασιν... Πάψε, κλαρίνο, να μιλήσω κι εγώ λιγάκι... Λοιπόν παρακαλούμε να έρθη το σεβαστό κοινό οικογενειακώς. Θα παιξώμε τα «Απόκρυφα του Στρατηγού Βελισσάριου» και θα τραγουδήσουμε και πλακιώτικο. Έχει και βεγγαλικά... Απατάου... Πρρρ!...».

Ιδίως ο κουκλοπαίχτης Κονιτσώτης, που οι κούκλες του σώζονται σήμερα στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα στο Ναύπλιο<sup>(14)</sup>, οδήγησε το είδος, σε μια πιο εξευγενισμένη μορφή, με μεγάλες δόξες. Μερικοί από τους παλιούς Καραγκιοπαιίχτες δανειστηκαν υποθέσεις από το κουκλοθέατρο για το θέατρο σκιών.

#### Σημειώσεις

- 1) F. Hadamowsky, Das Puppentheater. *Atlantisbuch des Theaters*. Ed. M. Hürlimann. Zürich 1966, σσ. 920-944' J.F. Crothers, *The Puppeteer's Library Guide: The Bibliographic Index to the Literature of the World Puppet Theatre*. Vol. I. *The Historical background of puppetry and its related fields*. Metuchen, New Jersey 1971.
- 2) S. Benegal, *Puppet theatre around the World*. New Delhi 1961· G. Baty/ R. Chavange, *Histoire de marionnettes*. Paris 1959.
- 3) O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*. Wie 1952.
- 4) L. Schmidt. *Das deutsche Volksschauspiel*. Berlin 1962, σσ. 330 εξ., 337 εξ.
- 5) L. Köldü, *Krippenspiel*. *Ethnographia* 69 (1958), σσ.209-259.
- 6) H. Belitska-Scholtz, *Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn*. *Maske und Kothurn*21 (1975), σσ.106-122.
- 7) B. Πούχνερ, *Παραστατικά δρώμενα, λαϊκά θεάματα και λαϊκό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη*. *Λαογραφία* 32 (1979-81), σσ.304-369 (με εξαντλητική βιβλιογραφία).
- 8) H.B. Oprisan, *Das volkstümliche rumänische Theater*. *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 81 (1978), σσ. 178-201.
- 9) N. Radulescu, *Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore*. *Zeitschrift für Balkanologie* 14 (1978), σσ. 83-98.
- 10) E. Popescu-Judetz, *L'influence du spectacle populaire turc dans les Pays Roumains*. *Studia et acta orientalia* 5-6 (1967), σσ.337-355.
- 11) M. And. *Various species of shadow theatre and puppet theatre in Turkey*. *Estatto degli Atti del secondo congresso internazionale di arte Turca*. Napoli 1965 O.Spies, *Türkisches Puppentheater*. Emsdetten 1959.
- 12) W. Puchner, *Fasulis. Griechischen Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bochum 1978 (Puppenspiel-kundliche Quellen und Forschungen 2).
- 13) Γ.Β. Τσοκόπουλος, Ο Φασουλής. *Παρνασσός* ΙΕ' (1892), σσ. 213-217.
- 14) Μ. Βελλιώτη, οι κούκλες του Χρήστου Κονιτσώτη στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος. *Εθνογραφικά* Β' (1979/80), σσ. 47-56.



Κούκλες του Χρήστου Κονιτσώτη στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος (1-Περικλέτος, 2-Γέρος, 3-Νέα και 4- Μάγισσα)

# ΘΙΑΣΟΣ ΤΟΛΙΑ



Μερικές από τις κούκλες του Χρ. Κονιτσώτη στη σκηνή, τον καιρό που παίζονταν από τον Μπάρμπα Τόλια (Απ. Καραστεργιόπουλο)

ΜΑΡΙΑ ΒΕΛΛΙΩΤΗ

## Οι κούκλες του Χρ. Κονιτσώτη στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος

**Τ**ο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα περιλαμβάνει στις συλλογές του και μια ομάδα αντικειμένων σχετικών με το λαϊκό θέατρο, που κυριότερα είδη του — για την Ελλάδα τουλάχιστον — υπήρξαν το Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης) και το Κουκλοθέατρο. Στην ομάδα αυτή υπάρχουν αντιπροσωπευτικά δείγματα, όχι μόνο από την Ελλάδα, αλλά και από το εξωτερικό και κυρίως από την Ανατολή, πράγμα εξαιρετικά σημαντικό για τον ερευνητή.

Τα αντικείμενα της συλλογής είναι κυρίως φιγούρες του Θεάτρου Σκιών, κούκλες, σκηνικά και μουσικά όργανα, που συνέδευν τις παραστάσεις. Από την ομάδα αυτή ξεχωρίζουμε ένα μικρό θίασο, που τον αποτελούν δέκα κούκλες (ανδρείκελα), τα κύρια «εργαλεία» του Χρήστου Κονιτσώτη, του ανδρεικελοπαίχτη που θεωρείται ότι κατέχει την πρώτη θέση μεταξύ των Ελλήνων κουκλοθεατροπαιχτών.

Ανάμεσα στους λόγους που συντελέσανε στο να γίνει η δημοσίευση<sup>(\*)</sup> αυτή είναι: πρώτα η ιστορική αξία των κουκλών, αφού ο Χρ. Κονιτσώτης, στον οποίο ανήκαν, υπήρξε ο κυριότερος εκπρόσωπος του νεοελληνικού κουκλοθέατρου και έπειτα η σημαντική καλλιτεχνική τους αξία. Κύριος όμως σκοπός της

δημοσίευσης είναι να γίνουν οι κούκλες αυτές γνωστές στους ερευνητές, ώστε να αποτελέσουν υλικό που θα βοηθήσει στη μελέτη του νεοελληνικού κουκλοθέατρου, ενός τμήματος του νεοελληνικού πολιτισμού που παραμένει άγνωστο.

Κατά την παράδοση που σώζεται ακόμα στα στόματα των σύγχρονων «κουκλοθεατράδων», το κουκλοθέατρο ήρθε στην Ελλάδα από την Ιταλία. Η πληροφορία αυτή, που χρειάζεται οπωδήποτε διασταύρωση, δε φαίνεται να απέχει πολύ από την είδηση που μας δίνει ο Νικ. Λάσκαρης<sup>(1)</sup>, πως το κουκλοθέατρο το έφερε στην Ελλάδα «άσπιμος τις ηθοποιός, αλλά την βοήν αγαθός ο εκ Ζακύνθου Ανδρέας Στραβός». Η άφιξη του κουκλοθέατρου στην Ελλάδα θα πρέπει να τοποθετηθεί στο β' μισό του 19ου αιώνα, όπως συμπεραίνουμε από τα όσα γράφει ο Λάσκαρης. Το γεγονός ότι ο Στραβός ήταν Ζακυνθινός ενισχύει την προφορική πληροφορία σχετικά με τον τόπο από τον οποίο το κουκλοθέατρο πέρασε στην Ελλάδα. Η Ζάκυνθος — όπως άλλωστε όλα τα Εφτάνησα — είχε στενές σχέσεις με την Ιταλία, πράγμα που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο Στραβός θα μπορούσε πολύ πιο εύκολα να γνωρίσει το ιταλικό κουκλοθέατρο και να το φέρει στον τόπο μας.

Από τους πρώτους Έλληνες ανδρεικελοπαίχτες ήταν ο Μαριδάκης. Ο κύριος πρωταγωνιστής των έργων του, ο «Φασουλής»<sup>(2)</sup>, αγαπήθηκε πολύ από το κοινό, που το αποτελούσαν κυρίως μεγάλοι. Η ονομασία Φασουλής σήμαινε αρχικά το κουκλοθέατρο με τις ξύλινες κούκλες και στη συνέχεια το θίασο που τον αποτελούσαν κούκλες από οποιοδήποτε υλικό φτιαγμένες.

Μαθητής του Μαριδάκη υπήρξε ο Χρ. Κονιτσώτης, στον οποίο ανήκαν — όπως προαναφέραμε — οι κούκλες που θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

Ο Χρ. Κονιτσώτης, Τσάκωνας στην καταγωγή, θα πρέπει να γεννήθηκε γύρω στα 1870. Πέθανε το 1928. Το όνομά του εξακολουθεί και σήμερα να προφέρεται με θαυμασμό από τους σύγχρονους ανδρεικελοπαίχτες.

Η έρευνα γύρω από το πρόσωπό του οπωδήποτε δεν είναι πλήρης, μιας και το κύριο αντικείμενο της μελέτης αυτής είναι οι

(\*) Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στην περιοδική έκδοση του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, Εθνογραφικά, τόμος 2 (1979 - 1980), σ. 47-56.

κούκλες του και όχι ο ίδιος ο Κονιτσώτης. Από όσα μπόρεσα ώς τώρα να εξακριβώσω, ο Κονιτσώτης παιζει ίσως για πρώτη φορά το 1902<sup>(3)</sup> στο Λαύριο με προοπτική να κατέβει στην Πάτρα<sup>(4)</sup>. Αργότερα, στα 1918-19, υπάρχει η πληροφορία ότι παιζει στην Πλατεία Συντάγματος στην Αθήνα, μπροστά σε ένα πολυάριθμο και εκλεκτό κοινό.

Το καλοκαίρι του 1922 τον βρίσκουμε να παιζει στην Αθήνα πάλι, στο θέατρο «ΑΠΟΛΛΩΝ», το σημερινό «ΠΕΡΟΚΕ». Αυτό που αξίζει να σημειωθεί εδώ, είναι οι θεατρικές περιστάσεις κάτω από τις οποίες ο Χρ. Κονιτσώτης καλείται να εμφανιστεί με τον ξύλινο θίασό του στο θέατρο «ΑΠΟΛΛΩΝ».

Συγκεκριμένα, το καλοκαίρι του 1922 ο θεατρώντης του «Απόλλων» Γαλιλαίας αποφάσισε ν' ανεβάσει το φθινόπωρο ένα δραματικό έργο με το θίασο ΔΡΟΣΟ. Όσπου να ετοιμαστεί λοιπόν το έργο που θα ανέβαινε το φθινόπωρο, προσέλαβε στο θέατρό του τον Χρ. Κονιτσώτη. Ο Κ. ανταγωνίστηκε σκληρά με τις άψυχες κούκλες του το ζωντανό θεατρικό είδος, την επιθεώρηση, που παιζόταν εκείνο το καλοκαίρι στο «Θέατρό του Λαού». Η μεγάλη επιτυχία που πάντα γνώριζαν οι παραστάσεις του Κονιτσώτη οφειλόταν στο πλούσιο ρεπερτόριο που διέθετε — είχε διασκευάσει Μολιέρο, αλλά και συγγράψει ο ίδιος έργα — στα θαυμάσια σκηνικά του, τη σωστή κίνηση και την εξαιρετική εμφάνιση των κουκλών του.

Τα σκηνικά και οι κούκλες του ήταν κατά κοινή ομολογία περίτεχνα στην κατασκευή και στην εμφάνιση.

Πάνω απ' όλα φρόντιζε για το σωστό ντύσιμο των κουκλών. Κύριος βοηθός σ' αυτό του το έργο υπήρξε η γυναικα του, που ήταν μοδίστρα, και η κόρη του.

Τα ρούχα των κουκλών ήταν φτιαγμένα με εξαιρετική επιμέλεια και ανταποκρίνονταν πιστά στα κοστούμια της εποχής. Τέλειος γνώστης της κίνησης της κούκλας, δε δισταζε να παιζει μιλώντας με τσακώνικη προφορά.

Στις παραστάσεις του υπήρχε πάντα και μουσική υπόκρουση. Συνήθως, τα όργανα που αποτελούσαν την ορχήστρα ήταν το κλαρίνο, η κορνέτα και το κρουστά (τζάζ).

Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία για τα χρόνια 1918-19 το κοινό του το αποτελούσαν άνθρωποι απλοί, αλλά και μορφωμένοι (καθηγητές, δικηγόροι, δάσκαλοι κτλ.). Παραστάσεις του παρακολουθούσε ακόμα και το βασιλικό ζευγάρι. Συχνά οι μεγάλοι έπαιρναν μαζί και τα παιδιά τους, μιας και το περιεχόμενο των έργων ήταν κατεξοχήν θητικοπλαστικό.

Όταν πέθανε ο Χρ. Κονιτσώτης το 1928, οι κουκλοθεατράδες της εποχής (Κούζαρος και λοιποί) νοίκιαζαν τις κούκλες του που, έχοντας γίνει γνωστές απ' αυτόν, ήταν πόλος έλξης για το θεατρόφιλο αθηναϊκό κοινό. Αργότερα, γύρω στα 1930, μερικές από τις κούκλες του αγοράστηκαν σε πολύ ψηλή τιμή για την εποχή, από τον πλούσιο καραγκιοζπαίχτη Γ. Μουστάκα, που συνεργάζοταν με το Σ.Π. Κούζαρο. Κούκλες του Κονιτσώτη πουλήθηκαν από τη γυναικα του — πιθανόν την ίδια εποχή — στον Πρίμα, που υπήρξε βοηθός του Κονιτσώτη και στον Απόστολο Καραστεριόπουλο.

Οι κούκλες που αγόρασε ο Απ. Καραστεριόπουλος — γνωστός με το όνομα μπάρμπα-Τόλιας — είναι οι κούκλες της συλλογής του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, με τις οποίες και ασχολούμαι εδώ.

Ο μπάρμπα-Τόλιας, Μακεδόνας στην καταγωγή, ήταν «σπινός», δηλαδή αδύνατος καραγκιοζπαίχτης. Η αδυναμία του αυτή οφειλόταν στην έλλειψη λαρυγγοφωνής, απαραίτητης προϋπόθεσης για ένα καλό καραγκιοζπαίχτη. Αντίθετα είχε μεγαλύτερη επιτυχία στο κουκλοθεατρό, όπου η κίνηση των κουκλών, στην οποία διακρινόταν, παιζει τον πρώτο ρόλο, ενώ η φωνή το δεύτερο. Έτσι και οι κούκλες του Κονιτσώτη, με την τελειότητά τους στην εμφάνιση, συντελέσαν σε μεγάλο βαθμό στο να καθιερωθεί ως «κουκλοθεατράς» ο μπάρμπα-Τόλιας, αν και δεν τον βοηθούσε η φωνή. Πέθανε το 1976 ή 1977,



ΦΟΥΣΤΑΝΕΛΑΣ ΠΛΙ, Αριθ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.7. Ξύλο, δέρμα, ύφασμα. Ύψος: 0,61 μ.

κυλινδρική λαβή από μαόνι, φτιαγμένη σε χειροκίνητο τόρνο.

Κεφάλι από οξιά, σκαλιστό, βαμμένο δυο φορές (εσωτερικά λευκό χρώμα, εξωτερικά ροζ). Οι παλάμες ξύλινες. Δερμάτινος δακτύλιος στη λαβή, στο μέρος που ενώνεται με το λαιμό της κούκλας. Οι βραχιόνες δερμάτινοι.

Η κούκλα φορά λευκό μακρύ πουκάμισο με φαρδιά μανίκια, φτιαγμένο από χασέ. Φουστανέλα από το ίδιο ύφασμα. Φέρμελη από κόκκινο βαμβακέρο βελούδο, με ελεύθερα μανίκια στην πλάτη, πασμένα με χάντρα κοντά στο γύρο των μανικιών. Η φέρμελη διακοσμημένη με χρυσοπράσινο ζιγκζαγ. Στη μέση σελάχη, φτιαγμένο από χαρτόνι επενδυμένο με πράσινο κάμποτ δεύτερης ποιότητας. Στο κεφάλι κόκκινο φέσι από βαμβακέρο δίμυτο ύφασμα, τιλγμένο με σαρίκι. Το σαρίκι φτιαγμένο με κορδέλες και τρέσες του μέτρου<sup>8</sup>, κόκκινου και κίτρινου χρώματος, πλεγμένες κοτσίδα.

Ο φουστανέλας ήταν ένας από τους βασικούς ήρωες του νεοελληνικού κουκλοθεατρού. Συνήθως έπαιζε το ρόλο του ληστή και είχε το όνομα Νταβέλης ή Πασαδόρος.



ΠΑΙΔΙ ΠΛΙ, Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.2. Ξύλο, δέρμα, ύφασμα. Ύψος: 0,44 μ.

Λαβή κυλινδρική, που λεπταίνει καθώς στερεώνεται στο λαιμό της κούκλας. Χειροποίητη, φτιαγμένη από σανίδι. Το κεφάλι από οξιά, σκαλιστό, βαμμένο δυο φορές. Οι παλάμες ξύλινες. Οι βραχιόνες δερμάτινοι. Δερμάτινος δάκτυλος εκεί όπου η λαβή στερεώνεται στο λαιμό της κούκλας.

Η κούκλα ντυμένη σύμφωνα με την παιδική μόδα της εποχής (τα ναυτικά). Μπλούζα από μπλε σεβιότ. Γιακάς και φούστα από ριγέ βαμβακερό ύφασμα που θυμίζει ντρίλι.

Το παιδί ήταν ο πρωταγωνιστής στο δράμα «Ο όρκος του πεθαμένου», που παιζόταν συχνά τόσο από τον Κονιτσώτη, όσο και από νεώτερους του κουκλοθεατράδες. Σαν Τουρκόπουλο είχε το όνομα Ταγιάρ και σαν Ελληνόπουλο το όνομα Νικολάκης.

σε ηλικία 84 χρονών.

Οι κούκλες του Χρ. Κονιτσώτη χρονολογικά τοποθετούνται στις αρχές του αιώνα μας. Στοιχεία που βοηθούν στην παραπάνω χρονολόγηση είναι: α) ο τρόπος χτενίσματος των μαλλιών τους, που ήταν της μόδας στα τέλη του 19ου αι. και στις αρχές του 20ου και β) η προφορική πληροφορία ότι οι παραπάνω κούκλες είναι από τις τελευταίες του Χρ. Κονιτσώτη. Ειδικότερα θα μπορούσαμε να τις τοποθετήσουμε γύρω στα 1920.

Οι εννέα από τις δέκα κούκλες εικονίζουν πρόσωπα. Η δέκατη ΠΛΙ, Αριθμ. Βιβλ. Εισαγ. (5) 1979.16.1 παριστάνει λύκο: είναι φτιαγμένη από ύφασμα και μόνο η λαβή είναι ξύλινη. Το κεφάλι, η λαβή στη βάση του λαιμού και τα χέρια των κουκλών που εικονίζουν πρόσωπα είναι κατασκευασμένα από ξύλο. Το ξύλο το σκάλιζε συνήθως ειδικός τεχνίτης (συχνά μαρμαρογλύπτης), μετά από παραγγελία του κουκλοθεατροπαίχτη.

Τα πρόσωπα και τα χέρια των κουκλών είναι βαμμένα στο χρώμα του δέρματος. Κάτω όμως απ' αυτό διακρίνεται άλλο προγενέστερο ροζ. Το ροζ χρώμα διασώζει εξωτερικά η ΠΛΙ, Αριθμ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.7. κούκλα, που δεν έχει βαφτεί για δεύτερη φορά στο χρώμα του δέρματος όπως οι άλλες. Και το χρώμα του δέρματος αλλά και το ροζ είναι αραιωμένα με αυγό και ξύδι. Επειδή όμως τα πρόσωπα των κουκλών — εκτός από το πρόσωπο της ΠΛΙ, Αριθμ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.7. — έχουν μια ελαφριά στιλπνότητα, υποθέτουμε ότι στο χρώμα της επιφάνειας θα πρέπει να χει προστεθεί κόλλας ή λάδι, υλικά που δίνουν την ιδιότητα στο οποιοδήποτε χρώμα να απλώνεται ομοιόμορφα και να αποκτά στιλπνότητα. Είναι όμως δυνατόν η στιλπνότητα αυτή να χει αποκτηθεί, όχι με την προσθήκη κόλλας ή λαδιού στο χρώμα, αλλά με το πέρασμα του ήδη βαμμένου στο χρώμα του δέρματος προσδόπου με θαμπό βερνίκι. Άλλα είναι πολύ πιθανόν οι κούκλες να βάφτηκαν πάλι από το δεύτερο κάτοχό τους, τον μπάρμπα-Τόλια.

Σημειώνουμε ότι στις ΠΛΙ, Αριθμ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.7. και ΠΛΙ, Αριθμ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.4 κούκλες, κάτω από τα δύο χρώματα που ήδη αναφέραμε και πάνω στο ξύλο διακρίνεται τρίτο, άσπρο, που καλύπτει όλο το κεφάλι.

Τα μάτια, τα χειλή, τα μαλλιά, το μουστάκι και τα γένια των αντρών, καθώς και τα μάτια και τα χειλή των γυναικών, είναι ζωγραφισμένα: με λευκό χρώμα το άσπρο των ματιών' με κόκκινο τα χειλή' με μαύρο το μουστάκι, τα μαλλιά και τα γένια των αντρών. Μόνο της κούκλας ΠΛΙ, Αριθμ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.3 τα μαλλιά, τα φρύδια και το μουστάκι είναι βαμμένα σε γκριζό χρώμα, επειδή εικονίζει γέρο άντρα.

Στην κούκλα ΠΛΙ, Αριθμ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.6 παρατηρήθηκε πως τα μαλλιά που βρίσκονται κάτω από το φέσι, είναι βαμμένα με φούμο και δεν έχουν περαστεί με το υλικό το οποίο προσδίδει στο υπόλοιπο πρόσωπο στιλπνή υφή.

Οι γυναικείες κούκλες έχουν φυσικά μαλλιά σε αντίθεση με τις αντρικές, όπου τα μαλλιά αποδίδονται με χρώμα.

Οι κόρες των ματιών τους έχουν ιδιάιτερο ενδιαφέρον: είναι μαύρες χάντρες όμοιες στην εμφάνιση με την κεφαλή μεγάλης καρφίτσας. Η κούκλα ΠΛΙ, Αριθμ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.8 στις κόρες έχει πράσινες χάντρες, ενώ οι ΠΛΙ, Αριθμ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.2 και ΠΛΙ, Αριθμ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.3 έχουν στο κέντρο των ματιών τους μόνο μικρούς μαύρους κύκλους. Στην ΠΛΙ, Αριθμ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.1.6 διακρίνουμε μόνο την υποδοχή της χάντρας στο δεξιό μάτι στο αριστερό δεν υπήρχε ποτέ χάντρα.

Οι λαβές παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία σχημάτων και είναι εξαιρετικά μελετημένες, έτσι ώστε να εξυπηρετούν, όσο το δυνατόν καλύτερα, τον κουκλοθεατροπαίχτη στο κράτημα της κούκλας. Στη θέση των βραχιόνων, που καταλήγουν σε ξύλινη παλάμη, υπάρχουν δερμάτινες μακρόστενες θήκες μέσα στις οποίες μπαίνουν τα δάκτυλα του κουκλοθεατροπαίχτη: ο αν-



### Σημειώσεις

1. Ιστορία των Νεοελληνικού Θεάτρου, εκδ. Οίκος Μ. Βασιλείου και ΣΙΑ, τομ. II, Αθήνα 1939, σελ. 212.
2. Π.Α. Καλογερίκος, «Φασουλής», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τόμος ΚΓ', Αθήνα 1934, σελ. 867.
3. Κώστας Μπίρης, «Ο Καραγκιόζης-Ελληνικό λαϊκό θέατρο», *N. Eσtia* 52 (1952), σελ. 1132.
4. Κατά τον παλαιοπώλη Κ. Σωκαρά, που καταγεται από την Πάτρα, η πόλη αυτή υπήρξε ένα από τα σπουδαιότερα θεατρικά κέντρα του ελλαδικού χώρου στις αρχές του αιώνα μας. Το κοινό της, εξαιρετικά απαιτητικό, ήταν ο κυριότερος κριτής των θεατρικών έργων της εποχής. Οι θίασοι που εμφανίζονταν εκεί, έδειχναν μεγάλη φροντίδα για την παράσταση, μια και η θετική ή αρνητική αντιμετώπιση τους θα μπορούσε να αυξήσει ή να μειώσει τη φήμη τους.
5. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Αριθμός Βιβλίου Εισαγωγής.
6. Τα φέσια κατασκευάζονταν από πλεχτό πίλημα, δηλ. από αραιοπλεγμένο μάλλινο σάκο, που αφού βραζόταν, κοπανίζοταν και βαφόταν, έπαιρνε κυλινδρικό σχήμα.
7. Ελαφριά στριμμένη μεταξωτή κλωστή.
8. Είδος πλεχτής κορδέλας του μέτρου, που χρησιμοποιόταν για το ρέλιασμα των ρούχων.

τίχειρας στον αριστερό βραχίονα και ο δείκτης στο δεξιό, ενώ τα υπόλοιπα τρία δάχτυλα κρατούν γερά τη λαβή. Έτσι, τα χέρια των κουκλών κινούνται ανάλογα με την κίνηση των δαχτύλων του κουκλοθεατροπαίχτη, ενώ η κίνηση του κεφαλιού τους εξαρτιέται από την κίνηση του καρπού.

Τα κοστούμια, φτιαγμένα από ύφασμα που χρησιμοποιούνταν για το ράψιμο των ενδυμάτων της εποχής, αντιγράφουν πιστά την τότε μόδα. Ραμμένα με εξαιρετική φροντίδα και προσοχή φανερώνουν αμέσως πως ο δημιουργός τους — στην προκειμένη περίπτωση η γυναίκα και η κόρη του Χρ. Κονιτσιώτη — ήξερε καλά τη ραπτική τέχνη, πράγμα που επιβεβαιώνεται από την προφορική πληροφορία πως η γυναίκα του Χρ. Κονιτσιώτη ήταν μοδίστρα. □

ΠΑΣΧΑΛΗΣ ΠΛΙ, Αριθ. Βιβλ. Εισαγ. 1979.16.6. Ξύλο, δέρμα, ύφασμα. Ύψος: 0,70 μ.

Λαβή από σανίδι χειροποίητη, σχεδόν κυλινδρικού σχήματος, στενότερη στο μέσο — για να κρατείται καλύτερα —, με ξύλινο δίσκο στη βάση του λαιμού της κουκλάς. Το κεφάλι από οξιά, σκαλιστό, βαμμένο δυο φορές. Οι παλάμες ξύλινες. Οι βραχιόνες δέρματινοι.

Η κούκλα φορά ζακέτο νησιώτικου τύπου, φτιαγμένο από καρό ευρωπαϊκό ταφτά. Η φόδρα του σακακιού και το πουκάμισο από λευκασμένο κάμποτ. Στο κεφάλι φορά βυσσινί φέσι, φτιαγμένο από κομμάτι πραγματικού φεσιού<sup>6</sup>. Στην κορυφή του φεσιού φούντα από κίτρινες και κόκκινες φλος<sup>7</sup> κλωστές.

Ο Πασχάλης, η κούκλα που επινόησε ο Χρ. Κονιτσιώτης, αντικατέστησε στο κουκλοθέατρο το Φασουλή του Μαριδάκη. Ο Πασχάλης είναι άσχημος, τυφλός από το ένα μάτι (γι' αυτό και στην προκειμένη περίπτωση υπήρχε μόνο μια χάντρα στη θέση της κόρης των ματιών), έχει στραβό στόμα με αραιά δόντια και τεράστια μύτη. Στο κεφάλι φορά πάντα φέσι με φούντα, που την κουνά επιδεικτικά την ώρα της παράστασης.

Ο Πασχάλης είναι ο αντίστοιχος τύπος του Καραγκιόζη στο κουκλοθέατρο. Έρχεται κυρίως σε σύγκρουση με τους πλουσίους σε αντίθεση με τον Καραγκιόζη, που συγκρούεται με τους πάντες. Η φωνή του, που είναι πάντα χαρακτηριστική, μοιάζει πολύ του Καραγκιόζη, μόνο που είναι λίγο ψευδός. Στις διάφορες περιπέτειες συνοδεύεται από το φίλο του Περικέτο. Μαζί του προσπαθεί να σώσει καταστάσεις ή να επωφεληθεί από αυτές χρησιμοποιώντας την πανουργία του.

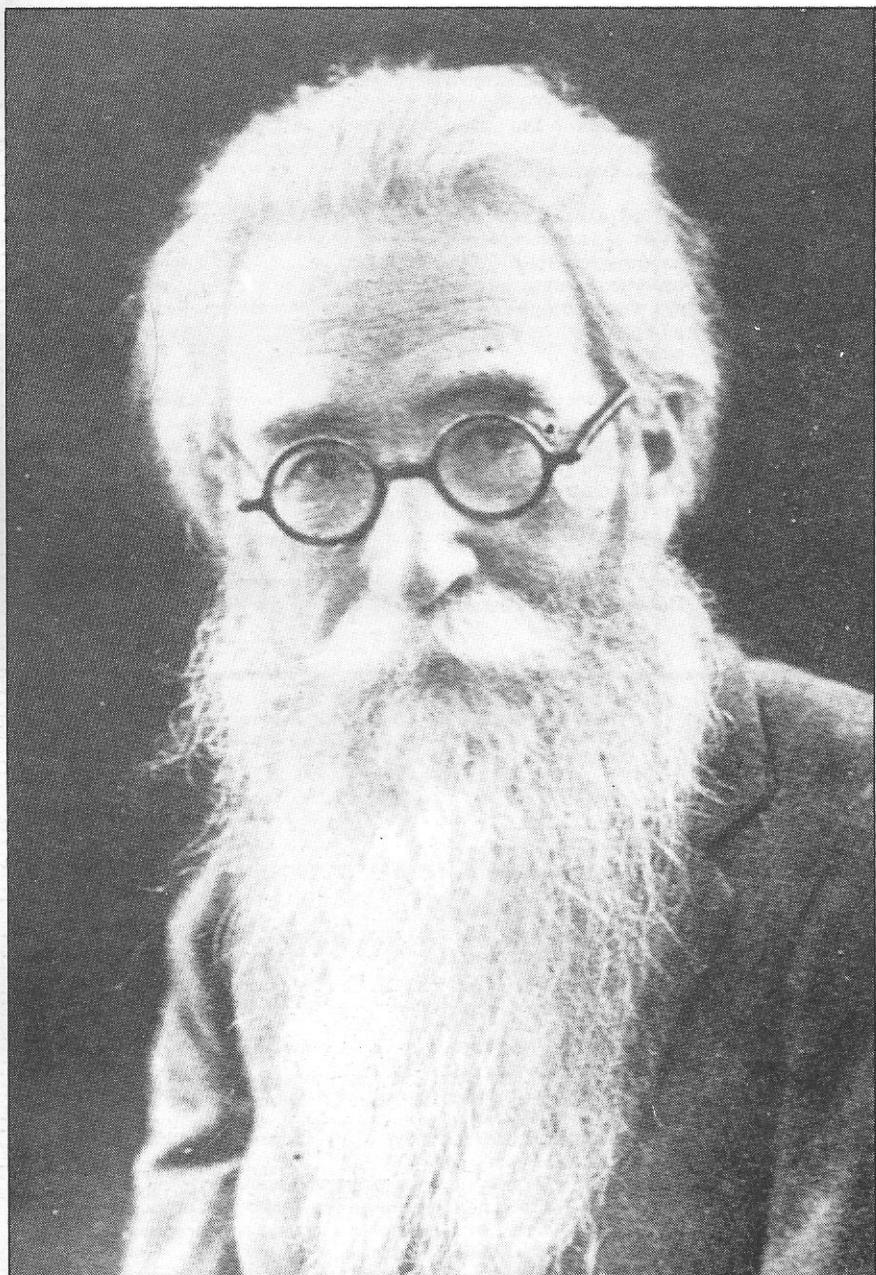
Κατά τον καραγκιόζοπαίχτη και κουκλοθεατροπαίχτη Σπυρόπουλο, ο Πασχάλης ενσαρκώνει στη σκηνή τον ίδιο τον Έλληνα.

9. Μάλλινο διμίτο ύφασμα. Χρησιμοποιόταν για την κατασκευή των ναυτικών κοστουμιών. Η ίδια ποιότητα σε μαύρο χρώμα λέγεται «καραμάντολα» και τη χρησιμοποιούσαν για να φτιάχνουν βράκες.

### Βιβλιογραφία

- Δαράκη Πέπη, *Κουκλοθέατρο*, Guteberg. Αθήνα.  
Κακούρη Κατερίνα, *Προϊστορία του Θεάτρου*, έκδοση υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1974.  
Καλογερίκος Π.Α., «Φασουλής», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τομ. ΚΓ', Αθήνα 1934, σελ. 867.  
Λάσκαρης Νικόλαος, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τομ. 11, Μ. Βασιλείου και ΣΙΑ, Αθήνα 1939.  
—«Κονιτσιώτης Χρ.», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τομ. ΙΔ', Αθήνα 1934, σελ. 818.  
Μπίρης Κώστας, «Ο Καραγκιόζης - Ελληνικό λαϊκό θέατρο», *N. Eσtia*, τ. 52 (1952), τεύχη 600-609.  
Παιδιόνυση Ειρήνη (με τη συνεργασία Ελένης Θεοχάρη - Περάκη), *To κουκλοθέατρο και η ψυχαγωγία του παιδιού*, Ατλαντίς, Αθήνα 1954.  
Soulier Pierre, "Marionnettes-leur manipulation-leur théâtre", Guides Ethnologiques, Musées Nationaux, Paris 1972.  
Φωτιάδης Αθανάσιος, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Guteberg, Αθήνα 1977.

# Πεθαίνοντας έναν αρχέτυπο θάνατο...



Βάλιε - Ινκλάν, 1930

«ΠΟΛΛΟΙ Ισπανοί ζουν κλεισμένοι στους τέσσερις τοίχους μέχρι την ημέρα του θανάτου τους. Τότε, τους βγάζουν έξω, στον ήλιο. Ένας νεκρός στην Ισπανία, είναι περισσότερο ζωντανός παρά οπουδήποτε άλλου στον κόσμο. Η κατατομή του θυμίζει κόφη ξυραφιού». Τα λόγια αυτά του Φεντερίκο Γκορθία Λόρκα, μπορούν να χρησιμεύσουν σαν εισαγωγή στο μονόπρακτο του Ραμόν ντε Βαλιε - Ινκλάν «Το Χάρτινο Ρόδο», που έπιγράφεται απ' τον συγγραφέα του σαν «μελόδραμα για μαριονέτες». Χαρακτηρισμός που, κατά την άποψή μας, δεν έχει σαν σκοπό ν' αποκλείσει το ανέβασμα του έργου από ηθοποιούς (ήδη ο θίασος της "LA MAMA" το έχει ανεβάσει στη Νέα Υόρκη με μεγάλη επιτυχία), αλλά σκοπεύει μάλλον στην επισήμανση του γεγονότος ότι οι χαρακτήρες του μονόπρακτου αυτού διαθέτουν υποτυπώδη φυχολογία, η δράση τους παραμένει στοιχειώδης, μοιάζουν περισσότερο με σκιές και λιγότερο με αληθινά ζωντανά πρόσωπα. Θα μπορούσε, μ' άλλα λόγια, να πει κανείς, ότι οι ήρωες του «Χάρτινου Ρόδου» βιώνουν αληθινά θάνατα, πεθαίνουν έναν αρχέτυπο θάνατο, λυτρώνονται μέσα σε μιαν αποκάλυψη.

Γραμμένο στην εποχή της ακμής του νεότερου Ευρωπαϊκού Θεάτρου, το «Χάρτινο Ρόδο» του Βάλιε - Ινκλάν, βρίσκεται ωστόσο στους αντίποδες του φυχολογικού - κοινωνικού θεατρικού προβληματισμού. Μια σύγχριση με τη «Φλωρεντινή Τραγωδία» του Όσκαρ Ουάιλντ π.χ., θα ήταν ενδιαφέρουσα.

Τόσο το «Χάρτινο Ρόδο», όσο κι η «Φλωρεντινή Τραγωδία», είναι επηρεασμένα, μορφικά τουλάχιστον, απ' την Κομμέντια Ντελλ' Άρτε και το λαϊκό κουκλοθέατρο. Με τη διαφορά όμως, ότι στην «Φλωρεντινή Τραγωδία», ο Ουάιλντ που «βλέπει την φυχολογία των ηρώων του, λύνει το πρόβλημα των σχέσεων έρωτα, εξουσίας και δύναμης, που τον κατακαίει, με πλήρη επιβολή της δύναμης επάνω σ' όλα τ' άλλα, σε βάρος ακόμα και της άλλης του έμμονης ιδέας, της αισθητικής τελειότητας: δύο αρχετυπικοί χαρακτήρες ανδρών έρχονται σε σύγκρουση για την καρδιά της όμορφης, απιστης Μπιάνκας. Ο πρώτος, μπορεί ν' αναγνωριστεί απ' τα «δομικά» στοιχεία, φτωχός - νέος - ωραίος - ερωτευμένος - εραστής. Ο δεύτερος, απ' τα αντίστοιχα: πλούσιος - γέρος - άσκημας - ζηλιάρης - νόμιμος σύ-

Μποεμίας», δίνει μια πρώτη ιδέα για το τι περίπου είναι το Esperpento:

(Διάλογος ανάμεσα στον τυφλό ποιητή Max Estrella και στον «Ευρωπαϊστή» απατεώνα Don Latino de Hispalis).

Μαξ: Οι ουλτραϊστές, δεν είναι παρά φαρσέρ. Το Εσπερπέντο το έχει εφεύρει στην πραγματικότητα ο Γκόγια...

Δον Λατ.: Είσαι τελείως μεθυσμένος.

Μαξ: Οι χλασικοί ήρωες, καθρεφτισμένοι σε κοιλιακό κάτοπτρα, μας δίνουν το Εσπερπέντο. Το τραγικό συναίσθημα της Ισπανικής ζωής δεν μπορεί να δοθεί παρά μόνο μεσ' από μια αισθητική συστηματική παραμορφωμένη.

Δον Λατ.: Νιάσι! Την έχεις φωνισμένη!

Μαξ: Η Ισπανία, είναι μια παραμόρφωση γχροτέσκα του Ευρωπαϊκού Πολιτισμού.

Δον Λατ.: Ίσως. Τι με νοιάζει όμως εμένα;

Μαξ: Ακόμα κι οι πιο όμορφες εικόνες γίνονται ασυνάρτητες μέσ' απ' το κοίλο κάτοπτρο.

Δον Λατ.: Σύμφωνοι. Όμως εμένα με διασκεδάζουν...

Μαξ: Κι εμένα. Η παραμόρφωση παύει να είναι παραμόρφωση όταν διέπεται από μια τέλεια μαθηματική σχέση. Η αισθητική μου τώρα συνιστάται στη μαθηματική παραμόρφωση των χλασικών χανόνων, μέσ' απ' το κοίλο κάτοπτρο.

Δον Λατ.: Και πού βρίσκεται το κάτοπτρο;

Μαξ: Στον πάτο του ποτηριού.

Δον Λατ.: Είσαι ιδιοφυία. Σου βγάζω το καπέλο.

Μαξ: Ας παραμορφώσουμε λοιπόν την έχφραση, σ' αυτόν τον ίδιο τον καθρέφτη που μας παραμορφώνει το πρόσωπο, ως όλη την άθλια ζωή της Ισπανίας... («Τα φώτα της Μποεμίας», σκηνή XII). □

«Τα φώτα της Μποεμίας». Χοσέ Μαρία Ροντέρο (Μαξ Εστρέλλα), Κάρλος Λουτσένα (Δον Λατίνο)



ζυγος. Η νίκη του δεύτερου πάνω στον πρώτο, είναι απροσδόκητη και ολοκληρωτική. Όχι μόνο σκοτώνει τον αντίτηλο του στη μεταξύ τους μονομαχία, αλλά απορροφά και τις ιδιότητές του! Στο «Χάρτινο Ρόδο», στην πάλη ανάμεσα στα δύο πρόσωπα του ζευγαριού, τον απάνθρωπο Χουλέπε και την ετοιμοθάνατη Φλωριάνα, είναι τελικά η αδυναμία κι όχι η δύναμη, σ' όλες τις εκφράσεις της, που επικρατεί, δημιουργώντας μια διάκριτη, νέα, αισθητική κατηγορία. Λύση στην «Λαϊκή» του δράματος, δημοφιλής, και νίκη θριαμβική της βασανισμένης ομορφιάς και του θνήσκοντος έρωτος - Θεού. Νίκη που τη χαίρεται ο θεατής ή αναγνώστης του έργου, τη ζει, τη θεωρεί τη δική του, καθώς συμπάσχει με τους ήρωές του, συμμετέχει μαζί τους στην ανάλυση της φυχής εις τα «εξ αν συνέστη», και, μην ξερούντας αν πρέπει να κλάψει ή να γελάσει, λυτρώνεται μαζί τους μέσα σ' ένα γνήσιο auto da Fe.

Ποιητής, μυθιστοριογράφος και θεατρικός συγγραφέας ο Βάλιε-Ινκλάν (1866-1936) έμεινε σχετικά παραγνωρισμένος όσο ζούσε, ενώ θεωρείται γενικά σήμερα σαν ένας από τους σημαντικότερους Ισπανούς συγγραφείς του 20ου αιώνα. (Γνωστότερο έργο του στην Ελλάδα είναι το μεταφρασμένο από την Ιουλία Ιατρίδη «Θεία Λόγια»).

Το «Χάρτινο Ρόδο» (1924) ανήκει σε μια ευρύτερη ενότητα από έξι έργα για μαριονέτες, με τίτλο «Παράσταση της φιλαργυρίας, της ηδονής και του θανάτου». Οι μαριονέτες του Ινκλάν (μια άλλη ενότητα έργων του για μαριονέτες περιλαμβάνει και το πολύ γνωστό «Παιδαριώδης φάρσα της κεφαλής του δράκοντα» που έχει το ίδιο ακριβώς θέμα με τον «Δράκο» του Σβαρτς), προαναγγέλλουν, κατά τρόπο φυσικό, το κουκλοθέατρο του Λόρκα με τους «Φασουλήδες του Κατσιπόρρα» τη «Μικρή παράσταση του Δον Κριστόμπαλ» κι αυτόν ακόμα τον περίφημο «Δον Περλιμπλίν». Το ενδιαφέρον όμως που δείχνουν σήμερα οι μελετητές του Ευρωπαϊκού θεάτρου για το έργο του Ινκλάν επικεντρώνεται στα Esperpentes του (η λέξη στα ισπανικά έχει ανάμεσα σ' άλλες, και τη σημασία της «φρίκης»), είδος θεάτρου που καθιέρωσε ο Ινκλάν με στοιχεία γκροτέσκο, φάρσας και τραγικού που θεωρείται γενικά σήμερα σαν προδρομικό του «Θεάτρου του παραλόγου». Ένα απόσπασμα από το κορυφαίο ίσως έργο του Ινκλάν, «Τα φώτα της

# RAMON DEL VALLE-INCLAN

## ΤΟ ΧΑΡΤΙΝΟ ΡΟΔΟ

### Μελόδραμα για μαριονέτες

#### ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΛΕΑΝΔΡΟΥ ΠΟΛΕΝΑΚΗ

##### Τα Πρόσωπα

Η ΚΑΤΑΚΟΙΤΗ  
ΣΥΜΕΩΝ ΧΟΥΛΕΠΕ  
Η ΜΟΥΣΑ  
Η ΝΤΙΣΑ

Η ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ  
ΛΟΥΔΟΒΙΝΑ Η ΚΑΜΠΑΡΕΤΖΟΥ  
ΠΕΠΕ ο έμπορας

ΜΙΑ ΓΡΙΑ  
Η ΦΑΡΜΑΚΟΓΛΩΣΣΑ  
ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ  
ΦΩΝΕΣ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ

*Μισόθαμπο της αυγής. Βροχή, κρύο, αέρας. Το σιδεράδικο του Συμεών Χουλέπε, είναι σ' ένα σταυροδρόμι. Ο Συμεών, επίσημα σιδεράς και, περιστασιακά, πλανόδιος μουσικός ή κουρέας των πεθαμένων, χλωμός, μαύρος απ' την αιθάλη, με μακριά κι αχτένιστα μαλλιά αναρχικού, βήχει σαν αλκοολικός, ρητορεύει στα καπηλειά και είναι ο πιο φανατικός οπαδός της ρακής. Ο Συμεών Χουλέπε, με ύφος απόκοσμο και μελαγχολικό δήμιου ή νεκροθάτη, με τέσσερα γεμάτα ποτήρια δίπλα του, χτυπάει το σίδερο. Μια εντελώς αποκαμψμένη γυναίκα ανασηκώνεται απ' τ' αχυρόστρωμά της, βογώντας και σκεπάζοντας τ' αυτιά με τις παλάμες της.*

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Θα με ξεκάνεις καταραμένε. Το κεφάλι μου θα σπάσει: Σταμάτα πια το διαβολεμένο σφυροκόπημα.

ΧΟΥΛΕΠΕ: Αργία μήτηρ πάσης κακίας.

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Παλιομεθύστακα. Σήμερα σου μπήκε να δουλέψεις, που με βλέπεις να πεθαίνω. Αλλιώς θα σουν στην ταβέρνα.

ΧΟΥΛΕΠΕ: Οι συκοφαντίες δε με πιάνουν εμένα.

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Θεέ μου, πάρε με μακριά, να γλυτώσω.

ΧΟΥΛΕΠΕ: Αμ δε θα βγει τόσο εύκολα η ψυχή σου.

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Φονιά!

ΧΟΥΛΕΠΕ: Φονιάς, ίσως, αλλά κι εσύ με ήθελες

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Για να ξεγελάς τον κόσμο, είσαι ό,τι πρέπει

ΧΟΥΛΕΠΕ: Φλοριανίτα, πρόσεχε τα λόγια σου.

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Δεν είσαι καλός Χριστιανός εσύ.

ΧΟΥΛΕΠΕ: Ούτε καλός, ούτε κακός.

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Παλιοφάρα.

ΧΟΥΛΕΠΕ: Βγαίνω, για να μη σ' αρχίσω με το λουρι.

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Περίμενε...

ΧΟΥΛΕΠΕ: Μη με ζαλίζεις.

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Άκουσέ με.

ΧΟΥΛΕΠΕ: Στου κουφού την πόρτα, όσο θέλεις βρόντα.

(Ο Χουλέπε φορά το κασκέτο του στραβά, και τραβά για την πόρτα. Ένας παγωμένος αέρας παραμερίζει το τεφρό παραπέτασμα της βροχής που αναπηδά στο κατώφλι. Η Κατάκοιτη σηκώνεται μ' ένα βγογγιτό).

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Άκουσέ με...

ΧΟΥΛΕΠΕ: Μα τι θέλεις τέλος πάντων;

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Πήγαινε να φωνάξεις τον Παπά... στάσου... στο μπόγο με τα παλιόρουχα έχω ράψει εφτά χιλιάδες ρεάλια.

ΧΟΥΛΕΠΕ: Δε θα μου πέφτουν κι άσκημα.

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Τι τράβηξα να τα μαζέψω. Βρέξει-χιονίσει μες στους δρόμους. Τα πληρώνω με τη ζωή μου.

ΧΟΥΛΕΠΕ: Μη μου το γυρίζεις τώρα στο μελόδραμα.

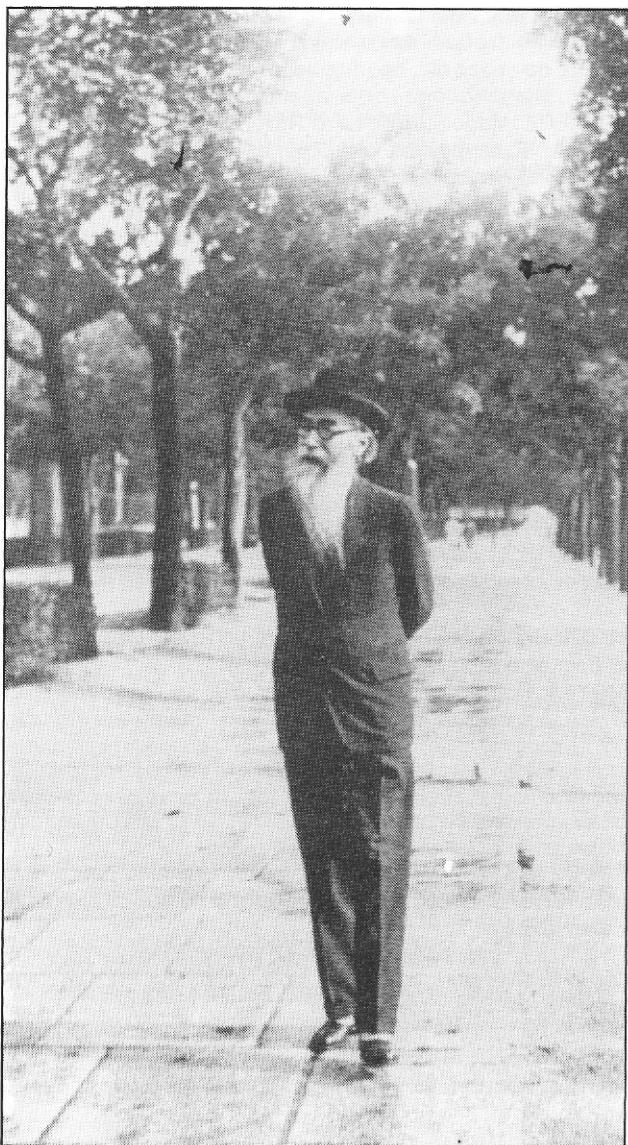
ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Αυτό είναι το ευχαριστώ σου;

ΧΟΥΛΕΠΕ: Τι άλλο δηλαδή περίμενες;

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Όσα μάζεψα με το αίμα μου, στα καπηλειά θα τα σκορπίσεις.

ΧΟΥΛΕΠΕ: Θέλω να ρίξω μια ματιά στο μπόγο...

ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ: Μη μου τα πάρεις... καν' υπομονή... ψαχούλεψέ τα, μόνο. Μη μου τα πάρεις... Περίμενε πρώτα να κλείσω τα μάτια. Ψαχούλεψέ τα, μόνο.



Ο Δον Ραμόν Μαρία ντελ Βάλιε-Ινκλάν

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Αυτο θα πει παράς.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Εφτά χιλιάδες ρεάλια, και τι τράβηξα...

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Είσαι στ' αλήθεια, μια ηρωίδα.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Μη μου τα πάρεις... δε θ' αργήσεις... Ψαχούλεψε όσο θέλεις...

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Τα μέτρησες καλά; είσαι σίγουρη;

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Εφτά χιλιάδες βάσανα.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Μπας και βλέπεις οράματα;

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Τα μέτρησα, τα ξαναμέτρησα...

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Γνήσια χαρτονομίσματα;

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Χαρτονομίσματα των εκατό.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Είσαι στ' αλήθεια μια ηρωίδα. Μια ηρωίδα πρώτης γραμμής. Η πιο μεγάλη που υπάρχει.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Συμεών, κοίταξε να φροντίσεις τα παιδιά... και μη σκορπάς τους κόπους μου στα καπηλειά.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Εδώ πέφτεις έξω.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Σε ξέρω καλά Συμεών Χουλέπε.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Ξέρω κι εγώ τις υποχρεώσεις μου.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Κάθε φορά που θα κερνιέσαι κρασί, θα είναι σα να κλέβεις τα παιδιά σου. Γίνε άνθρωπος του Θεού.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** 'Οσο γι' αυτό, δε φοβάμαι τίποτα εγώ.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Μη μ' αφήσεις, χωρίς να μεταλάβω...

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Θα γίνει, αφού το θέλεις. Κι ό,τι άλλο μου ζητήσεις,

τ' αξίζεις. Πρέπει να ξέρεις, ότι σέβομαι όλες τις προλήψεις.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Να βγάλεις το καπέλο σου όταν θα μπει ο βασιλεύς των ουρανών...

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Από ανατροφής μου περισσεύει.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Πέρασε κι απ' την κουμπάρα να της πεις να 'ρθει να πλύνει τα προσωπάκια των παιδιών, να τους φορέσει ρούχα καθαρά. Θα μείνουν πεντάρφανα στον κόσμο, τ' αγγελούδια μου.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Φλοριάνα, μ' έχεις πρήξει με τη μοιρολατρία σου. Με ζαλίζεις κ' είσαι κιόλας πτώμα. Δεν επιτρέπεται.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Πες να 'ρθούνε για να μεταλάβω.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Ακόμα δα, δεν έφτασες εκεί. Το μπόγο με το χρήμα που τον έχεις;

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Κάτω απ' το στρώμα μου, βιάσου Συμεών, θέλω να φύγω συχωρεμένη.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Είσαι στ' αλήθεια μια ηρωίδα.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Κάνε γρήγορα.

(Ο Χουλέπε διορθώνει το κασκέτο του και βγαίνει κουνιστός-λυγιστός. Όταν έχει σβήσει πια ο ήχος των βημάτων, η πονεμένη στκώνεται σφίγγοντας πάνω στο στήθος της το πουγγί της. Με το πουκάμισο μόνο, σκαρφαλώνει με δυσκολία στη σκάλα του παταριού. Την ακούμε να περπατά στο δώμα, κούτσα-κούτσα, σταματώντας κάθε τόσο, κοντανασίνοντας και βογγώντας. Γυρίζει σουρνάμενη σχεδόν ως το αχυρόστρωμά της και χώνεται κάτω από τις μπαλωμένες κουβέρτες. Η σκελετωμένη κατατομή του προσώπου της διαγράφεται πάνω σ' ένα σωρό κουρέλια, καθώς μετρά τις τάβλες του ταβανιού. Σημειώνει μες στο μυαλό της, την κρυφώνα που έβαλε το θησαυρό. Στην πόρτα, κοντοστέκονται δυο γειτόνισσες, κακομούτσουνες, που βάζουν κεφάλι προσπαθώντας να δουν καλύτερα τη φτωχή που τρέμει απ' τον πυρετό και το κρύο με τα ρούχα της υγρά, να κολλούν στο κορμί της. Οι σιλουέτες τους διαγράφονται σκοτεινές, ενώ η βροχή σχηματίζει φωτοστέφανους πάνω απ' τα κεφάλια τους.)

Απ' έξω φτάνει η φασαρία ενός τέντζερη που σέρνουν κάτι παιδιά κι έρχεται μια μυρωδιά από σαρδέλλες που ψήνονται. Η Μούσα και η Ντίσα (Πεπίνια Μους και Χουάνα Ντιζ), δυο κουτσομπόλες, μόλις μπήκαν.

**ΜΟΥΣΑ:** Πιο καλά που δε σηκώνεσ' απ' το στρώμα σου, Φλοριάνα. Πώς νιώθεις;

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** ... Πεθαίνω.

**ΜΟΥΣΑ:** Πραγματικά, δε φαίνεσαι καλά.

**ΝΤΙΣΑ:** Ο γιατρός, δεν έβγαλε διάγνωση.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** 'Εβγαλε διάγνωση, πως πρέπει λέει να μεταλάβω.

**ΜΟΥΣΑ:** Μη τον φωνάζεις το γιατρό, καλέ Φλοριάνα. 'Αν θες να ξοδευτείς δεν κάνεις καλύτερα παράκληση στον Ταξιάρχη; Πιότερο θα σ' αφελήσει αυτό παρά οι κομπογιαννίτες και φαρμακοτρίφτες.

**ΝΤΙΣΑ:** Πρέπει όμως και με το γιατρό να τάχεις καλά. Για θυμήσου τη θεία Σταυρούλα. Ο γιατρός δεν έδινε άδεια να τη θάψουν και μπλέχτηκαν τα δικαστήρια, και καταξιοδεύτηκε.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Για να φάνε τα λεφτά του κόσμου, οι δικαστές δεν αργούν.

**ΜΟΥΣΑ:** Αφού έφτασες εδώ Φλοριάνα, δεν στέλνεις πια να φροντίσεις για την ψυχή σου;

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Ο Συμεών πήγε να φέρει τ' άχραντα μυστήρια.

**ΝΤΙΣΑ:** Ξομολογήθηκες;

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Χτες βράδυ. Ξόφλησα τους λογαριασμούς μου και μ' αυτόν τον κόσμο και με τον άλλο.

**ΜΟΥΣΑ:** Φαίνεσαι ήρεμη.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Περιμένω τη θεία κρίση.

**ΜΟΥΣΑ:** Δόξα να χει τέτοια υποταγή, σαν τη δική σου. Ακόμα κι αν δεν είν' η ώρα σου, κάνεις καλά που είσι' έτοιμη, Φλοριάνα.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Σβήνω.

**ΝΤΙΣΑ:** Θες λίγο χλιαρό νερό;

**ΜΟΥΣΑ:** Μια γουλιά ρακή μήπως ξαναπάρεις την πάνω βόλτα;

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Διώχτε αυτή τη γάτα απ' το κρεβάτι μου.

**ΝΤΙΣΑ:** Πού τη βλέπεις καλέ τη γάτα;

**ΜΟΥΣΑ:** Είναι το παραλήρημα Ντισα. Τήρα, γυρνάει τα μάτια, σαν να ξεψυχάει.

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Διώχτε αυτή τη γάτα...

(... Πάνω σ' αυτό, μπαίνει ο Συμεών Χουλέπε με το ασταθές βήμα του μέθυσους και το κασκέτο γερτό πάνω στο φρύδι. Μόλις βλέπει τις κακομούτσουνες χτυπάει μ' απελπισία τις παλάμες στους μηρούς κι αρχίζει να τραβάει τα μαλλιά του).

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Κατάρα. Φύγετε γρήγορα από κει. Ψηλά τα χέρια.

**ΜΟΥΣΑ:** Μην αρχίσεις πάλι τα αισχυντικά.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Μπροσ, τριάντα βήματα περ' απ' αυτό το κρεβάτι. (Ο Συμεών τώρα βγάζει απ' τον κόρφο του κουλούρια τυλιγμένα σ' ένα βρώμικο χαρτί κι αφού σκοντάφτει δυο φορές, καταφέρνει να τα ακουμπήσει ανάμεσα στα σκελετωμένα χέρια που προβάλλουν απ' τις μπαλωμένες κουβέρτες).

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Πες μου να σε χαρώ, Φλοριάνα, τι ζητάνε δω τούτες οι μαυλίστρες;

**ΦΛΟΡΙΑΝΙΤΑ:** Διώχτε αυτή τη γάτα.

**ΜΟΥΣΑ:** Εσένα ξορκίζει μ' ετούτο το λόγο.

(Ο Χουλέπε χώνει τα χέρια του μες στα σκεπάσματα, ψάχνοντας κάτω απ' το κάτισχο φάντασμα που διαμαρτύρεται με ρόγχο. Ο Χουλέπε τινάζεται πάνω τραβώντας τα μαλλιά του).

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Δυστυχία. Συμφορά. Συμφορά. Κλειδώστε όλες τις πόρτες. Δώστε πίσω τα κλεμένα. Τις οικονομίες αυτής της ηρωίδας. Το ψωμάκι των παιδιών μου.

**ΜΟΥΣΑ:** Εσένα σου 'στριψε για τα καλά.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Αρχικλέφτρες.

**ΝΤΙΣΑ:** Εσύ είσαι κλέφτης, που μας κλέβεις την υπόληψη.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Εφτά χιλιάδες ρεάλια, μες στο μπόγο ραμμένα.

Ποιός τα 'κλεψε;

**ΜΟΥΣΑ:** Μες στο μπόγο; Πόσα είπες;

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Εφτά χιλιάδες ρεάλια.

**ΜΟΥΣΑ:** Ονειρεύεσαι θαρρώ Χουλέπε. Είσαι πάλι μεθυσμένος.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Εφτά χιλιάδες ρεάλια, σε χαρτονομίσματα των εκατό.

**ΜΟΥΣΑ:** Πότε κέρδισες τον πρώτο αριθμό του λαχείου, Συμεών;

**ΝΤΙΣΑ:** Πότε είδες εσύ εφτά χιλιάδες ρεάλια ζωγραφιστά;

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Κατάρα. Πάει το κομπόδεμα μ' όλες τις οικονομίες τούτης της μαρτυρικής γυναίκας. Μίλα Φλοριανίτα, μίλα να ξεμπροστιαστούν οι μέγαιρες.

**ΝΤΙΣΑ:** Μίλα Φλοριάνα, να γλυτώσουμε απ' αυτό το κάτεργο. Πες αν αγγίξαμε καθόλου το στρώμα σου.

**ΜΟΥΣΑ:** Ας την ήσυχη, στο βύθος της. Δεν έχει πια λαλιά, δε βλέπεις;

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Δώστε πίσω γρήγορα τα κλεμένα.

(Με πομπώδη έκφραση, η Πεπίνια ντε Μους έσκυψε πάνω απ' το αχυρόστρωμα, άγγιζε τα ξυλιασμένα χέρια σταυρωμένα πάνω στο βρώμικο χαρτί των κουλουριών, χειρονομούσε και κουνούσε στον αέρα το μπράτσο της, σα μαδημένη φτερούγα πουλιού).

**ΜΟΥΣΑ:** Αποκαλύψου Συμεών Χουλέπε, και γονάτισε.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Γιατί;

**ΜΟΥΣΑ:** Τελεύτησε.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Χάνω έναν άγγελο.

**ΝΤΙΣΑ:** Είναι κιόλας κρύα. Για μένα τέλειωσε, όταν μπήκε μέσα τούτο το φαρμάκι. Με το μεγάλο στεναγμό παρέδωσε την ψυχή της.

(Ο Χουλέπε βγάζει το κασκέτο του. Με ύψος μελοδραματικό, κοιτώντας λοξά, χωρίς να χάσει απ' το βλέμμα τις κακομούτσουνες στηρίζεται με την πλάτη στον τοίχο, κλειδώνει την πόρτα και βάζει το κλειδί στο τσεπάκι).

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Θα ψάξω παντού κι αν δε βρω το πουγγι, θα σας κάνω τ' άντερα κοκορέτσι, και θα τα φάω.

**ΜΟΥΣΑ:** Μη μ' εμποδίσεις να προσευχήθω για την ψυχή της μακαρίτισσας, Χουλέπε.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Κομμάτι-κομμάτι, σα λαρδί θα σας κόβω, αν δε βρω το κομπόδεμα.

(Ο Χουλέπε ψάχνει ανάμεσα στα σκεπάσματα, χώνει στο αχυρόστρωμα τα νευρικά, ωχρα και μαυρα απ' την καπνιά χεριά του, με-

τακινεῖ το σώμα της νεκρής).

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Κατάρα. Δεν υπάρχει τίποτα: Ετοιμαστείτε να πεθάνετε σαν κλέφτες, αρχιτομπεμένες.

**ΝΤΙΣΑ:** Φωτιά να σου κάψει τη γλώσσα, παλιομεθύστακα.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Μπροσ, αρχίστε το Πάτερ ημών.

**ΜΟΥΣΑ:** Έχεις μούτρα και μιλάς, αφορεσμένες;

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Πανούκλες.

**ΝΤΙΣΑ:** Αυτή είν' η τιμωρία σου για όλα, αιρετικέ.

**ΜΟΥΣΑ:** Ό,τι σου άξιζε, το απόχτησες. Πάμε να σηκώσουμε απ' το στρώμα τη νεκρή.

(Σηκώνουν το σώμα, ο αδύναμος δεσμός των χειριών θραύσται τα κουλούρια χύνονται απ' το βρώμικο χαρτί και σκορπίζονται. Στις άκρες των ωχρών δαχτύλων διαγράφονται τα μελανιασμένα νύχια. Απ' το κοντό πουκάμισο κάτι αδύναμα κανιά, κρέμονται σα σπασμένες λαμπτάδες).

**ΝΤΙΣΑ:** Που να την ακουμπήσουμε; Είναι ντροπή κατάχαμα.

**ΜΟΥΣΑ:** Να τη βάλουμε στον πάγκο.

(Ακουμπάνε το σώμα της νεκρής κόντρα στον τοίχο, πάνω σ' ένα κόκκινο στενάχωρο πάγκο. Ο Χουλέπε ανασηκώνει τ' αχυρόστρωμα και τινάζει τα χιλιομπαλωμένα κουρέλια).

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Δεν είναι πουθενά. Κλοπή. Κλοπή. Με κλέψανε. Με κλέψαν άδικα. Ετοιμαστείτε να πεθάνετε σαν κλέφτρες. Ξεφτιλισμένες.

**ΝΤΙΣΑ:** Βοήθα Παναγιά μου. Τρέξτε γειτόνοι. Στου Χουλέπε.

**ΜΟΥΣΑ:** Πρόσεχε Χουλέπε, μην αρπάξω τη μαγκούρα.

(Την ώρα της μάχης ανάμεσα στις κακομούτσουνες και στο μέθυσο, η νεκρή κυλάει στο πάτωμα όπου μένει μπρούμπυτα με το πουκάμισο ανεβασμένο ως τη μέση. Στη σκάλα της σοφίτας στο ύψος της καταπατής, εμφανίζονται τρεις μπόμπιτρες γυμνοί κουκουλωμένοι κάτω από ένα πάπλωμα: μακριά βρώμικα μαλλιά, στόματα κλαψιάρικα, τασμπιλασμένα μάτια).

**ΧΟΡΟΣ ΜΙΚΡΩΝ:** Μανούλα. Μανούλα. Μανούλα μου.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Μπροστά σ' αθώα σας μάτια θα σφάξω τούτες τις παλιογυναίκες.

(Οι κακομούτσουνες έχουν πάσει τις γωνίες και περιμένουν έτοιμες. Η Πεπίνια Μους, πάλλει μια σιδερένια μπάρα. Η Χουάνα Ντισ κραδαίνει το σφυρί του σιδεράρα).

**ΝΤΙΣΑ:** Τόλμα λοιπόν μπεκρούλιακα. Ένα βήμα μόνο αν κάνεις θα σου σπάσω το κεφάλι.

**ΜΟΥΣΑ:** Κι εμένα να μη με λένε Πέπα Μους αν δε σ' ανοίξω την κοιλιά.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Με κλέψανε, με κλέψανε, με κλέψανε!

**Χ. ΜΙΚΡΩΝ:** Μανούλα. Μανούλα. Μανούλα μου.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Ούτε τούτα τα ορφανά παιδάκια δε σας μαλακώνουν την καρδιά; Κατάρα. Θα πληρώστε με τη ζωή σας.

(Ανοίγει ένα μικρό κιβώτιο που βρίσκεται δίπλα στο αχυρόστρωμα και τ' αναποδογυρίζει. Μαζί με τη σαβούρα πέφτει ένα αρχαίο περίστροφο, σκεπασμένο με σκουριά. Το ρομαντικό περίστροφο που είχε ο Χουλέπε απ' τον καιρό που ήταν εργένης. Το βγάζει οργισμένα και χαιρέκακα, σαν ηθοποιός «μελό» του κινηματογράφου).

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Εφτά σφαίρες έχει.

**Χ. ΜΙΚΡΩΝ:** Μπαμπάκα, μπαμπάκα, μπαμπάκα.

**ΝΤΙΣΑ:** Κοίτα τι παράδειγμα παίρνουν από σένα τα ορφανά, μεθύστακα.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Θα πεθάνετε. Θα πεθάνετε. Θα πεθάνετε ανεπανορθώτως, μα τα γένεια του Προφήτη.

**ΜΟΥΣΑ:** Αντί να φρενιάζεσαι, ψάξε καλά. Αν υπάρχει το κομπόδεμα που λες τότε θα φανερώθει.

**ΝΤΙΣΑ:** Είμαστε αθώες παλιομεθύστακα. Αν μπορούσε η πεθαμένη να μιλήσει θα στο 'λεγε κι εκείνη.

**ΜΟΥΣΑ:** Ψάξε μες στο στρώμα. Κατέβασε όμως πρώτα το πουκάμισο της νεκρής. Δεν πρέπει να μένει έτσι.

**ΝΤΙΣΑ:** Είναι και μικρά παιδιά μπροστά.

**ΜΟΥΣΑ:** Βάλ' την στον πάγκο.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Ξυλιασμένο κορμί, μόνο εσύ μπορεί να φωτίσεις αυτή τη θεία δίκη.

(Ο Χουλέπε τραβάει τα μαλλιά του. Από το τρίο των παιδιών που

έχουν λόξυγκα και κλαίνε ξεφεύγει μια ποντικίσια φωνή):  
ΦΩΝΗ ΠΟΝΤΙΚΟΥ: Το κομπόδεμα το 'κρυψε η μαμά μου κάτω απ' την καταπαχτή.

ΧΟΥΛΕΠΕ: 'Αγγελες τ' ουρανού, τι ειν' αυτό που λες;  
ΝΤΙΣΑ: Αθώα ψυχή, εσύ μας λυτρώνεις.

(Ο Χουλέπε ορμάει στη σκάλα και σκαρφαλώνει με δυο δρασκελιές, σκορπίζοντας τους φασουλήδες που έκλαιγαν με λόξυγκα κάτω απ' το φεγγίτη. Οι γαλάζιες κάλτσες και οι εσπαντρίγιες του εξαφανίζονται στο άνοιγμα της σοφίτας. Γύρω απ' το σπίτι, επικρατεί τώρα μια οχλοβοή από κουτσομπόλες. Ακούμε να χτυπούν τις πόρτες και τα παράθυρα).

Φ. ΑΠ' ΤΟ ΔΡΟΜΟ: Τι τρέχει; Είστε ζωντανοί, για πεθαμένοι;  
Ποιός φωνάζει βοήθεια;

ΜΟΥΣΑ: Δυο δύστυχες γυναίκες.

ΝΤΙΣΑ: Ο μπεκρής ο Χουλέπε, θέλει να μας πάρει τη ζωή.

Φ. ΑΠ' ΤΟ ΔΡΟΜΟ: 'Ανοιξ' την πόρτα Χουλέπε, μη σ παρασύρει ο θυμός.

ΜΟΥΣΑ: Η Φλοριάνα παρέδωσε την ψυχή.

ΝΤΙΣΑ: Αφήνει ένα κομπόδεμα, τόσο φουσκωμένο.

Φ. ΑΠ' ΤΟ ΔΡΟΜΟ: 'Ανοιξ' την πόρτα Χουλέπε, μην κάνεις βλακείς.

ΝΤΙΣΑ: Κλειδωσε και πήρε το κλειδί, για να μας σφάξει.

ΜΟΥΣΑ: Αυτός ο δράκος, θήθελε να μας κάνει κρέας για το ξαγρύπνισμα της μακαρίτσας.

ΝΤΙΣΑ: Θαύμα έγινε και ζούμε ακόμα.

Φ. ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ: Χουλέπε άνοιξε: 'Ανοιξέ μας Χουλέπε.

ΧΟΥΛΕΠΕ: Πάρτε το κλειδί.

(Από ψηλά πέφτει το κλειδί. Στο άνοιγμα της καταπαχτής ο Χουλέπε ξηλώνει με το σουγιά του το μπόγο με τα κουρελιά. Όταν βλέπει πια τα χρήματα, κρύβει το δέμα στη ζάνη του).

Χ. ΜΙΚΡΩΝ: Φλοριάνα, Μανούλα μας. Φλοριάνα, Μανούλα μας.

ΧΟΥΛΕΠΕ: Κλάψτε τη όσο μπορείτε, βλασταράκια μου. Τέτοια μητέρα, τέτοια σύζυγος, δεν έχει ξαναγίνει, στα πέρατα του κόσμου. Μια ηρωίδα, που τ' όνομά της θα μείνει ξακουστό.

(Ο ΧΟΥΛΕΠΕ ρίχνεται απ' τη σκάλα μ' ανοιχτά σε σχήμα σταυρού τα χέρια και πέφτει στα πόδια της νεκρής. Όταν ξανασκωθεί θα την κρατά στην αγκαλιά του. Οι γειτόνισσες παρατηρούν ακινητες και βουβές χωρίς να περάσουν το κατώφλι της πόρτας και μέσα σ' αυτή τη σωπή αντηχεί η φωνή του μέθυσου, μ' ένα προσποιητό παθητικό τρεμούλιασμα).

ΧΟΥΛΕΠΕ: 'Αγγελες ξακουστέ, Φλοριάνα, δε βρίσκω δάκρυα για να κλάψω τον ανεπανόρθωτο χαμό σου. Δε βρίσκω. Τούτη η παρηγοριά μου λείπει. Είμαι ένα σωστό τέρας. Είμαι μια καρδιά σκληρή, από πέτρα. Μαζί σου χάνεται και τούτη δω η φαμίλια Φλοριάνα. Γύρωνα πίσω στη ζωή Φλοριάνα.

(Δεξιά και αριστερά του στέκουν οι δυο κακομούτσουνες Χουάνα Ντισ και Πεπίνια ντε Μους. Η μια κρατά το άσπρο σα χαρτί κεφάλι της νεκρής, η άλλη τις κιτρινισμένες φτέρνες. Ακουμπούν πάνω σ' αχυρόστρωμα την άκαμπτη, σαν κέρινη μορφή και τη σκεπάζουν μ' ένα σεντόνι. Ο Χουλέπε με ύφος φαταλιστή εργάτη, τσαλακώνει το κακέτο ανάμεσα στα χέρια του, υψώνει το βλέμμα στον ουρανό και βγαίνει).

ΝΤΙΣΑ: Ας πάιε μαζί του κάποιος, ειν' απελπισμένος άνθρωπος.  
ΜΟΥΣΑ: Να παραγγείλεις το φέρετρο, Χουλέπε.

(Μπαίνουν κρυφά μερικά ξυπόλητα, κουρεμένα χαμινία όλα με κοινή έκφραση, ανάμικτη από περιέργεια, φόβο και κακία. Τ' άλλα παιδιά που έκλαιγαν όλα μαζί, τώρα βγαίνουν γυμνά κάτω απ' το πάπλωμα, στέκονται γύρω απ' τη νεκρή).

Χ. ΜΙΚΡΩΝ: Φλοριάνα, μανούλα μας. Φλοριάνα μανούλα μας.  
ΝΤΙΣΑ: Πρέπει να ντύσουμε τα μικρά.

Φ. ΠΟΝΤΙΚΟΥ: Η μανούλα έβγαλε κιόλας απ' τη σκάφη τα καινούρια ρουχαλάκια.

(Η Μούσα που είχε πάει να φορέσει τη μαντήλα της και γύρισε, αρχίζει να θρηνεί. Μια άλλη κουτσομπόλα κουνάει πάνω απ' τον ακίνητο όγκο σκεπασμένο με το σεντόνι, ένα κλαδί αγιασμού. Μια άλλη σηκώνει την άκρη του σάβανου και θαυμάζει το πρόσωπο της νεκρής).

ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ: Τι άσπρη. Και δεν ήταν ούτε τριάντα χρονώ. Αρχοντες τη ζητούσανε, και πήγε να διαλέξει τον αφορεσμένο.

ΝΤΙΣΑ: Λες και στραβώθηκε.

ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ: Δε θα τη σαβανώσετε προτού παγώσει καλάκαλα; 'Υστερα είναι δύσκολο.

ΝΤΙΣΑ: Δεν ξέρουμε ποιά είν' η θέληση του Χουλέπε.

ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ: Ποιός ξέρει τι μπορεί να του 'ρθει αυτού του μεθύστακα; Εγώ πάντως, θα την ετοιμάσω.

ΝΤΙΣΑ: Θα σε βοηθήσω.

ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ: Να της βάλουμε τα γιορτινά της ρούχα, που χρηφαγμένα. Παρά να τα φορέσει καμιά παρείσαχτη, θα πάσουν περισσότερο τόπο, εδώ.

Χ. ΜΙΚΡΩΝ: Φλοριάνα, μανούλα μας. Φλοριάνα μανούλα μας. (Η Μούσα τεντώνει τις άκρες της μαντήλας της πάνω απ' τα κεφάλια των τριών γυμνών παιδιών κι αρχίζει μια δραματική πρόζα, κατάλληλη για ανάλογες πένθιμες περιστάσεις).

ΜΟΥΣΑ: Αγγελούδια τρυφερά, να θυμάστε πάντοτε τούτη τη στιγμή του αποχαιρετισμού στο προσκεφάλι της μανούλας. Χάνετε το πιο πολύτιμο αγαθό στον κόσμο, που είν' η αγάπη της μητέρας. Δε θα σας πω τίποτ' άλλο. Λώστε το στερνό φίλι στο μέτωπο του άγιου ρόδου.

(Το ταμπλό των γυμνών μικρών, μαζεύεται κλαίγοντας κάτω απ' τις πτυχές της μαύρης μαντήλας. Η Πεπίνια ντε Μους, μ' ανοιχτά τα μπράτσα και πρόσωπο στραμμένο προς τις άλλες κουτσομπόλες, τα σπρώχνει προς τη νεκρή).

ΜΟΥΣΑ: Πέτρινη καρδιά, έχουν τα διαβόλια.

ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ: Αμ' το μήλο, κάτω απ' τη μηλιά θα πέσει.

ΝΤΙΣΑ: Βρήκαν τη στιγμή να πεισμώσουν σα μουλάρια.

ΜΟΥΣΑ: Αντάρτες, δώστε το στερνό φίλι στο πρόσωπο της μανούλας. Πείτε κι εσείς μαζί μου: Αξέχαστη μανούλα, φρόντιζε μας απ' τον ουρανό. Φύλακας-άγγελός μας γίνε, για να μην πέσουμε στην αμαρτία που οι πειρασμοί της νιότης προσφέρουν στην πικρή ζωή. Σκεφτείτε πως θα βγει από δω, για να πάει στον τάφο.

Χ. ΜΙΚΡΩΝ: Φλοριάνα-μανούλα μας. Φλοριάνα-μανούλα μας. Γιατί είσαι τόσο παγωμένη;

ΜΟΥΣΑ: Τ' ανταρτόπαιδα, επιτέλους έσπασαν.

ΝΤΙΣΑ: 'Έχουν κατατρομάξει.

ΚΟΥΜΠΑΡΑ: Πρέπει να τα ντύσουμε.

Φ. ΠΟΝΤΙΚΟΥ: Η μαμά έβγαλε κιόλας τα καινούρια ρουχαλάκια.

ΚΟΥΜΠΑΡΑ: 'Ηξερε να κρατάει το σπιτικό της.

(Η Μούσα χτυπάει μαλακά τα παιδιά στα γυμνά νώτα και τα σπρώχνει προς τη σκάλα της σοφίτας).

ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ: Δεν ξέρουν τα φτωχά το θυσαυρό που χάνουν.

ΝΤΙΣΑ: 'Αφησες ένα κομπόδεμα, είκοσι χιλιάδες ρεάλια. Ο Χουλέπε παρά λίγο να μας κόψει το λαιμό, γιατί δεν τα 'βρισκε.

ΚΑΜΠΑΡΕΤΖΟΥ: Ποιός το περιμένει ότι θ' άφηνε τέτοιο κομπόδεμα η Φλοριάνα.

ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ: 'Ηξερε να κρατάει το σπιτικό της.

Ο ΠΕΠΕ Ο ΕΜΠΟΡΑΣ: Τι να σας πω, μου φαίνονται πολλά λεφτά.

ΝΤΙΣΑ: Είκοσι χιλιάδες ρεάλια, που θα πάνε γραμμή στο καπηλειό.

ΠΕΠΕ Ο ΕΜΠΟΡΑΣ: Ο διάβολος έχει πολλά ποδάρια. Μπορεί να του 'ρθει να χτίσει κανένα μαυσωλείο στο λείψανο.

ΚΟΥΜΠΑΡΑ: Σαν να τα παραλέξ.

ΝΤΙΣΑ: Η θλίψη του Χουλέπε, δεν είναι δα και τόσο μαύρη.

ΠΕΠΕ Ο ΕΜΠΟΡΑΣ: Είναι μερικά πράματα, που εσείς οι γυναικες δεν μπορείτε να τα καταλάβετε.

ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ: Πραγματικά σφιγγόταν η καρδιά σου να τον βλέπεις ν' αγκαλιάζει τη σχωρεμένη. Σαν τη λειτουργία της αποκαθήλωσης.

ΝΤΙΣΑ: 'Έχει και μερικά καλά στοιχεία, δε μπορείς να πεις όχι.

ΜΙΑ ΓΡΙΑ: Πολύ καταπονήθηκες Φλοριάνα σ' αυτόν τον κόσμο. (Συγχρόνως μ' αυτούς τους αφορισμούς οι κουτσομπόλες στολίζουν τη νεκρή. Με την άκρη ενός βρεμένου μαντηλιού της πλένουν το πρόσωπο. Την ανασκώνουν για να της φορέσουν την καινούρια φούστα και τη μπόλια της. Μια γειτόνισσα φέρνει δυο κομμάτια λαμπάδας κάτω απ' τη μαντήλα και με σοβαρότητα και λύπη, τα δίνει στις κουτσομπόλες που έχουν το πρόσταγμα. Μια άλ-

λη βγαίνει τρέχοντας και γυρίζει μ' ένα χάρτινο ρόδο, για να στολίσει τον ωρόδρομό των ξυλιασμένων χεριών. Δεξιά κι αριστερά τοιστορίζουν τα δυο κομμάτια της λαμπάδας).

**ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ:** Ντίσα, φάξε μήπως βρεις κανένα ζευγάρι κάλτσες. Δεν ξέρω αν θα της μπαίνουν τα μποτινιά. Κοίτα, είν' αφόρετα. Η ζωή διδάσκει πολλά πράματα. Ούτε το φανταζόταν ότι θα τα βάλει για να πάει στον τάφο.

**ΝΤΙΣΑ:** Θα τα φορέσει για να εμφανιστεί μπροστά στο Θεό. Πού θα 'βρισκει καλύτερη ευκαιρία;

(Μπαίνει μια γριά ΦΑΡΜΑΚΟΓΛΩΣΣΑ με το φέρετρο στους ώμους. Ο παραγός της κουβαλά το καπάκι. Τα ορφανά, ντυμένα στα Κυριακάτικά τους με μπερέ από ύφασμα και ξυλοπάπουσα, κλαίνε κάτω απ' το φεγγίτη).

**ΧΟΡΟΣ ΜΙΚΡΩΝ:** Φλοριάνα μανούλα. Φλοριάνα μανούλα.

**ΦΑΡΜΑΚΟΓΛΩΣΣΑ:** Φτωχά παιδάκια, μου ξεσκίζουν την καρδιά. Πού να τ' ακουμπήσω Ντίσα;

**ΝΤΙΣΑ:** 'Όπου έχει μέρος.

**ΦΑΡΜΑΚΟΓΛΩΣΣΑ:** Κι ο χήρος που είναι;

**ΝΤΙΣΑ:** Πήγε να φροντίσει για την κηδεία.

**ΦΑΡΜΑΚ.** Πραγματικά, δεν έχασε καιρό. Παράγγειλε κηδεία πολυτελείας και να δούμε πώς θα του φανεί όταν έρθει ο λογαριασμός. Δεκατέσσερις πεσέτες, χώρια του παπιπά, σύνολο δεκαεννέα.

**ΝΤΙΣΑ:** Κληρονομάει πολύ περισσότερα.

**ΦΑΡΜΑΚ.:** Είναι λοιπόν αλήθεια πως η μακαρίτισσα άφησε ένα κομπόδεμα δυο χιλιάδες πέσσος.

**ΝΤΙΣΑ:** Μπορεί λιγότερα, μπορεί και περισσότερα. Δεν ξέρουμε ακριβώς πόσα είναι.

**ΦΑΡΜΑΚ.:** Τα κονομούσε λοιπόν καλά, η Φλοριάνα.

**ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ:** Ήξερε να κρατάει το σπιτικό της.

**ΦΑΡΜΑΚ.:** Και να διαλέγει τις καλές φίλες. Μ' ολ' αυτά, δεν πρόλαβα να πω μια προσευχή για την ψυχή της.

(Γονατίζει στα πόδια του πτώματος. Το φως των κεριών με τρεμάμενες αναλαμπές, τονίζει το ακίνητο εξευγενισμένο σχεδόν διάφανο προφίλ. Μες στα σταυρωμένα χέρια, το χάρτινο ρόδο ανάβει σα φλόγα. Η προσευχή τελειώνει. Η Φαρμακόγλωσσα κάνει το σημείο του Σταυρού.)

**ΦΑΡΜΑΚΟΓΛΩΣΣΑ:** Τα χέρια της, είναι χέρια κυράς.

**ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ:** Μα ήταν κυρά πριν παντρευτεί. Μη βλέπεις που τον τελευταίο καιρό είχε γίνει αγγώριστη.

**ΦΑΡΜΑΚ.:** Λες και της άφοτ' ο χάρος ένα χαμόγελο. Ετσι πλυμένη και σιγυρισμένη, μοιάζει σωστό αγγελούδι. Και τι προϊκιά. Ακριβή μαντήλα, το καφέ της φόρεμα, νταντελένιο, μεσοφόρι, κάλτσες ριγωτές, κι ολοκαίνουργα μποτινιά. Ούτε νύφη να 'ταν.

**ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ:** Ήξερε να κρατάει το σπιτικό της.

**ΦΑΡΜΑΚΟΓΛΩΣΣΑ:** Και να διαλέγει τις καλές φίλες. Άσε με να πω άλλη μια προσευχή για την ψυχή της.

(Ο Συμεών Χουλέπε μπαίνει τρικλίζοντας. Γύρω στο λαιμό του κρέμετ' ένα μπρούτζινο στεφάνι με πανσέδες και φύλλα που γυαλίζουν πένθιμα, κραυγαλέο εργατικό στεφάνι μιας κάποιας γερμανικής αισθηματολογίας. Ο Χουλέπε έχει λυμένη απ' το πιοτό τη γλώσσα του.)

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Υπόδειγμα συμβίας, θα σου αποδώσω τας υστάτους τιμάς, εις το νεκροταφείον. Η φανφάρα της παρέας των φίλων θα σου ψάλλει τη Μαρσεγιέζα, κι εγώ, με καρδιά σπαραγμένη, δε θα λείπω απ' το πόστο μου. Το πνεύμα σου, ελεύθερο απ' αυτό τον κόσμο που υποφέρει το προλεταριάτο, απαιτεί ως αλησμόνητη, να θυσιάσω σαν σύζυγος μέρος των καρπών του ιδρώτα σου, για την τελετή της κηδείας. Υπόδειγμα συζύγου με πατέντα, στις τέσσερις άκρες του κόσμου, θα έχεις τις τιμές που αξίζεις, χωρίς να σου λείψει τίποτα. Ο απαρηγόρητος χήρος εγγυάται γι' αυτό. Η φανφάρα της παρέας των φίλων, σου προσφέρει το στεφάνι που επιφυλάσσει στα επίτιμα μέλη της.

(Ο Χουλέπε καταθέτει το στεφάνι στα πόδια της νεκρής κι αποτρέβεται για να εκτιμήσει την εντύπωση που έκανε τσαλακώνοντας μέσα στα χέρια το κασκέτο του. Το ταμπλό των γειτόνων παραμένει βουβό. Η νεκρή στο φέρετρο με τις επίχρουσες κορνίζες, έχει

την ερημία μιας κέρινης μορφής, μια έκφραση λαϊκή και δραματική. Το μαντήλι με τα λουλούδια σφιγμένο γύρω από το μπουσό, τα μαλλιά τραβηγμένα πίσω, τα χέρια με το χάρτινο ρόδο καθώς προβάλλουν μέσ' απ' τις λευκές δαντέλλες, το τρομερό μαύρο λούστρο των παπουτσιών, προκαλούν μια δυσαρμονία παθητικής σκληρότητας που αγγίζει ίσως τα όρια μιας ανέφικτης αισθητικής κατηγορίας).

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Φλοριάνα, πόσο αγγελική σε θωρώ, μ' αυτό το ρόδο ανάμεσα στα χέρια. Αστέρι λαμπτερό Φλοριάνα, τούτες οι σπλαχνικές γυναίκες εδώ, σ' έχουν κάνει σωστή κούκλα. Όλοι μας οι γειτόνοι θλίβονται που με βλέπουν χηρευόμενο. Η φανφάρα της παρέας των φίλων σου προσφέρει αυτό το τιμητικό στεφάνι. Τίποτα δεν απαντάς; Ασάλευτη στην κάσα, δεν σ' ενδιαφέρει πια η ρουτίνα τούτου του κόσμου, της πολιτικής. Ξεπερνώ το πόνο μου και λέω: Υπάρχει μόνο το μηδέν. Μην τρομάζετε γειτόνοι, αυτό είναι το μοντέρνο πιστεύω.

**ΜΟΥΣΑ:** Σκάσε μπέκρο, ακόμα κι η σχωρεμένη μοιάζει να σκανταλίστηκε.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Δε χαλάω καρδιά κανενός. Φλοριάνα πόσο αγγελική σε θωρώ μ' αυτό το ρόδο και τις ριγωτές τις κάλτσες. Σα θεατρίνα έτοιμη να βγεις πάνω στη σκηνή ουράνια οπτασία. Θα γίνουν πράματα και θάματα στις πύλες του παράδεισου, όντας εμφανιστείς μ' εκείνα τα τσαλίμια σου, μπροστά τους. Χαλασμός θα γίνει, θα τους ξεκουτιάνεις όλους εκεί πάνω.

**ΦΑΡΜΑΚΟΓΛ.:** Αν ήταν ειδωλολάτρες, μπορεί.

**ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ:** Ω, που να φας τη γλώσσα σου, Χουλέπε.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Οργή κι ανάθεμα, γυναίκα μου ήταν τούτη η ουράνια οπτασία; Και δεν ήξερα πώς είχε τόσο λευκή τη σάρκα. Σαν αληθινή θεατρίνα, μ' αυτό το ρόδο και τις ριγωτές τις κάλτσες.

**ΜΟΥΣΑ:** Ποιός ξέρει τι διαβολοποτό του σατανά, βρήκες και κοπάνισες.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Έξω από δω, θεούσες και μεσίτρες.

**ΝΤΙΣΑ:** Σκασμός, διεφθαρμένε.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Δικαίωμά μου.

(Παραπάτει ανοίγοντας τα μπράτσα πάνω απ' τη νεκρή κι επεμβαίνουν μέσα σ' ένα κυκεώνα, σκανδαλισμένα, τα γύναια.)

**ΚΟΥΤΣΟΜΠΟΛΑ:** Ηρέμησε, Συμεών.

**ΝΤΙΣΑ:** Πρέπει να είσαι δυνατός.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Είμαι.

**ΜΟΥΣΑ:** Δίνεις το κακό παράδειγμα.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Φύγετε από κει, παλιογυναίκες. Είμαι στο σπίτι μου, και τούτη η ουράνια οπτασία, μου ανήκει. Είναι σωστή θεατρίνα της Πέρλας, μ' αυτό το ρόδο και τις ριγωτές τις κάλτσες.

**ΝΤΙΣΑ:** Διεφθαρμένε.

**ΧΟΥΛΕΠΕ:** Δικαίωμά μου. Μπαλσαμώνεις άγγελε, μπροστά σου δεν αξίζουν τίποτα οι θεατρίνες της Πέρλας. Γιατροί και φαρμακοποιοί, πανάθεμά σας ελάτε γρήγορα να μπαλσαμώσετε τούτο το κορμί τ' ονειρικό. Δεν με νοιάζουν τα λεφτά. Πέντε χιλιάδες πέσσος, όποιος την κρατήσει σα ζωντανή σε βιτρίνα με γυαλί. Δεν είναι μόνο λόγια. Θα σου φτιάξω μια βιτρίνα με γυαλί Φλοριάνα. Δικαίωμά μου να σου ζητάω έρωτα. Έξω από δω.

(Παραπάτει άλλη μια φορά και φτάνει στη νεκρή. Πέφτει ένα καντήλι κι ανάβει μες στ' αλαβάστρινα χέρια το χάρτινο ρόδο, σα ρόδο της φωτιάς, καίγονται τα ρούχα, καίγεται το φέρετρο. Ο Συμεών Χουλέπε, μέσα στις φλόγες κρατώντας αγκαλιασμένο το πτώμα, ουρλιάζει φρενιασμένα. Οι μέγαιρες αποσύρονται πιασμένες απ' τα χέρια, σταυρώτα. Όλο το σιδεράδικο φωτιζεται από μια λάμψη πυρκαγιάς.)

Το «Χάρτινο ρόδο» πρωτομεταφράστηκε στα 1966 από τον Λ. Πολενάκη για τον θεατρικό όμιλο της ΕΦΕΕ. Η σημερινή εκδοχή είναι ξαναδουλεμένη.

→  
Ο Μπατιστ (Baptiste) ο κορυφαίος μίμος που θριάμβευ τον 19ο αι. στο παρισινό «βουλεύαρτο του εγκλήματος» και ξανάγινε διάσημος μετά τον β' παγκ. πόλεμο από την ερμηνεία του Ζαν Λούι Μπαρρώ στα «Παιδιά του Παραδείσου» του Μ. Καρνέ



# ΤΣΕΧΩΦ

## κείμενα για τον ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟ

- *Μαρί-Λουιζ Μπαμπλέ: Το καθημερινό και η μεταφορά - ο Βυσσινόκηπος του Ότομαρ Κρέτσνα*
- *Ότομαρ Κρέτσνα: Κείμενα...προς τους Ηθοποιούς*
- *Λουσιάν Πεντιλιέ: Αναζητώντας το νόημα μιας παράξενης κωμωδίας*
- *Κολέτ Γκοντάρ: Ιστορίες θεάτρου, έρωτα και... τείχους!*
- *Τζιόρτζιο Στρέλερ: Ο Βυσσινόκηπος, έρευνα για το χρόνο*
- *Πήτερ Μπρουκ: Ο Βυσσινόκηπος, μια απέραντη ζωτικότητα*
- *Ζωρζ Μπανού: Αυτό που θυμόμαστε...*
- *Κίρσικα Σικαλα: Ο Βυσσινόκηπος του Έφρος*



# Το καθημερινό και η μεταφορά

## Ο ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ΤΟΥ ΟΤΟΜΑΡ ΚΡΕΤΣΝΑ



**Δ**ΕΚΑΕΦΤΑ Ιανουαρίου 1904: στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, που έχει έμβλημά του ένα γλάρο και εμφανίζεται σαν το κατεξοχήν τσεχωφικό θέατρο, ο Στανισλάβσκι ανεβάζει, για πρώτη φορά, το *Βυσσινόκηπο* του Άντον Παύλοβιτς Τσέχωφ.

Το έργο δημιουργεί πρόβλημα: ποιος έχει δίκιο, ο συγγραφέας ή ο σκηνοθέτης; Οι διχογνωμίες φαίνονται καθαρά σε όλη την αλληλογραφία του Τσέχωφ με τον Στανισλάβσκι.

Ποιες διχογνωμίες;

Στον υπότιτλο του έργου ο Τσέχωφ λέει «κωμωδία». Ο Στανισλάβσκι το κάνει ένα συγκινητικό, δακρύβρεκτο δράμα (το κοινό κλαίει όταν η Ρανέβσκαγια αποχαιρετά βουρκωμένη το σπίτι της) ξεχωντάς πως ο Τσέχωφ έβλεπε το έργο του σαν «μια κωμωδία, βωντβίλ σχεδόν».

Και οι ρόλοι δεν παιζονται όπως ήθελε ο Τσέχωφ. Η Άνια δεν είναι το ορμητικό κοριτσόπουλο, ο Λοπάχιν ο τρυφερός και ευαίσθητος άντρας, στον οποίο μόλις και μαντεύουμε τον κουλάκο, η Ρανέβσκαγια κλαψουρίζει ενώ όλο το κείμενο καταδεικνύει τόσο την ανεμελιά της, όσο και το κουράγιο της κ.λπ. Ο Τσέχωφ δεν αποφεύγει να ειρωνευτεί τους αμέτρητους ήχους που πρόσθεσε στην παράσταση ο Στανισλάβσκι, κρωξίματα βατραχιών, φωνές υδρόβιων πτηνών, ομιχλή, κυνήγι κουνουπιών (2η Πράξη). Ενώ ο Τσέχωφ επικαλείται μια τέχνη του μέτρου, ο Στανισλάβσκι αμαρτάνει από υπερβολή, θέλοντας να δείξει περισσότερα από όσα ζητά ο συγγραφέας. Δεν καταφέρνει να ξεπεράσει ένα είδος υπαρξιακού νατουραλισμού όθεν, ο Τσέχωφ υπονοεί κάτι αλλο... Τί;

Στα κείμενά του, ο Μέγιερχολντ μοιάζει να αγγίζει την κατεξοχήν τσεχωφική ουσία, σημειώνοντας πως μοναδικός ήρωας του *Βυσσινόκηπου* είναι ο ίδιος ο βυσσινόκητος, του οποίου η παρουσία πρέπει να γίνεται αισθητή, πως «κοι ατομικότητες διαλύονται μέσα στην ομάδα των προσώπων που στερείται κέντρου 1» - πράγμα ουσιαστικό. Για την Τρίτη Πράξη, ζητά να παιχτεί στη θέση της περίφημης τσεχωφικής «ανίας», η ανεμελιά, αυθεντική πηγή του τραγικού σε αυτή την πράξη. Πράγμα που σημαίνει —και ο Στανισλάβσκι θα το πει αργότερα στο έργο του «Η Ζωή μου στην Τέχνη»— πως το έργο του Τσέχωφ μένει να ανακαλυφθεί, παραμένει ανοιχτό σε κάθε πιθανότητα: απόδειξη η πολλαπλότητα των ερμηνειών που δόθηκαν ώς σήμερα:

—στο ένα άκρο, ένας Τσέχωφ εξωτικός, το «αχανές της ρώσικης ψυχής», ο άνθρωπος χαμένος μέσα στην απεραντοσύνη των χώρων και ζαρωμένος στις εστίες της μικροαστικής του ζωής. —στο άλλο, ένας Τσέχωφ τολμηρά πολιτικοποιημένος, όπου νομίζουμε πως ακούμε έναν προάγγελο της επανάστασης του 1905: μπροστά σε μια κοινωνία που βυθίζεται αργά στην ανία, σε ιστορίες έρωτα και χρημάτων, οι νεαροί προφήτες που κηρύσσουν ένα καλύτερο μέλλον, παρουσιάζονται σαν θετικοί ήρωες μιας καινούριας κοινωνίας.

Ο Ότομαρ Κρέτσνα δεν ακολουθεί καμιά από αυτές τις δύο κατευθύνσεις: αργά, μεθοδικά επενδύει στον Τσέχωφ μια πορεία σταθερή, αλλά και συνεχώς αμφισβητούμενη.

Γνωρίζουμε τη θέση που κατέχει ο Τσέχωφ στο έργο του Κρέτσνα, που αναμφισβήτητα είναι ένας κατεξοχήν τσεχωφικός σκηνοθέτης. Από το πρώτο ανέβασμα του *Γλάρου*, το 1960 στην Πράγα με το Εθνικό Θέατρο, η αντίληψή του για το τσεχωφικό έργο ελάχιστα άλλαξε. Μόνο ο τρόπος που το σκηνοθετεί εξελίχθηκε (*Τρεις Αδερφές*, 1966 - *Ιβάνωφ*, 1970 - και ξανά *Γλάρος* το 1972, με το θίασο Ζα Μπράνου).

Ο Κρέτσνα τηρεί τον χαραχτηρισμό που έδωσε ο Τσέχωφ στον υπότιτλο του *Βυσσινόκηπου* - «κωμωδία»: και σαν κωμωδία τον ανεβάζει. Η πρώτη παράσταση του *Γλάρου* ξεχείλιζε από ατμόσφαιρα, στις μεταγενέστερες ωστόσο σκηνοθεσίες του, δεν αφήνεται να παρασυρθεί σε έναν αισθηματικό ψυχολογισμό. Ούτε και επιχειρεί μιαν επίπλαστη πολιτικοποίηση του Τσέχωφ: το θέμα για τον Κρέτσνα είναι να διαφαίνεται ο κοινωνικός περίγυρος μέσα από τη δράση ή αδράνεια των προσώπων, των παγιδευμένων στο χρόνο. Δημιουργεί, λοιπόν, πρόσωπα καταρχήν «συνηθισμένα».

Η εξέλιξη του Κρέτσνα, βρίσκεται στην εμβάθυνση εκείνου που ονομάζει «ποιητική ανθρωπολογία» του Τσέχωφ: μας μαθαίνει να γνωρίζουμε καλύτερα τα πρόσωπα, να τα συναντούμε. Επιπλέον, συλλαμβάνει το κάθε έργο του Τσέχωφ σαν μια σφαιρικότητα, έναν αυτοδύναμο κόσμο. Εξού, και η συνεχής παρουσία επί σκηνής όλων των προσώπων, πρώτη φορά στον *Ιβάνωφ* το 1970 - την είχε εγκαινιάσει όμως την προηγούμενη χρονιά στην παράσταση του *Λορεντζάτσιο* - και τα πάντα ενιαίο σκηνικό, που άρχισε να το εφαρμόζει με τις *Τρεις Αδερφές*. Δίχως ποτέ να προδίδει τις δομές των τσεχωφικών έργων, ο Κρέτσνα άλλοτε τις αναπλάθει εντελώς (*Γλάρος*) και κάποτε τις αναστατώνει για να τις καταστήσει πιο ορατές και να αξιοποιήσει τη θεματική των έργων. Προσπαθεί επίσης, να έχασφαλισει μια ολόενα βαθύτερη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο καθημερινό όπως το βιώνουν τα πρόσωπα, και τις μεταφορές που θα μπορούσαν, όχι να το έχαρουν, αλλά να του αποσπάσουν βαθύτερες σημασίες, απότερα πλάνα και προεκτάσεις.

Οι αναγνώστες θα θυμούνται πως ο Ότομαρ Κρέτσνα είδε το θέατρο του Ζα Μπράνου, να απαγορεύεται από τις τσεχοσλοβακικές αρχές, τον Ιούνιο του 1972, το θίασο να εξαρθρώνεται, και τρεις από τους συνεργάτες του να στερούνται κάθε δικαιώματος εργασίας. Ο ίδιος, ύστερα από διαμαρτυρίες σε διεθνές επίπεδο, εκτοπιστήκει σε ένα ασήμαντο δημοτικό θέατρο, με πολύ άσχημες συνθήκες εργασίας. Αρνήθηκαν, εξάλλου, να του επιτρέψουν να τηρήσει τα συμβόλαια που είχε υπογράψει στο εξωτερικό, και να ανταποκριθεί στις προτάσεις που κατέφθαναν από παντού.

Στις αρχές του 1976, ύστερα από επέμβαση της γερμανικής κυβέρνησης, του επιτρέπουν να αναλάβει για δυο χρόνια τη γενική καλλιτεχνική διεύθυνση του Σαουσπιλχάουζ, στο Ντύσσελντορφ. Όπου και ανεβάζει στην αρχή της σαιζόν 1976-77, το *Βυσσινόκηπο*.

Ο Τσέχωφ ζητούσε ένα μεγάλο χώρο για το έργο. Και ο Κρέ-



Ο Άντον Τσέχωφ με τους ηθοποιούς του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας στα 1899. Στο κέντρο, από αριστερά προς τα δεξιά: Τσέχωφ, Νεμιροβίτς-Ντατασένκο, Όλγα Κνίπερ, Στανισλάβσκι καθισμένος, δεξιά, ο Μεγιερχόλντ.

τσα ανταποκρίθηκε στο έπακρο. Παρόλο που η σκηνή του Σαουσπιλχάους είναι πολύ μεγάλη, ο Κρέτσνα την διεύρυνε ξεσκεπάζοντας όλο το πίσω μέρος της και προεκτείνοντάς την μπροστά, με ένα αχανές προσκήνιο προς την πλατεία: βάθος 36 μέτρα, ατελείωτος χώρος. Στα πλάγια εκτός σκηνής, μαύρες βελούδινες κουρτίνες στη σκηνή ένας μακρύς δρόμος, άσπρο ύφασμα που ξετυλίγεται προοπτικά, από εμπρός ως πέρα στο βάθος, όπου υψώνεται κάθετα και ξανάρχεται προς εμάς σαν ένας απέραντος ουρανός με δύο ακροποικήματα. Ήδη και μόνο από αυτό το σκηνικό, γίνεται αισθητό το νόημα της σκηνοθεσίας του Κρέτσνα: ο δρόμος όπου φθάνουμε, κοντοστεκόμαστε και φεύγουμε: δρόμος όπου τα πράγματα κινούνται ή ακινητοποιούνται, κι όπου οι άνθρωποι παιζουν την κωμωδία των καθημερινών τους πράξεων.

Ένα τούλι φωτεινής λευκότητας, ολόγυρα, ταυτόχρονα κομψό και κάποτε κακόγουστο, εικόνα της εκθαμβωτικής λευκότητας του ανθισμένου βιουσινόκηπου, καθώς και συμβατικό τούλι σκηνικού οπερέτας ή βωντβίλ. Το σκηνικό προβάλλει ήδη, τις τάσεις του έργου.

Πάνω σ' αυτό το δρόμο, με έναν σοφά τυχαίο τρόπο, σωροί στοιβαγμένα έπιπλα, ακίνητα μέσα στην παγωνιά, σταματημένα σαν τραίνα σε σταθμό. Έπιπλα πλούσια, άγαρμπα, σφαιρική εικόνα της κατοικίας και ακόμα περισσότερο των ενοικιων της και του τρόπου που ζούνε. Συσσώρευση επίπλων παρόμοια με εκείνη των ασφυκτικών αστικών εσωτερικών.

Ο Στανισλάβσκι ήθελε να δημιουργήσει πάνω στην σκηνή, την εντύπωση ολόκληρου διαμερίσματος: τα σχέδια του σκηνογράφου του Σιμόβ, δείχνουν πολύ καλά πως το κεντρικό δωμάτιο άνοιγε μέσα από πόρτες, αψίδες, κοιλώματα σε άλλα δωμάτια, καθ' ολοκληρίαν χτισμένα, κάθε άλλο παρά δευτερεύοντα, όπου οι ηθοποιοί συνέχιζαν να ζουν το ρόλο τους. Η οπτι-

κή ήταν νατουραλίστικη: ακόμα και αυτός ο νατουραλισμός όμως μεταμορφωνόταν από την εσωτερική ζωή των προσώπων. Μέσα από αυτή την άταχτη και κυριαρχημένη μαζί, «σύνθεση» των επίπλων, ο Κρέτσνα δεν μας δείχνει απλά και μόνο το «σπίτι» με τα διάφορα δωμάτια και τους τοίχους του. Καταργώντας τοίχους και χωρίσματα, το κάθε δωμάτιο ορίζεται με τα έπιπλα και τα αντικείμενά του, αλλά μόνο η δράση, η μετατόπιση των προσώπων, επιτρέπει στο θεατή να καθορίσει τη λειτουργία του. Μια μικρο-κοινωνία ιδωμένη στο σύνολό της, λαβύρινθος όπου τα πρόσωπα μπαίνουν, αντιμετωπίζονται, ονειρεύονται, συγκρούονται, ψάχνονται, χάνονται. Στο τέλος του έργου, όταν σπρώχνουν και στοιβάζουν τραπέζια, μπιλιάρδο, γραφεία, πολυθρόνες κ.λπ., αντιλαμβανόμαστε πως ανήκουν στη σοφίτα του παρελθόντος: ο λαβύρινθος δίνει τη θέση του σε ένα δρόμο, το δρόμο της αναχώρησης, με τους ήχους των σκυλιών που γαυγίζουν.

Η σύντομη αυτή περιγραφή φανερώνει το νόημα της μεταφοράς στον Κρέτσνα, υπάρχει όμως μια στιγμή της παράστασης, ή μάλλον της σκηνοθεσίας, όπου η μεταφορά είναι ακόμα πιο έντονη: το πέρασμα από την πρώτη πράξη στην δεύτερη. Ο Τσέχωφ ζητούσε γι' αυτό, ένα σωρό πράγματα: «ένα λειβάδι, ένα παλιό παρεκκλήσι, πηγάδι, μεγάλες πέτρες — πιθανόν ταφόπετρες — ένα παλιό παγκάκι, δρόμο, λεύκες, και πέρα στον ορίζοντα να μαντεύουμε την ύπαρξη μιας μεγάλης πόλης «օρατής με καλό καιρό». Ο Κρέτσνα αρνείται κάθε γραφική ή νατουραλίστικη λεπτομέρεια και απαντά στον Τσέχωφ με ώιαν απροσδόκητη μεταβολή του σκηνικού της πρώτης πράξης, κρατώντας από όλες αυτές τις ενδείξεις, μόνο μια, την αναφορά στις «ταφόπετρες», για τις οποίες, άλλωστε, δεν υπάρχει η παραμικρή νύξη στο διάλογο. Το τούλι του βωντβίλ (διπλό στην πραγματικότητα) που κρέμεται ψηλά πάνω από



τα πρόσωπα, τούλι ανάλαφρο και αόριστα προστατευτικό, σωριάζεται μονομηίας, σκεπάζοντας όλα τα έπιπλα: σωριασμένο πάνω στην επίπλωση, το τούλι γίνεται σάβανο, τα καλυμμένα έπιπλα, τάφοι, των προγόνων αλλά και της ίδιας της οικογένειας, που και αυτή είναι ήδη μισοθαμμένη. Λίγα λεπτά αργότερα, η Ρανέβσκαγια λέει: «Νιώθω συνέχεια κάτι, θαμμένη σαν να μέλλεται να γκρεμιστεί το σπίτι, να πέσει πάνω μας» - μια ακόμα πιο έντονη επιβεβαίωση της ανεμελίας της, μια και το σπίτι έχει ήδη σωριαστεί μπρος στα μάτια μας και μαζί του και η οικογένεια. Διαλεκτό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο Κρέτσνα συγκεκριμενοποιεί, υλοποιεί θεμελιακά θέματα του έργου και βασικά αισθήματα των προσώπων.

Σ' αυτή την πράξη επίσης, και πάνω σ' αυτές τις ταφόπετρες, ο Τροφίμωφ θα προφέρει, τι ειρωνεία, τις μεγάλες του δηλώσεις για το μέλλον.

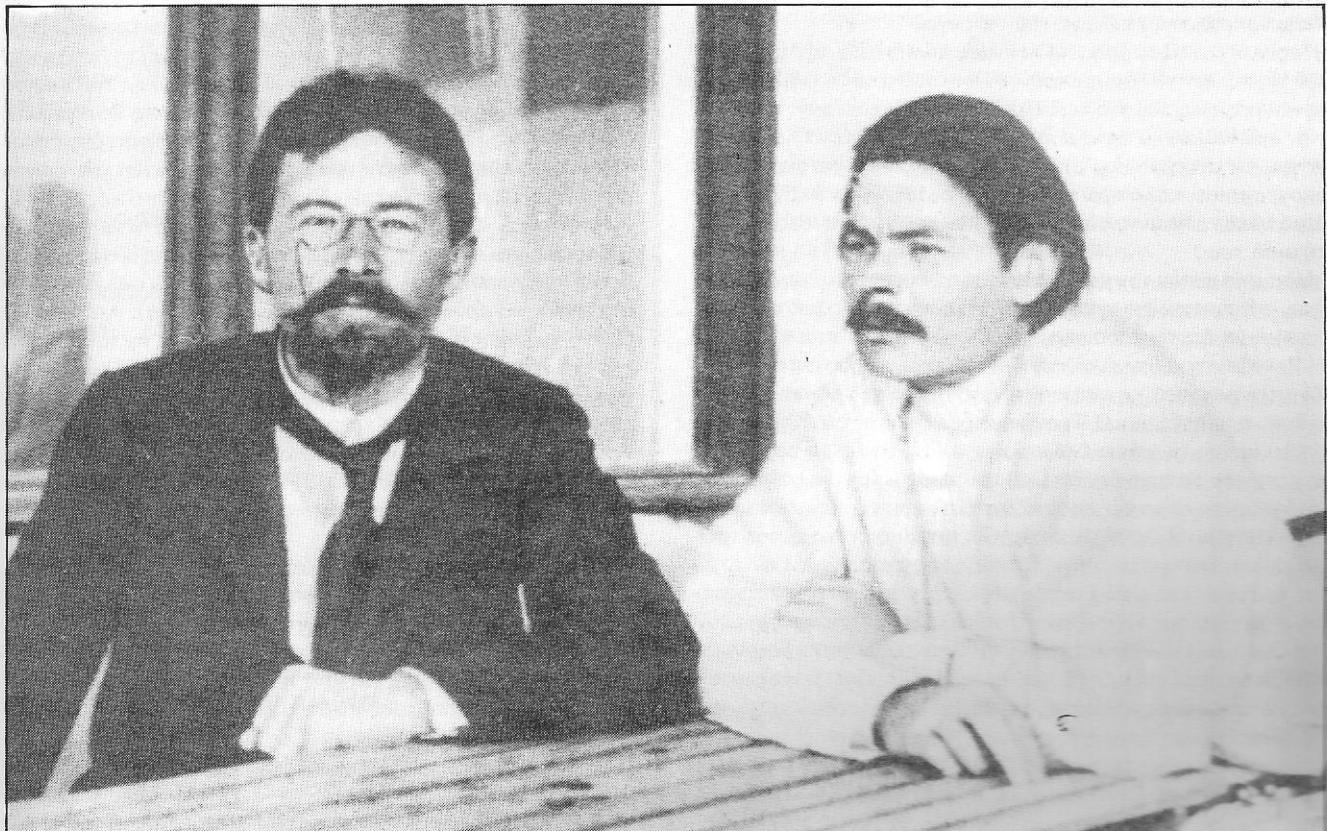
Η σκηνοθεσία του Κρέτσνα σε αυτό το χώρο, συνιστά κείμενο είναι επίσης φωνές, χειρονομίες, χορογραφία, σιωπές, ήχοι που πότε συμπυκνώνονται και πότε ξεδιπλώνονται από το ένα ώς το άλλο άκρο της σκηνής και ανταποκρίνονται αντιστικτικά. Το καθαυτό κείμενο είναι ένα από τα πολλά νήματα που διασταυρώνονται τεντωμένα στη σκηνή, αγγίζονται ή μενοντας παράλληλα δεν συναντιώνται ποτέ.

Θυμόμαστε πως ο Κρέτσνα είχε αναπλάσει εντελώς το *Γλάρο*: την τέταρτη μάλιστα πράξη την έπαιξε εισάγοντας σκηνές από άλλες πράξεις.

Στο *Βυσσινόκηπο*, οι μεταμορφώσεις είναι λιγότερο ριζοσπαστικές. Παίζει το έργο μετατοπίζοντας ορισμένες ατάκες, αναδιπλασιάζοντας κάποιες άλλες με ηχώ ή συγκεντρώνει σαν σε ένα κόμπο, σκόρπιες ατάκες γύρω από μια συγκεκριμένη θεματική (επιθυμία φυγής, θάνατος, γάμος της Άνια, κ.λπ.). Φτάνει ακόμα, αλλά μόνο μια φορά, να παίξει ταυτόχρονα δύο σκηνές (δεύτερη πράξη: Άνια/Τροφίμωφ και Ρανέβσκαγια/Γκάεβ/Λοπάχιν) που αντικείνται στον χώρο.

Η UMBAU (μεταμόρφωση) είναι εδώ πιο αβρή, πιο έντεχνη, λιγότερο συστηματική και εγγράφεται σ' εκείνη την αντιληψη του Τσέχωφ που ήθελε την τέχνη «λεπτή και τρυφερή». Τι γίνονται με τον Κρέτσνα οι περιφημες τσεχωφικές «παύσεις»; Η συνεχής παρουσία όλων των προσώπων στην σκηνή, τις πολλαπλασιάζει θα λέγαμε (στον Τσέχωφ υπάρχουν κατά πράξεις 10-17-1-15 παύσεις) δίχως όμως να συνιστούν αποκλειστικά και μόνο εκείνο που θέλει μια ορισμένη παράδοση, στιγμές δηλαδή όπου οι «ψυχές» αποπνέουν το ένθεν και το επέκεινα της φράσης. «Θεματοποιημένες» από τον Κρέτσνα, παύσεις είναι και όλες οι στιγμές όπου οι ηθοποιοί δεν βρίσκονται «εντός σκηνής», αλλά επί σκηνής, ζώντας εκεί, μπροστά στα μάτια μας, πέρα από το κείμενο, και σαν προέκτασή του. Δεν είναι «στάσεις» αλλά στιγμές όπου η ζωή συνεχίζεται σε διαφορετικό ισως επίπεδο. Θεματοποιώ τις παύσεις αυτές, σημαίνει καθιστώ ορατή αυτή τη συνεχή σκηνική παρουσία, δεν αφήνω κανένα πρόσωπο να γίνει «κομπάρσος», δίνω στο καθένα ιστη σημασία, αποφεύγω τους «νεκρούς χρόνους», υπογραμμίζω τις θεματικές και κάποτε τις προεκτείνω σε λάιτ μοτίβ. Παραδείγματα: το ντουέτο Άνια/Τροφίμωφ στη δεύτερη πράξη κερματίζεται, τέμνεται από την σκηνή Γκάεβ/Ρανέβσκαγια/Λοπάχιν, που κανονικά βρίσκεται μερικές σελίδες πριν. Στη διάρκεια, λοιπόν, αυτού του ντουέτου, υπάρχουν διαλείμματα όπου ο Τροφίμωφ και η Άνια παύουν να «μιλούν» και να «δρουν», και όπου παίζεται μια «δράση». Στην πρώτη, για παράδειγμα, παύση, η Άνια βυθίζεται στις σκέψεις της, απορημένη με την ανακάλυψη της έκφρασης «ερωτεύομαι» που δεν την είχε ποτέ συλλογιστεί. Στην επόμενη παύση, προσπαθεί να καταλάβει εκείνο που μόλις της είπε ο Τροφίμωφ: «Ποιος είναι ο σκοπός και το νόημα της ζωής μας;» Αυτό ακριβώς που αναζητούσε δίχως να ξέρει πώς και τι. Οι «παύσεις», λοιπόν, φορτίζονται, διογκούνται με νόημα: τα πρόσωπα εξακολουθούν να παίζουν το ίδιο «φυσικά» ωσάν να μιλούσαν. Και ο θεατής νιώ-

Τσέχωφ και Γκάεβ στη Γιάλτα, στα 1900





Πορτραίτο του Τσέχωφ φτιαγμένο από τον αδελφό του Νικολάι

Θει πως οι σιωπές αυτές συνιστούν χρόνο περισυλλογής τόσο στη σκηνή όσο και στην πλατεία.

Η «θεματική» της Βάρια, για παράδειγμα, είναι διαφορετική: δεν μπορεί να κάθεται δίχως να κάνει τίποτα, το λέει άλλωστε και η ίδια: είναι λοιπόν νοικοκυρά του σπιτιού, περνάει από τον ένα χώρο στον άλλο, φροντίζει να γίνονται τα πάντα όπως πρέπει, προστάζει τους υπηρέτες ή τσακώνεται μαζί τους αλλά και παραφύλαει την Άννα, ακούει από μακριά την φωνή του Λοπάχιν κ.λπ.

Ο Γκάεβ στην κάμαρά του, λιμάρει τα νύχια του κι αναλογίζεται τι να γίνει η αδερφή του —μια από τις παύσεις του.

Ο Γιάσας πάλι, βρίσκεται σχεδόν πάντα στο βάθος της σκηνής, ο μισός ήδη στο Παρίσι ή σωματική του απομάκρυνση συγκεκριμενοποιεί την επιθυμία του να φύγει.

Παρόλο που όλες αυτές οι πινελιές προκαλούν την προσοχή του θεατή, δεν τον απομακρύνουν ωστόσο από το κείμενο, ούτε και μπερδεύεται στο περίπλοκο των λεπτομερειών: πολυφωνία, «μωσαϊκό» (ο όρος είναι του Τσέχωφ για τον Γλάρο), αινιγμα, τα στοιχεία του οποίου μετατοπίζει ο Κρέτσνα για να υπογραμμίσει καλύτερα τη δομή του συνόλου, να ενισχύσει τις θεματικές, συγκεντρώνοντάς τες και προεκτείνοντάς την αντίχηση τους.

Μέσα από αυτόν τον μικρόκοσμο μιας κοινωνίας που μας δείχνει, ο Κρέτσνα, όπως και ο Μέγιερχολντ, αρνείται κατηγορηματικά να δει τα πρόσωπα ή μερικά από αυτά σαν «ήρωες». Η Ρανέβσκαγια δεν είναι ντίβα ούτε απόλυτο κέντρο: είναι πολύ απλά μια γυναίκα που αγαπά, έτσι όπως αγαπά και η Ντουνιάσα, η υπηρέτρια. Ο Τροφίμωφ δεν είναι ήρωας, παρά την επιθυμία του να χτίσει ένα καλύτερο μέλλον: στην πραγματικότητα εάν το έργο δεν έχει κέντρο είναι γιατί όλα τα πρόσωπα έχουν ιστη σημασία: εμφανίζονται όλα με τα κοινωνικά τους γνωρίσματα. Ο Λοπάχιν είναι γιός μουζίκου, τυχάρπαστος, πλούσιος, που πιστεύει πως η πράξη της αγοράς μπορεί να γίνει πράξη αγάπης. Η Ρανέβσκαγια είναι μια αστή που χάνει τις ρίζες της, που ονειρεύεται το παρελθόν της (ο καφές για τον οποίο μιλάει και πίνει, σημάδι ιδιαιτερα πλούσιο του Παρισιού που σέρνει μαζί της). Ο Τροφίμωφ είναι ένας νέος άντρας, φτωχός, ονειροπόλος, ουτοπικός, που δεν θα μπορέσει ποτέ του να γίνει επαναστάτης, που μένει μόνο στα λόγια, και που οι ασχολίες του έρχονται σε αντίθεση με την πραγματικότητα: στο τέλος του έργου περιορίζεται να ψάχνει αδέξια τις γαλότσες του.

Όλα αυτά τα πρόσωπα, όσο διαφορετικά κι αν είναι, η σκηνοθεσία θαρρείς και τα λειανεί κάνοντάς τα απλά, συνηθισμένα ανθρώπινα όντα. Οι υπηρέτες κάθονται μαζί με τους αφέντες· η Ντουνιάσα στη δεύτερη πράξη φοράει ίδιο καπέλο με τη Ρανέβσκαγια. Η Ρανέβσκαγια παιζεται δίχως ίχνος από «κομψότητα» συμπεριφοράς ή νάζια. Όλα τα πρόσωπα υποφέρουν από την απομόνωσή τους, είναι αδέξια, σκοντάφτουν, στριμώχνονται αμήχανα στην κάμαρα των παιδιών, δίχως να ζέρουν τι να κάνουν το σώμα τους ή την ψυχή τους. Οι αδέξιες συμπεριφορές τους υλοποιούν ένα αισθήμα βαθιάς δυσφορίας: βουλιάζουν σε μια κοινωνία που φθίνει, μόλις ικανά να ξεστομίζουν αδρίστα λόγια και να προφέρουν ευσεβείς πόθους.

Ο Κρέτσνα ανεβάζοντας έτσι τον Τσέχωφ, κάνει ένα θέατρο παγκόσμιου ανθρώπου. Δίχως καμιά βεβιασμένη πολιτικοποίηση, μας δείχνει τόσο το κοινωνικό όν που υπάρχει μέσα από τον εαυτό του και τις σχέσεις του με τους άλλους, όσο και τον άνθρωπο τον αποκομένο από την κοινωνία του, περιορισμένο στην υπαρχιακή του μοναξιά.

Η σκηνοθεσία του Κρέτσνα, είναι μια σκηνοθεσία πολυφωνική, της οποίας ο όροι παιζουν ταυτόχρονα ή εναλλακτικά, σε ένα είδος εξηρμένου ρεαλισμού, καμωμένου από ιμπρεσιονιστικές πινελιές και χρωματικές κηλίδες που θυμίζουν εκείνες των πρώτων «αφηρημένων». Παιζει με γνώση και σοφία μέσα σε μια δομή που αντλεί την απλότητά της μέσα από την πολυπλοκότητα. Αυτή η σκηνοθεσία του Βυσσινόκηπου, καθιστά πράξη την περίφημη θέση του Τσέχου σκηνοθέτη και θεωρητικού Χόνζλ, θέση που διασπά το πλαστό και ελλιπές πλαισίο κάθε έργου ολοκληρωτικής τέχνης: «Η δράση —ουσία της θεατρικής τέχνης— συγχωνεύει το λόγο, τον ηθοποιό, το κοστούμι, το σκηνικό, και τη μουσική, έτσι ώστε να τα αναγνωρίζουμε σαν αγωγούς ενός ενιαίου ρεύματος που τα διατρέχει πηγαίνοντας πότε από το ένα στο άλλο, και πότε μέσα από πολλά ταυτοχρόνως» (J. HONZL, Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου).

Η μόνη επιφύλαξη που θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε ως προς την παράσταση, παρά τις βαθιές αρετές της, τοποθετείται στο επίπεδο της ερμηνείας. Είναι γεγονός αναμφισβήτητο πως στο Ντιβάντλο Ζα Μπράνου, ο Ότομαρ Κρέτσνα είχε καταφέρει να δημιουργήσει ένα αυθεντικό «σύνολο» του οποίου τα διάφορα μέλη ασπάζονταν τη μέθοδο και τις υποκριτικές αρχές του, πράγμα που διασφάλιζε, στις περισσότερες παραστάσεις, μια βαθιά ομοιογένεια στα επίπεδα λόγου και συμπεριφοράς, καθώς και στο επίπεδο των υπόλοιπων στοιχείων της σκηνοθεσίας. Στο Ντύσελντορφ, ο Κρέτσνα είχε να κάνει με ηθοποιούς που προέρχονταν από διαφορετικούς ορίζοντες. Νιώθουμε πως ορισμένοι νιοθέτησαν τη μέθοδό του, ενώ άλλοι δεν μπόρεσαν να προσαρμοστούν (Σαρλότα, Γιάσα). Από όλους, εκείνη που πλησίασε περισσότερο τον Κρέτσνα με την απειρία της και τη φρεσκάδα της, είναι η Άννα, θα πρέπει ωστόσο να θαυμάσουμε εξίσου και τον τρόπο με τον οποίο μερικοί γεροί ηθοποιοί (Ρανέβσκαγια, Γκάεβ, Λοπάχιν), υποτάχτηκαν σε ένα υποκριτικό ύφος, τόσο ασυνήθιστο, επειδή ακριβώς δεν καταφεύγει στα «τρυκ» που συνήθως χρησιμοποιούνται —οι σημειώσεις του Κρέτσνα προς τους ηθοποιούς, είναι αρκετά διαφωτιστικές ως προς αυτό.

Ο Βυσσινόκηπος είναι μια παράσταση συναρπαστική, βαθύτατα τεσχωφική, που δραπετεύει από την μόδα των επιπρόσθετων αισθητισμών. Είναι όμως και μια παράσταση πειραματική, με την καλύτερη έννοια του όρου: μια συνάντηση ανάμεσα σε ένα σκηνοθέτη και ηθοποιούς που πρέπει από κοινού να ανακαλύψουν τη δική τους συνοχή μέσα από τη δυναμική της σκηνικής τους δουλειάς.

Προσεχές στάδιο: Άμλετ.

□  
Μαρί-Λουΐς Μπαμπλέ  
(Μετάφραση Μάγια Λυμπεροπούλου)



Ο «Βυσσινόκηπος», σκηνοθεσία Στανισλάβσκι και Νεμίροβιτς-Ντατσένκο (1924). Ν. Ποτγκόρη (Τροφιμώφ), Α. Ταράσσοβα (Ανια)

OTOMAR KREJCA

## ...προς του Ήθοποιούς

Τα κείμενα που ακολουθούν είναι επιλογές από τις σημειώσεις που απήγινε στους γερμανούς ηθοποιούς ο Κρέτσνα στο διάστημα που δούλευε μαζί τους τον Βυσσινόκηπο.

Το «κείμενο της σκηνοθεσίας» (αυτό τον όρο χρησιμοποιεί ο τσεχοσλοβάκος σκηνοθέτης) έχει ως εξής:

—δεξιά σελίδα: κείμενο του Τσέχωφ με όλες τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα, καθώς και τις σκηνοθετικές σημειώσεις (κινήσεις, μετατοπίσεις προσώπων) που έχει προσθέσει ο Κρέτσνα και που συγκροτούν τη «σκηνοθεσία» του.

—στην αριστερή σελίδα αντικρυστά, αριθμημένες ερωτήσεις που αναφέρονται στο κάθε πρόσωπο που παίζει στη σκηνή: «Γιατί ο Λοπάχιν λέει αυτό, σε σχέση με τι το λέει; Τι θέλει να πει μ' αυτό; Γιατί δίνει μόνος του την απάντηση;» κ.λπ. Η σελίδα των ερωτήσεων είναι συνήθως γεμάτη.

**σημ. μ.** Οι ερωτήσεις κατέχουν σημαντική θέση στην σκηνοθετική μέθοδο του Κρέτσνα. Συνιστούν βασικό άξονα των πρώτων δοκιμών, και συχνά δεν υπάρχει ατάκα που να μην συνοδεύεται από πολλές ερωτήσεις. Το ζητούμενο από τον ηθοποιό είναι μια απάντηση «μιμητική» όπως λέει χαρακτηριστικά ο τσέχος σκηνοθέτης. Να «παίζει» δηλαδή την απάντηση, και όχι να τη διατυπώνει προφορικά.

**Ο**Ι ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ που απευθύνω σε καθέναν ατομικά από τους ηθοποιούς αναφέρονται συνήθως στην ειδική προβληματική του ρόλου που παίζει. Είναι αδιαχώριστες από τις γενικές παρατηρήσεις. Οι ατομικές σημειώσεις που αφορούν τη δουλειά όλων, διαβάζονται συνήθως με περισσότερη προσοχή, τις περισσότερες φορές ωστόσο προκαλούν μια βαθιά δυσαρέσκεια στον ηθοποιό. Οι ατομικές παρατηρήσεις έχουν ένα αποτέλεσμα πιο αναγνώσιμο στη δουλειά του ηθοποιού. Οι συλλογικές σημειώσεις είναι, κατά τη γνώμη μου, πιο σημαντικές. Προπαντός όταν καταφέρνει κανείς να συλλάβει σ' αυτές την προβληματική από την οποία πάσχει, στο σύνολό της, η σκηνοθεσία ή —σ' έναν άλλο βαθμό— η ομάδα των ηθοποιών. Οι ηθοποιοί τις διαβάζουν επιπλοματικά, (ή καθόλου) παραπονούνται πως είναι ακατανόητες, τις ξεχνούν γρήγορα και τις απορρίπτουν ως δύσπεπτη θεωρία. Συχνά φαίνεται «δύσπεπτο» καθετί που δεν αφορά άμεσα τη δουλειά, καθετί που αφυπνιζεί την ένοχη συνειδήση των ηθοποιών, και ό,τι θίγει τις ευνπάρχουσες συνήθειές τους.

Οι συλλογικές παρατηρήσεις απευθύνονται στον καθένα για όλους και σε όλους για τον καθένα. Όταν λαμβάνονται σοβαρά υπόψη, ενισχύουν τις κοινές αρετές της δουλειάς, τη σύμπνοια δημιουργίας και την ενότητα θεατρικής συνειδήσης. Όλα αυτά με την προϋπόθεση, βέβαια, πως ηθοποιοί και σκηνοθέτης εργάζονται μαζί ανοιχτά και με εμπιστοσύνη, πως δεν αναστέλλουν, δεν διαταράσσουν την πρωτοτυπία, την ιδιαίτεροτητα των διαδικασιών που οδηγούν σε μιαν οριστική σκηνοθεσία, πως όλοι όσοι συμμετέχουν διασθέτουν αρκετή θέληση καθώς και ικανότητα αυτοκριτικής για να απαρνηθούν αντίγραφα και στερεότυπα που συνήθισαν να χρησιμοποιούν (...). Προϋπόθεση έκ των ὅν οὐκ ἀνευ, αυτής της μεθόδου: να πλησιάσουμε τις «συγκεκριμένες καταστάσεις», όπως καταγράφονται στο «κείμενο σκηνοθεσίας», με έναν τρόπο ανοιχτό, με εμπιστοσύνη, «απλοϊκότητα», «ως ερασιτέχνες». Μια παρόμοια, κατά βάθος, διαδικασία με εκείνη που αποπειραθήκαμε με τις απαντήσεις στις ερωτήσεις.

Οι απαντήσεις αυτές σκόπευαν να μας ανοίξουν μια «μηδιανοητική» υποκριτική είσοδο στον κόσμο των τσεχωφικών προσώπων. Οι ερωτήσεις ήταν για να αφυπνίσουν και να διεγίρουν την υποκριτική μας τέχνη, γι' αυτό και η απάντηση δεν έπρεπε να διατυπώνεται προφορικά, αλλά μέσα από την υποκριτική συμπεριφορά που εντυπώνεται, αφήνει συγκεκριμένα ίχνη στον ψυχο-σωματικό μας μηχανισμό.

Αναγκαστήκαμε, πρώτα, να μετατρέψουμε τη μέθοδο αυτή σε απλή συγκεκριμενοποίηση του κειμένου.

Σκοντάψαμε στο σκόπελο της απολιθωτικής συνήθειας να «παιζούμε τη λέξη, τα λόγια», να γινόμαστε «φερέφωνα» του σκέτου θεατρικού κειμένου: παραγεμίσαμε το παιξιμό μας με μια κάποια τρέχουσα συμπεριφορά, δίχως πρωτοτυπία, και με τη νοσταλγία μιας γενικής και αόριστης επιθυμίας να «παιζούμε καλά». Όλα αυτά τα κοινότυπα, τα γενικά, αποδειχτικά ολέθρια για το μοναδικό, συγκεκριμένο και σαφές καθήκον μας. Η συνήθεια που επικρατεί, να καμωνόμαστε το θέατρο και τον ηθοποιό, χρησιμοποιώντας το δικό μας ύφος ή ρουτίνα, όσο εκλεπτυσμένα κι αν είναι, δεν αποδίδει πια-και μου φαίνεται ιδιαίτερα ανόητη ως προς τον Τσέχωφ: δεν μπορεί να οδηγήσει σε κανένα πρωτότυπο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Ο ηθοποιός πρέπει να παίζει με όλο του το είναι. Ο λόγος, από τη δική μας σκοπιά, δεν αποτελεί παρά ένα μόνο από τα σημαντικά μέσα της σκηνικής έκφρασης, μια διαδικασία μετάδοσης, αμοιβαίας επικοινωνίας.

Στη δικιά μας περίπτωση, στον Βυσσινόκηπο, πολύ πιο σημαντικό είναι αυτό το «κάτι» από το οποίο γεννιέται ο λόγος, και όχι ο ίδιος ο λόγος: αυτό το «κάτι» μπορεί να μην εκφράζεται ποτέ άμεσα ή ολοκληρωτικά, ο λόγος ωστόσο των προσώπων



διατηρεί μαζί του πολυνάριθμες, ποικίλες σχέσεις υφίσταται μετατροπές που αιτιολογούνται με διαφορετικούς τρόπους. Γι' αυτό άλλωστε και σας πρότεινα να αποφύγουμε τις λέξεις, να αντιταχθούμε στην υποχρεωτική σκηνική γλώσσα γ' αυτό και σας προέτρεψα να κάνετε ερωτήσεις. Κάνοντας ερωτήσεις δεν αναζητάμε το ρόλο έτσι όπως δημιουργείται από τις ρηματικές φόρμες, αλλά μέσα από τα πλέον ποικίλα γεγονότα από τα οποία μπορεί να συνίσταται αυτό το «κάτι» προσπαθήσαμε να βρούμε το αιτιολογικό της γλώσσας (καθώς και της μηγλώσσας που είναι εξίσου αν όχι περισσότερο-σημαντική, τη μη-γλώσσα των χρόνων, των μισοτελειωμένων φράσεων, των σκηνικών οδηγιών) να βρούμε τις μπερδεμένες ρίζες, που τις περισσότερες φορές δεν είναι καθόλου όμοιες με τις λέξεις που βλασταίνουν. Δίχως ερωτήσεις, δίχως επομένως απαντήσεις υποκριτικής τάξεως, και επομένως δίχως μια «γνώση» μέσω υποκριτικής, εκείνου που θέλουμε ή πρέπει να παιξούμε, η μέθοδος της δουλειάς μας αναιρείται. Ο θηθοποιός πρέπει να διαθέτει υλικό για να οικοδομήσει την υποκριτική του τέχνη. Το υλικό αυτό πρέπει να είναι αυθεντικό, πρωτότυπο, δημιουργικό. Το θεατρικό κείμενο δεν αποτελεί μέρος της καταγραφής αυτού του υλικού. Το κείμενο του συγγραφέα, από τη μια καθορίζει αποφασιστικά, αρθρώνει το υλικό αυτό, από την άλλη όμως το μεταδίδει —ανοίγει, παρουσιάζει— μόνο εν μέρει. Ποτέ όμως δεν μπορεί να υποκαταστήσει παντελώς. Γι' αυτό, όταν αντιστέκομαστε στο λόγο με όλη τη δύναμη της υποκριτικής μας τέχνης, όταν στολίζουμε, απεικονίζουμε, παραμορφώνουμε, όταν δοξάζουμε τη γλώσσα με τους πλέον ποικίλους τρόπους, το μόνο που ζητάμε είναι να υπογραμμίσουμε πως η γλώσσα δεν προορίζεται για τη σκηνή, το κενό της, την αναίρεσή της, την ανωφέλεια, τη μηδαμινότητα που προβάλλουν κάθε φορά που εξαναγκάζουμε την γλώσσα να υπάρξει δίχως φύτρες, αιτίες, δίχως αυτό το «κάτι» που την κινεί. (...)

Από τη στιγμή που κατάλαβα πως δεν μπορούσατε να δεχθείτε αυτή τη μέθοδο των ερωτήσεων, πως δεν μπορούσατε να οικοδομήσετε τη δουλειά σας στα υποκριτικά δεδομένα που θα σας προσκόμιζαν οι «μιμητικές» απαντήσεις (...) δεν γινόταν παρά να εγκαταλείψω αυτή τη μέθοδο που θα οδηγούσε μέσα από το παιξιμό, σε μιαν ιδιαίτερη μορφοποίηση του έργου του ποιητή, και να δεχθώ των συνθησισμένο τρόπο σκηνοθεσίας. Θεωρώ την πραγματικότητα αυτή ως αναγκαίο συμβιβασμό δεν είναι σοβαρό γιατί το θέατρο ζει από αδιάκοπους συμβιβασμούς. Πεθαίνει μόνο όταν οι συμβιβασμοί είναι ανέντιμοι, περιττοί, όταν γινόμαστε υπολογιστές, όταν περιφρονούμε τον ποιητή και την ποίηση, όταν εγκαταλείπουμε την ουσία του κ.λπ. Παρά το γεγονός πως δεν γίνεται να προχωρήσουμε με τρόπο ιδανικό, μπορούμε και οφείλουμε, από δω κι εμπρός, να εφαρμόσουμε τουλάχιστον τη σωστή και αποτελεσματική «κοσμητική» της τέχνης, παρωχημένης και τρέχουσας, του επικρατούντος θηθοποιού. Στη διάρκεια των προβών θα σας παρακαλούσα, να ξεχάσετε φόρμες και εικόνες παιξιμάτος και να συγκεντρωθείτε μόνο σε εκείνο που γεννάει αυτές τις φόρμες. Με λίγα λόγια: στις προθέσεις, τις εφέσεις και τα κοστούμια των προσώπων που θα κάνετε δικά σας. Μην δοθείτε ψυχή τε και σώματι από την πρώτη κιόλας πρόβα, θα είναι θανάσιμο για τους στόχους μας. (...) Φυλαχθείτε από μια κενή, εξωτερική θεατρικότητα, από εκείνους τους σαχλούς μελισμούς, τα αγλασματα, τις εξηγήσεις, από εκείνη τη μανιέρα που δικαιώνει καθε εξωτερικό παιξιμό και, προπαντός, από το να υιοθετήσετε, άπαξ δια παντός, μια πάγια σωματική συμπεριφορά και φωνή. Το μαγνητόφωνο μας δείχνει σε τι κακό δρόμο βρισκόμαστε. Καταβάλλοντας υπέρμετρη προσπάθεια να εκφράσουμε τα πάντα μόνο με το κείμενο, δεν εκφράζουμε ώς τώρα τίποτε σχεδόν. Φτύνουμε και πνιγόμαστε με μη-οργανικούς ηχητικούς θρόμβους, διαγράφουμε συμφύρματα μη-οργανικών ήχων, που οφείλονται στην τύχη και το πείσμα.

Αυτό που ακούω, είναι συχνά όμοιο με εκείνο που βλέπω: πόζες, υπερβολές μαριονέτας, παντομίμα, αυτοπαθές έγγοφιασμα και άλλες θηλυκές χάρες, κόρδωμα και πηδηματάκια, τρεχαλητά, κουτσά περπατήματα, περιφορές κατ' ιδίαν, απολιθωμένη μιμική κ.λπ. (...)

Το πραγματικό ποιητικό περιεχόμενο της σκηνοθεσίας, αυτό το «κάτι» που σας έλεγα, δειλιάζει μπροστά σ' αυτό το αδιαπέραστο φράγμα που υφαίνεται και σφυρλατείται με κάλπικα μέσα· σέρνεται στο βάθος ακαθόριστο και το μαντεύω μόνο εδώ κι εκεί. (...)

Προβάλλει και πάλι πρόβλημα ήθους στη δουλειά μας. Ο ηθοποιός δεν μπορεί να παιξει σωστά το ρόλο, παρά μόνο μέσα από μια σωστή συμπεριφορά προς τον ποιητή, που δημιουργήσε το πρόσωπο που παιξει. Μπορούμε να ορίσουμε το παιξιμό του θηθοποιού σαν μια θέληση να συλλάβει να τείνει προς, να απολήξει εις. Το παιξιμό του θηθοποιού δεν μπορεί να επαναπάνεται σε επαγγελματικές συνήθειες, σε «κλισέ παραγωγής», αλλά μόνο στα δεδομένα του ρόλου. Και ο πλέον μικρός ρόλος ξεπερνάει τον πλέον μεγάλο θηθοποιό. Ο θηθοποιός δεν μπορεί ποτέ να γίνει ο ρόλος-μπορεί μόνο να παραστήσει το ρόλο, να τον δείξει με πράξεις επί σκηνής.

Δημιουργός, στη δικιά μας δραστηριότητα, είναι πάντα ο ποιητής, εμείς είμαστε μόνο ερμηνευτές του, εκείνοι που μεταδίδουν μανταφόροι εκείνου που λέει ο ποιητής. Πετυχαίνουμε καλύτερα το χρέος μας, όσο πιο πολύ δινόμαστε στον ποιητή, κάνοντας δηλαδή συγκεκριμένο το μήνυμά του με το παιξιμό μας, ταπεινά και όσο πιο αντικειμενικά γίνεται, με ακριβεία, συνέπεια, αδρά, με τη μεγαλύτερη δυνατότητα εγκατάλειψη στον εαυτό μας και τη μαγική δύναμη της δουλειάς μας. (...)

Το βασικό μειονέκτημα της δουλειάς μας, έγκειται, κατά τη γνώμη μου, στο γεγονός πως δεν μπορούμε να καταλάβουμε τη λειτουργία των ερωτήσεων, και να εμβαθύνουμε την βασική επαφή με το ρόλο, μέσα από τη μέθοδο των «μιμητικών» απαντήσεων. Βρήκα την επιβεβαίωση παλιών εμπειρικών μου πεποιθήσεων σε μια επιστημονική μελέτη της Γκαμπριέλε Σελζ. Και μόνο οι τίτλοι των κεφαλαίων μας εισάγουν σε ένα κόσμο που μας είναι (ή θα έπερπε να μας είναι) γνώριμος, από τις αναζητήσεις που ήδη κάναμε σε προηγούμενες πρόβες. (...)

Οι τίτλοι των κεφαλαίων είναι εύγλωτοι:

1. Το φυσιο-ψυχολογικό καθεστώς εξαιρεσης.
2. Η μοναξιά ως θεμελιακό καθεστώς.
3. Η υπερβατική ανασφάλεια (απώλεια οικείων προσώπων-ενός μόνιμου τόπου-απομάκρυνση από το οικείο-έλλειψη φιλοξενίας-αιώνια αγωνία-νοσταλγία του απόμακρου-το τραίνο).
4. Ο άνθρωπος και ο χρόνος (μνήμη και λήθη-το κυκλικό).
5. Η εργασία (ως φυγή από το πρόσκαιρο-ως δυνατότητα-ως μισθωτή δυνατότητα-ως γεγονός).

Προσπάθησα να εξηγήσω αυτά τα δύο συνεχόμενα προβλήματα: τη μέθοδο των μιμητικών ερωτήσεων και την ποιητική ανθρωπολογία του Τσέχωφ-πάρινοντάς τα σαν αφετηρία και κατευθυντήρια γραμμή της δουλειάς μας. (...)

Η θέληση, κατά τη διάρκεια των προβών, να «συλλάβουμε» και το «περατωμένο» παιξιμό, απαιτούν παντελή συγκέντρωση, δέος, αυθεντική υπέρβαση. Απαιτούν συνείδηση, ολοκληρωτική συμμετοχή του θηθοποιού σε αυτό που κάνει, μιαν ακέραιη παρουσία που με τίποτε και κανένα πρόσχημα δεν πρέπει να απονεί. Στη δικιά μας περίπτωση, το δημιουργικό δέος, η έκσταση δίχως την οποία δεν μπορούμε να αποκτήσουμε μιαν ερωτική επαφή με το πρόσωπο που παιξουμε, προβάλλουν μέσα από τα πιο τρέχοντα και καθημερινά αίτια, εξυψωμένα βέβαια από το εξαιρετικό της κατάστασης:

- πώς αυτό το πλάσμα δέχεται το δώρο μου;
- τι να κάνω με αυτά τα καινούρια παπούτσια που είναι ελαττωματικά;
- πώς να πετύχω κάτω από τέτοιες συνθήκες;



—πώς να «συλλάβω» τη μητέρα;  
—πώς να εκμηδενίσω το στίγμα της «αμαρτίας» της μπροστά στην ισχύ της πατρικής εστίας;  
—πώς να φωτίσω το χορταριασμένο τυπικό μιας ζωής που φθίνει;  
—πώς να δανειστώ με αξιοπρέπεια μερικά ρούβλια;  
—τι γυρεύω εδώ;  
—πώς να φερθώ ωσάν να έκανα λειτουργία;  
—πώς να βρω μια μη-συμβατική επαφή;  
—πώς να ετοιμάσω και να οργανώσω τα πάντα για να γιορτάσω μιαν άφιξη;  
—πώς να χαιρετήσω δίχως να πληγώσω;  
Προθέσεις και εφέσεις ζωτικής σημασίας, που αποδίδουν όλο το νόημα της έναρξης του *Βυσσινόκηπου*. Η συμπεριφορά του ηθοποιού δεν έγκειται σε μια δραματουργική κυριαρχία ή σε μια σχετικότοιχη των στόχων έτσι όπως μοιράζονται στο «κειμένο σκηνοθεσίας», ούτε και σε μια πολεμική (μάταιη, ίσως) με κάποια πλευρά αυτών των στόχων. Ο ηθοποιός (στην περιπτωσή μας) ταυτίζεται με το υλικό, ώστε να μπορέσει να το αποδώσει σωματικά. Εάν, αντί γι' αυτό, θέλει να αποδείξει πως ξέρει να βολεύει τα συνηθισμένα εκφραστικά του μέσα περι τσεχωφικού ύφους, εάν θέλει με το παιξιμό του να αντιταχθεί σε εκείνη ή την άλλη άποψη της σκηνοθεσίας, εάν επιδιώκει να εκθειάσει μια προσωπική του σκέψη επί του νοήματος ενός ρόλου, ή του τρόπου με τον οποίο παιζεται, θα πρέπει τότε να καταγγείλει το απλό δικαιώμα του ποιητή, θα πρέπει να υιοθετήσει απέναντι του μιαν κριτική απόσταση (...) οπότε θα παιξει

άλλο πράγμα, θα κάνει άλλον είδους θέατρο. (...)  
Μια σκηνοθεσία είναι η οικοδόμηση ενός νοήματος. Ο σωστά υλοποιημένος ρόλος πρέπει να αποτελεί μιαν οργανική συνισταμένη. Τίποτε παραπάνω, και τίποτε άλλο. Η σκηνοθεσία δεν ανήκει λιγότερο στον ηθοποιό από ό,τι ο ρόλος του. Αδιαφορία ως προς τα δικαιώματα της σκηνοθεσίας, σημαίνει αδιαφορία ως προς τη δικιά του δημιουργία. Μια δημιουργία που δεν μπορεί να συντελεσθεί παρά μόνο μέσα από την σκηνοθεσία. Όπως ο ηθοποιός παιζει τη σκηνοθεσία, έτσι και η σκηνοθεσία παιζει τον ηθοποιό. Η σύνθεση της σκηνικής δράσης ενός προσώπου, καθορίζεται από τη σύνθεση της κατάστασης εν μέσω της οποίας παιζει ο ηθοποιός. Το να θεωρεί κανείς αυτή την οργανική αναγκαιότητα σαν περιοριστική εξάρτηση, αποτελεί κοντόφθαλμη πολιτική. Η ακριβής οργάνωση των δράσεων όλων όσων συμμετέχουν σε μια κατάσταση, έχει την ίδια ζωοποιό ισχύ για κάθε μια από αυτές τις πορείες. Δεν μπορούμε με το παιξιμό μας να απαλλοτριώσουμε μια κατάσταση, ούτε και να την ιδιοποιηθούμε προς όφελός μας. (...)

Μην εγκαταλείπετε την οργάνωση των καταστάσεων, μην «σκοτώνετε» τις αντιδράσεις που καθιστούν ορατές τις σχέσεις, το συνολικό παιξιμό, τις αμυδρές ή ασαφείς επαφές, μην υποτιμάτε στοιχεία συμπεριφοράς και «μημητικής»: η σπουδαιότητά τους είναι συχνά μεγαλύτερη του κειμένου.

Μη μετατοπίζετε τους τόνους και μην αλλάζετε την προέλευση μιας ενέργειας, που καμιά φορά κρύβεται «μόνο» σε μια κίνηση του κεφαλιού, στην κατεύθυνση ενός βλέμματος, στην α-

Oι «Τρεις Αδερφές», σκηνοθεσία Ότομαρ Κρέτσνα, Θέατρο Ζα Μπράνου, Πράγα 1966





πόχρωση μιας έκφρασης. (...)

Το παιξίμο του ηθοποιού ανελίσσεται μέσα στο χρόνο. Το «αντικείμενό» του πρέπει, λοιπόν, να καθορίζεται από τα μέτρα του χρόνου, πρέπει να γεννιέται ζωντανό, να ανελίσσεται δυναμικά, να γίνεται συγκεκριμένο εδώ και τώρα. Η χρονικότητα έχει μνήμη. Το παιξίμο του ηθοποιού πρέπει να φιξάρεται στην ανέλιξή του, να πυκνώνει και να βαθαίνει· εκείνο που «ανελίσσεται» δεν χάνεται, αλλά υπόκειται στην παρούσα στιγμή. Ο ηθοποιός παιζει μέσα στην προοπτική του χρόνου, παιζει επί εκείνου που ανελίσσεται, αντλει το παιξίμό του από εκείνο που έχει ήδη ανελιχθεί. Και αυτό δεν είναι δυνατό εάν ο ηθοποιός αρκείται στο να αναπτύσσει απλώς το στατικό μηχανισμό των παλιών των εκφραστικών μέσων, απονέμοντάς τους απλώς μια καινούρια τάξη. (...)

Μην φοβάστε το χάος. Ζωντανό παιξίμο σημαίνει: εξουσιάζω το χάος. Δεν είναι μια απλή ανοικοδόμηση χρησιμοποιημένων μορφών. (...)

Μην παιζετε για δικιά σας ικανοποίηση. (...)

Το δικό μας είδος θεάτρου, απαιτεί όλο το είναι του ηθοποιού, και όχι μόνο τα μέσα της τέχνης του. (...)

Ο ηθοποιός αναπαριστά κάποιον άλλο-το πρόσωπο. Για να το κάνει θα πρέπει να αποκτήσει τον «άλλο», και για να αποκτήσει αυτόν τον «άλλο» θα πρέπει να αντλήσει από τον ποιητή-πράγμα αδύνατο εάν δεν τον γνωρίζει. Μόνο αυτή η ανάκτηση, οδηγεί στην αλήθεια. Η αλήθεια ωστόσο, θέλει πάντα κάτι να τείνει προς κάτι άλλο. Ο συγγραφέας τείνει προς το πρόσωπο. Η αλήθεια εδρεύει στην ομοφωνία αυτής της αναγνώρισης με το πράγμα, και του πράγματος με αυτή την αναγνώριση. Η αλήθεια της παράστασης ενός ηθοποιού είναι ανάλογη με το γνήσιο του παιξίματός του. Αλήθεια και γνησιότητα σημαίνουν πλήρη ομοφωνία. Ομοφωνία του ηθοποιού με το πρόσωπο, του παιξίματος με τη συμπεριφορά του προσώπου. 'Ο-

λες αυτές οι διαδικασίες —οι τρόποι υποκριτικής θα μπορούσαμε να πούμε— δεν γίνεται να παρασταθούν δίχως καλλιτεχνικό σκέπτεσθαι, δίχως ευσέβεια, δίχως γνώμη, δίχως θέση. Δεν είναι δηλαδή εφικτές, δίχως μια πλήρη επένδυση του ηθοποιού στις πράξεις του. (...)

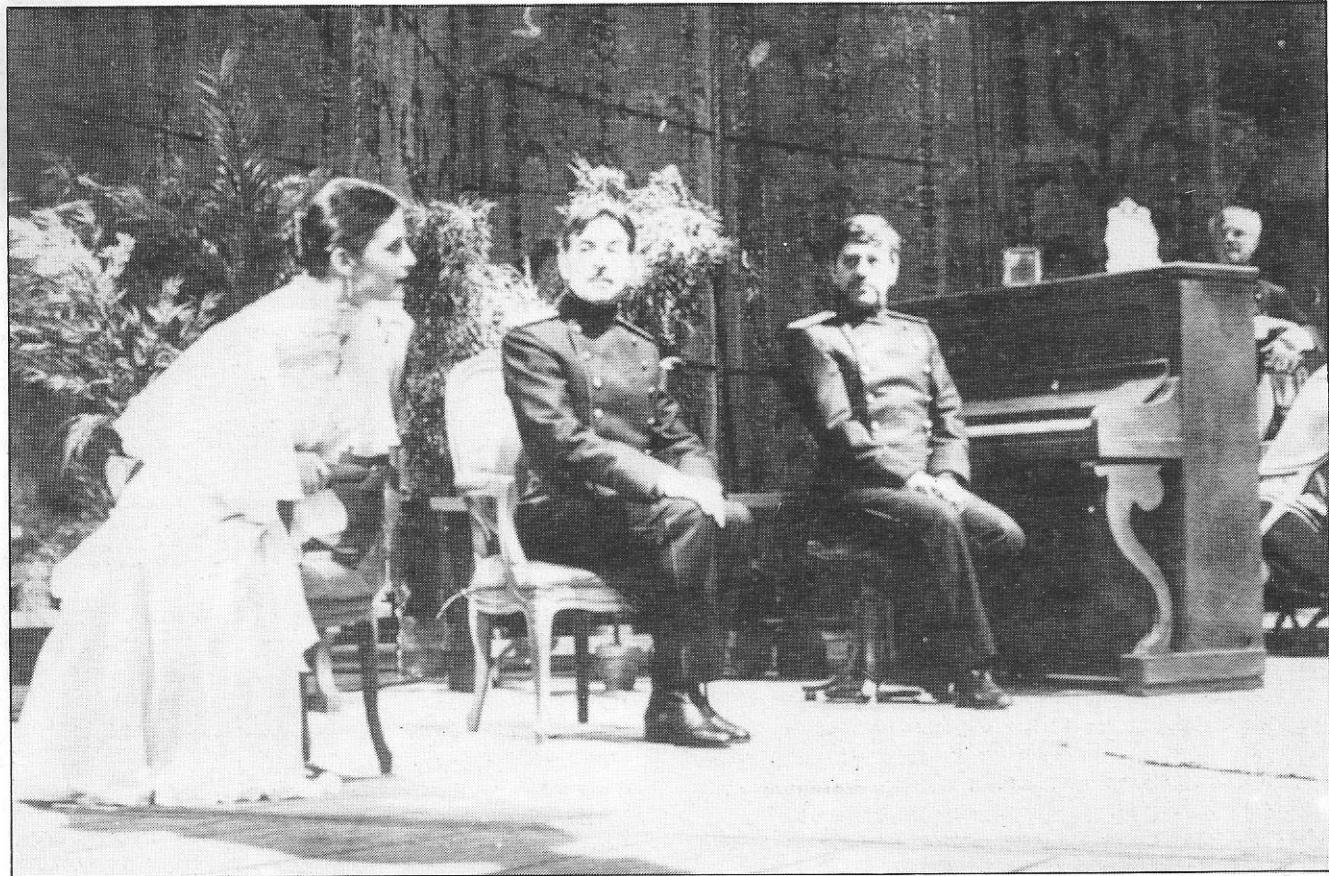
#### 'Ανια (Γκούντρουν Γκάμπριελ)

Πού θα μπορούσα να βρω μια ηθοποιό τόσο αθρόυβη τόσο σεμνή και τόσο ζωντανή, τόσο πειστική και ευγενικά παρούσα, να κάνει λάθη με τρόπο τόσο καθαρό και με τέτοια εμπιστοσύνη, και κατά συνέπεια τόσο εύκολα «σκηνοθετήσιμη»; Έχετε ένα πολύτιμο χάρισμα, «δεν υποκρίνεστε». Δεν προβάλλετε τον εαυτό σας, ούτε την αντίληψή σας περί υποκριτικής. Δεν δείχνετε τις ραφές, τις διαρροές, τους αρμούς, τις στιγμές μόνωσης, τις σχισμές, τα ρήγματα ανάμεσα στον ηθοποιό που παιζει και στον ρόλο που παιζεται. Γνωρίζετε πάντα πώς να αποδώσετε σωματικά τις καινούριες οδηγίες, και το κάνετε δίχως καλλωπισμούς με έναν τρόπο μυστικό και στο σωστό μέτρο.

Τα μέτρα, οι νόρμες-τα ανασύρουμε από την πείρα μας ή από κάτι άλλο, πιο θεμελιακό και απ' αυτό που μας δίνει η πείρα, από κάτι μέσα μας που «υπάρχει συμπαντικά», από το ταλέντο μας ίσως. Εσείς δεν έχετε σχεδόν καμιά πείρα.

Θα μπορούσε κανείς να συνεχίσει να προβάλλει τα προτερήματα που κολακεύουν την τέχνη του ηθοποιού και την οίση του. Σας τα λέω όλα αυτά, όχι για να σας πλέξω το εγκώμιο, αλλά για να έχετε συνειδηση των προτερημάτων σας τη ζητούμενη στιγμή, για να μην συγκρατείστε και να μην αποδύναμωντε το παιξίμο σας με μια περιττή έγνονα για τον εαυτό σας. Για να μην στριφογυρίζετε στο ισόγειο των δυνατοτήτων σας. Για να μετακομίσετε σε υψηλότερα πατώματα, ασυγύριστα ακόμα, και να προσπαθήσετε να εγκατασταθείτε εκεί. Για να

Οι «Τρεις Αδερφές», σκηνοθεσία Ότουμπ Κρήτανα, Γένοβα 1984. Από αριστερά: Μάργκα Μαζαντίνη, Πάολα Τζιουράνα, Ούγκο Μαρία Μορόζι Φερούτσιο ντε Τσερέζα



μην θεωρείτε το αυτονόητο ως δημιουργική δραστηριότητα. Για να αφυπνίσω μέσα σας το νόημα της ευθύνης σας μπροστά στο απεριόριστο της δουλειάς μας.

Έχω, ωστόσο, την εντύπωση πως το παιξιμό σας παρά την αποτελεσματικότητά του, παραμένει ένα άθροισμα από πράξεις που δεν μορφώνουν ενα ανώτερο οργανικό σύνολο (πράγμα που, προς το παρόν, ούτε καν προβλέπει το παιξιμό σας). Δεν καταχωρείτε τις λεπτομέρειες, δεν τις εισάγετε στο πρόσωπο. Η Άνια που κάνετε δεν ενεργεί για λογαριασμό της, είναι απλώς σύμπτωμα της σκηνοθεσίας έτσι καθώς εξελίσσεται.

Η Άνια αρχίζει να πιστεύει στην εικόνα ενός μέλλοντος, έτσι όπως το σκίτσάρει ο Τροφίμωφ, τόσο δυνατά, όσο πιστεύει και ο θείος της στην εικόνα του κήπου που μπορεί να σωθεί. Μπορούμε να το ισχυρισθούμε αυτό γιατί η Άνια σχολιάζει σαφέστατα τα δυο γεγονότα με τον ίδιο τρόπο. Κι ωστόσο πρόκειται για δυο αντίθετα περιεχόμενα. Δεν είναι, λοιπόν, τα περιεχόμενα των δυο εικόνων (μέλλον του κόσμου, μέλλον του τόπου) που την αγγίζουν τόσο έντονα, όσο ο τόνος των ρήσεων που της απευθύνονται και της προορίζονται. Ο θείος θέλει να της δωρίσει κάτι ομορφό, το ίδιο και ο Τροφίμωφ είναι για αυτό που τους αγαπάει η Άνια.

Ο τρόπος που παρουσιάζει στον εαυτό της αυτή την καινούρια ζωή, είναι εντελώς δικός της, παρόμοιος με το άλλοτε, τόσο στο φθινοπωρινό αντίο όσο και στην ανοιξιάτικη άφιξη: με τη μητέρα της, με το διάβασμα, με τη θαλπωρή της οικογενειακής εστίας. Περιπαίζει τον τρόπο που η μητέρα της εγκαταλείπει το σπίτι. Το σπίτι αυτό, δεν είναι σπιτικό.

Σπιτικό είναι μόνο εκεί όπου κάνει ζέστη, εκεί όπου βασιλεύουν η μαγεία και ο αισθητισμός του περίγυρου, η παρουσία του άντρα. Προσπάθησε αδέξια να αφυπνίσει τον Τροφίμωφ, όλα όμως τελειώνουν με τις γαλότσες που χάθηκαν. Συνδέει συνεπώς την δικιά της παράσταση για το μέλλον, με τη μητέρα της, και αυτό είναι που η Άνια ονομάζει «καινούρια ζωή». Ή, καλύτερα: ποιά είναι η πιο μύχια προοπτική της εισόδου σας: «Πάνε τέσσερις νύχτες που δεν κοιμήθηκα»; Η Άνια έσωσε τη μητέρα της, την έφερε σπίτι, αναλαμβάνει μόνη το φορτίο μιας άλυτης κατάστασης<sup>2</sup> και εν μέσω μιας τέτοιας πληθώρας γεγονότων καινούριων, σημαντικών, διεγερτικών, απομένει μόνη, δίχως ηχώ-η κάμαρά της δεν άλλαξε, η Ντουνιάσσα δεν σοβάρεψε, η Βάρια έμεινε ίδια<sup>3</sup> η μητέρα της συμπεριφέρεται σαν να μην έχει συνείδηση για τίποτα, ο θείος μιλάει δίχως να λέει τίποτα, δεν αντιλαμβάνονται καν τι σημαίνει να διαμαρτύρεσαι για να πας να κοιμηθείς... Καθημερινότητα, κοινωνία, μοναξιά, κανένας δεν έχει την ανάγκη της, κανένας δεν την αγαπά. Θα αναζητήσει και πάλι την φυγή σαν ένα νεαρό, αδέσποτο ζώο: αύριο θα τρέξει στον κήπο, θα περιμένει ανυπόμονα να ξαναβρεί τον Πέτια, θα ανασηκωσει το κεφάλι της μητέρας της (θα την ενθαρρύνει). «Θα πρέπει να πρεσοτομάσουμε την μαμά»-αυτό αποδεικνύουν οι ενθαρρύνσεις που ξυπνά στην ψυχή της μητέρας της (πράξεις 3 και 4).

Στα διηγήματα του Τσέχωφ, τα νεαρά άτομα ζούνε τις φρίκες της Άνια: «Αρχίζει κανείς να νιώθει μόνος και αβοήθητος, και ό,τι θεωρούσε πρώτα σαν οικείο και κοντινό γίνεται απέραντα μακρινό και δίχως αξία». «Ένιωσε πως η μητέρα της δεν την καταλάβαινε πια, και δεν μπορεί να την καταλάβει. Πώτη φορά: ήταν φοβερά σκληρό και θέλησε να κρυφτεί: γι' αυτό πήγε στην κάμαρά της». «Ένιωσε πως ήταν μόνη, ξένη, περιττή, και πως τίποτε δεν της ήταν απαραίτητο».

Μην αισθάνεσθε και μην αποδίδετε την Άνια σαν ένα άθροισμα από αποστασματικούς τρόπους δράσης, αλλά να την κοιτάτε και από ψηλά, με μιαν από αέρος προοπτική, σαν μια σταγόνα δροσιάς όπου καθρεφτίζεται η κοιλάδα των δακρύων της ανθρώπινης υπαρξης και το απεριόριστο στερέωμά της. Πώς πρέπει να το παιξει κανείς αυτό-δεν μπορείς να το βρεις και να το μάθεις παρά μόνο παιζοντάς το.

Ός εδώ, δεν μπορώ παρά να σας δίνω ελάχιστα πράγματα<sup>4</sup> εάν νιώθετε μια στιγμή σαν ιδιαίτερα σωστή, μην βιάζεστε να πάτε παρακάτω, καθυστερείστε σ' αυτή τη στιγμή, κρατείστε την όσο πιο πολύ γίνεται, επιμηκύνοντάς την ώς την επόμενη-όσο περισσότερο χρόνο αντέχει.

Μην έχετε το αισθήμα πως η Άνια κατέχει μια θέση στην κόχη της σκηνοθεσίας-βρίσκεται στο κέντρο της. Παιξετε συναρπαστικά τη στιγμή που σας παίρνει ο ύπνος στο τέλος της πρώτης πράξης. Την οργανική χαλάρωση του σώματος που αναλογεί στις καταστάσεις και στην εκφραστική πληρότητα, θα πρέπει να την ψάχνετε και όταν μιλάτε. (...)

### Γιάσα (Πέτερ Σιμονίσεκ)

Παρατήρηση των θεατών σε ένα διάλειμμα της πρόβας: γιατί μια τέτοια διχοτομία ανάμεσα στον τρόπο που παιζει ο Γιάσα και τον τρόπο που παιζουν οι άλλοι; Είναι ηθελημένο; Ο Γιάσα τους φάνηκε σαν ένα πρόσωπο υπερβολικό, βγαλμένο μέσα από την παντομίμα ή τον πίνακα κάποιου ναΐτη ζωγράφου.

Θεωρώ αυτή τη διαπίστωση, συνέπεια ενός ύφους υποκριτικής,

πολύ περιορισμένου και ισχυρά αγκυρωμένου στην τέχνη του θησοποιού: το ύφος αυτό δεν ευνοεί καθόλου τον τρόπο που δουλεύουμε τον *Bustenόκηπο* του Τσέχωφ.

Είναι ένα παιξιμό που συγκεντρώνει την έντασή του (που δεν

είναι και λίγη) σε δυο μόνο εκφραστικά μέσα: σωματική συμ-

περιφορά και φωνή. Ωσάν να μην υπήρχαν και άλλες δυνατότητες. Αυτά τα δυο μέσα, με το να παραμένουν έντονα αυτόνομα, διαστρέφονται ή παραμορφώνονται.

Προβάλλει ένα πρόσωπο επίπεδο, χαρτονένιο. Σε σχέση με τους άλλους συναδέλφους που ψάχνουν να δημιουργήσουν πρόσωπα τρισδιάστατα, ο Γιάσα παρουσιάζει μια προκλητική διαφορά, ωσάν να έβγαινε από άλλο έργο, από άλλο θέατρο.

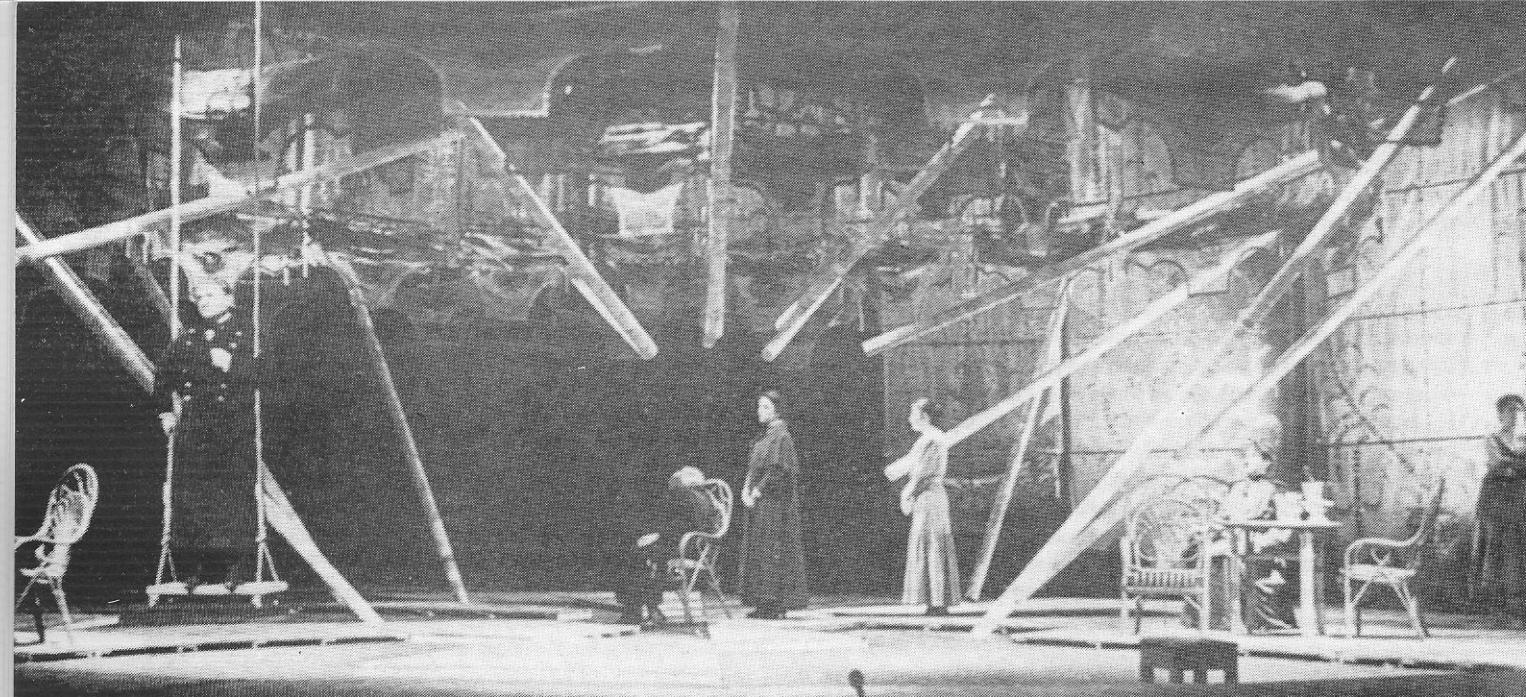
Η διπλή μόνο διάσταση (σώμα, φωνή), δημιουργεί πολύ ισχνούς συσχετισμούς με την ανθρώπινη ισχύ του προσώπου: δεν ξέρουμε τίποτε από ό,τι σκέφτεται και νιώθει ο Γιάσα, για τις σχέσεις του με τους άλλους, τη βασική του θέση.

Είναι ένας τρόπος παιξιμάτος, εσωτερικά ασύνδετος με τον ηθοποιό. Τα λόγια του Γιάσα δεν διακρίνονται από κανένα βαθύτερο επίπεδο βιώματος. Είναι λόγια στον αέρα. Η έκφραση παραμένει εν εαυτώ<sup>5</sup> συνέπεια: βρίσκεται εντελώς εκτός ρυθμού καταστάσεων, δεν οικοδομεί θεματοποιημένες παύσεις<sup>6</sup> ο Γιάσα βρίσκεται έξω από το ρεύμα των όσων συμβαίνουν στη σκηνή.

Σε μέρη-κλειδιά της παράστασης υπάρχει μεγάλος κίνδυνος σύγχυσης. Το γέλιο του Γιάσα δεν πρέπει να είναι βεβιασμένο, και η συμπεριφορά του προς τη Ρανέβσκαγια, δεν πρέπει να δίνει την εντύπωση πως ο Γιάσα έχει κάποια αδιατύπωτα δικαιώματα να της φέρεται με οικειότητα. Και στις δυο περιπτώσεις, πρέπει να καταδειχθεί πως ο Γιάσα δεν ελέγχει τις συμπεριφορές του, πως είναι πιο δυνατές απ' αυτόν. Δεν μπορεί να συγκρατήσει το γέλιο του και δεν μπορεί να ελέγχει τον ενδεχόμενο φόβο να μην τον πάρει μαζί της στο Παρίσι η Ρανέβσκαγια. Και στις δυο περιπτώσεις πρόκειται για γεγονότα που ξεπερνάνε κατά πολύ τα στενά πλαίσια του προσώπου του Γιάσα. Εάν εκφραστούν με τρόπο λειψό και εξωτερικό χάνουν τη σημασία τους.

Ο Γιάσα ανήκει και αυτός στα ανθρώπινα όντα που περιγράφει ο Τσέχωφ. Δαμάζει την πραγματικότητα ακριβώς όπως και τα άλλα πρόσωπα, τα νεύρα του σπάνε όπως και τα δικά τους. Κοιτάζει, για παράδειγμα, τις εκρήξεις υστερικού γέλιου στο κεντρικό πρόσωπο της νουβέλας του Τσέχωφ. Η Μονομαχία (πρόσωπο που μοιάζει κάπως στον Γιάσα). Λέει:

«Ένιωσε κάτι να του ανεβαίνει στο λαιμό. Έφτιαξε το κολάρο του και έβηξε, αντί για βήχας όμως, ξεπετάχτηκε ένα γέλιο. «Χα, χα, χα, ξεκαρδίστηκε, χα, χα, γιατί γελάω;» αναρωτήθηκε. «Χα! χα! χα!» Προσπάθησε να συγκρατηθεί, έ-



Οι «Τρεις Αδερφές», σκηνοθεσία Ότομαρ Κρέτσνα, Γένοβα 1984

φερε το χέρι μπροστά στο στόμα, το γέλιο όμως του πιέζε το στήθος και το λαιμό, το χέρι του δεν κατάφερνε να κλείσει το στόμα.

«Το γέλιο του ανέβαινε, ανέβαινε, έφτασε να μοιάζει με γαύγισμα κουταβιού. Θέλησε να στηκαθεί, τα πόδια του όμως δεν τον υπάκουαν και το δεξιό του χέρι, δίχως να το θέλει, τρανταζόταν πάνω στο τραπέζι, πιανόταν σπασμωδικά...»

Περιγράφοντας βασικές σας ελλείψεις, δεν κρίνω βέβαια την υποκριτική σας γενικά. Αυτό που δεν γίνεται να χρησιμοποιήσουμε στον τρόπο που εμείς παρουσιάζουμε τον *Βυσσινόκηπο*, μπορεί να σας είναι χρήσιμο σε ένα άλλο είδος θεάτρου. Σας εύχομαι να καταφέρετε να ξεπεράσετε αυτά τα προβλήματα που δεν είναι εύκολα...

#### Ρανέβσκαγια (Πγκεμποργκ 'Έγκελμαν)

Φοβάμαι πως θέλετε να παιξετε την Λιούμποβα μόνο με την τέχνη σας, σαν ένα ρόλο, και όχι σαν την προσωπική σας περιπτωση (θεατρική και ανθρώπινη).

Είσαστε εξαιρετική ηθοποιός, με πολύ πλούσιες εκφραστικές δυνατότητες....) Το παιξιμό σας, όμως, δεν δείχνει παρά μόνο τα εκφραστικά σας μέσα, εσείς η ίδια μένετε ασφαλής, σε απόσταση, και έχετε την τάση να υπογραμμίζετε το γεγονός αυτό. Σας λείπει η επαφή με τον κόσμο που σας περιβάλλει, δεν φάχνετε τις σχέσεις, τους δεσμούς...

Έχουμε να κάνουμε εδώ, με μιαν απόπειρα να πλησιάσουμε ένα άλλο είδος παιξιμάτος, του οποίου η «τεχνική» σημαίνει: δίνω τον εαυτό μου στο πρόσωπο, ανταλλάσω τον εαυτό μου με τον δικό του και όχι μόνο εξωτερικά, αλλά και αναζητώντας (συγχωρείστε με) την ψυχή του' δεν κρύβω αυτή την ανταλλαγή, αλλά την παριστάνω, και συχνά μόνο αυτή. Εκείνο που μας ενδιαφέρει, είναι ο θησαυρός που παιζει μέσα από όλο του το είναι-όχι το αποτέλεσμα μιας λογικής σκέψης, διαμορφωμένης από φθαρμένα στερεότυπα, κολλημένα το ένα πλάι στο άλλο...

Πότε το πλησιάσαμε περισσότερο αυτό; Στις πρώτες κυρίως πρόβες, όπου καταφτάνατε περιέργη, δίχως έναν ορισμένο επαγγελματικό έλεγχο. (...)

Όταν δεν είχατε το χρόνο ούτε την ενέργεια να ανησυχείτε, όταν σας διέφευγε ο λογικός έλεγχος, όταν οι υποκριτικές διαδικασίες δεν μπορούσαν ακόμη να είναι άμεσες, γιατί δεν θέλαμε ακόμη να μεταδώσουμε, θέλαμε μόνο να ανακαλύψουμε, να αναγγείλουμε. (...)

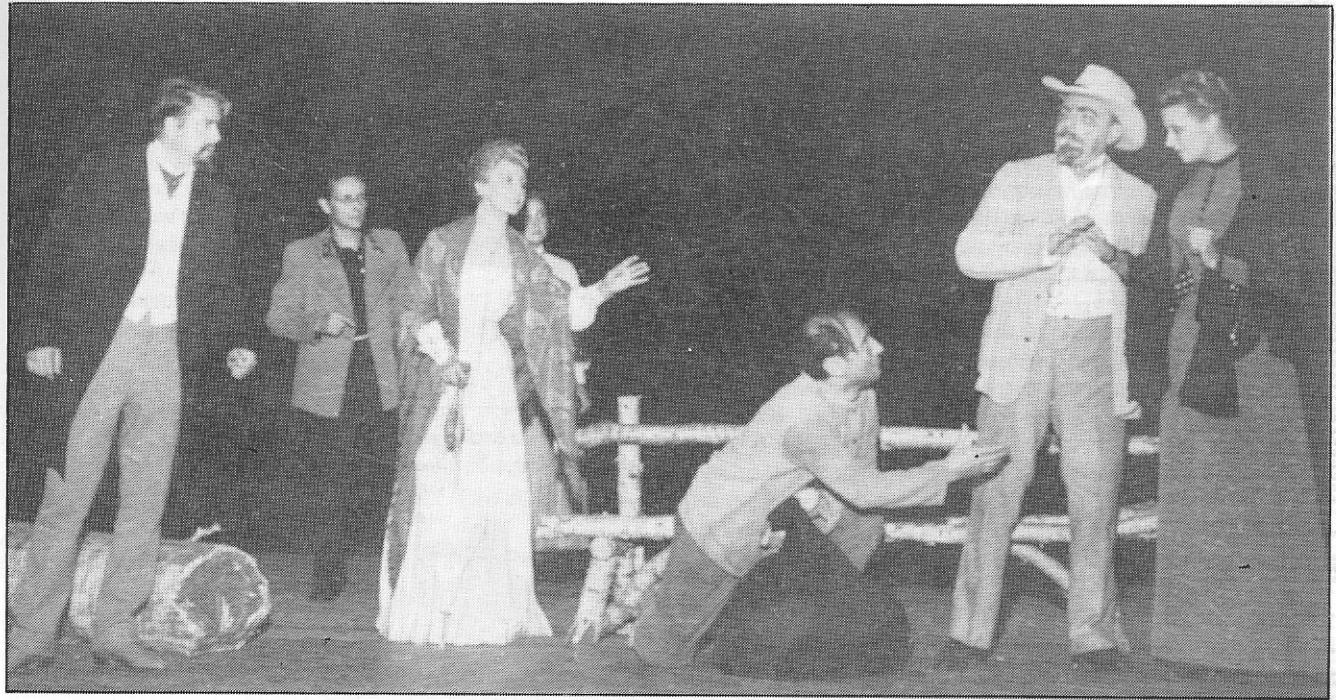
#### Ως προς ορισμένες καταστάσεις:

Ο τρόπος που ενεργεί η Λιούμποβα στην πρώτη πράξη, θα πρέπει ίσως να αιτιολογηθεί πρωθύστερα, με μιαν απευθείας αναφορά στο παρελθόν της (στο σπίτι γυρίζει επειδή αναγκάζεται να γυρίσει, δεν μπορεί ακόμα να συνέλθει από την παρισινή αγωνία). Οπότε η σειρά από ανεπαίσθητους πόνους και συγκρούσεις (που εξελίσσεται ανοδικά ώς τη σκηνή με τον Τροφίμωφ, όπου παράγεται η πρώτη μεγάλη κατάρρευση) θα αποκτούσε νόημα: η κατάρρευση δεν συμβαίνει εξαιτίας του Γκρίσα αλλά επειδή αυτή η διαρκής αγωνία δεν αντέχεται άλλο' η νοσταλγία για τόπους μακρινούς συγκεκριμενοποιείται. Κάθε εξηπηρέτηση, κάθε φροντίδα, κάθε προσμονή, κάθε απαίτηση, όλα όσα ορθώνονται γύρω της και την καθιστούν το κέντρο, απαιτούν από μέρους της ενέργεια και αυταπάρηση. Το Παρίσι τέλειωσε με μιαν αγωνία-στις επόμενες τρεις πράξεις θα συνέλθει (από αυτή την άποψη, είσασε εξαιρετική στον περίπατο και αρκετές στιγμές στην κάμαρά σας).

Η σχέση του Λοπάχιν προς την Λιούμποβα, αποτελεί ένα από τα βασικά στηρίγματα του *Βυσσινόκηπου*. Η Λιούμποβα αγνοεί αυτή τη σχέση, δεν ασχολείται άμεσα με τον Λοπάχιν. Πράγμα που δεν σημαίνει βέβαια πως η σχέση δεν υπάρχει. Καταλαβαίνει σίγουρα το Λοπάχιν αφού και η ίδια είναι θύμα μιας απονεννοημένης έλξης. Εάν μέσα από αυτή την πολυεδρικότητα, καθιστούσατε ορατή αυτή τη σχέση, η έκφρασή σας θα κέρδιζε σε πυκνότητα.

Η πριμοδότηση της εξωτερικής έκφρασης, προκαλεί υπερφόρτωση και παραμόρφωση. Συνέπεια: κλίση σε καλλωπισμούς γλώσσας και μιμικές άνευ περιεχομένου. Το παιξιμό σας γίνεται μονότονο επειδή επαναλαμβάνετε μια σειρά από μηλειτουργικά και περιττά ως προς το νόημα, πράγματα. (...) Σας ευχαριστώ για τη «διεγερτική», με την καλύτερη έννοια του όρου, συνεργασία σας. Σας έχω εμπιστούνη, πιστεύω πως εσείς η τόσο προσωπική, θα καταλάβετε γιατί δεν μπορώ να σας γράψω διαφορετικά. Ελπίζω να δεχθείτε φιλικά τις παρατηρήσεις μου και πως τα πολύτιμα χαρίσματά σας θα ανταποκριθούν θετικά.

**Ότομαρ Κρέτσνα**  
(Μετάφραση Μάγια Λυμπεροπούλου )



Ο «Βυσσινόκηπος», σκηνοθεσία Ζαν-Λουι Μπαρρώ, Θέατρο Μαρινύ, Παρίσι 1954. Από αριστερά: Ζαν Ντεζαγι, Ζαν-Λουι Μπαρρώ, Μαντλέν Ρενώ, Σμόν Βαλέρ

LOUCIEN PENTILIER

## Αναζητώντας το νόημα μιας παράξενης κωμωδίας

(Κείμενο που δημοσιεύτηκε στο πρόγραμμα της παράστασης του *Βυσσινόκηπου*, που ανέβασε το 1965 ο Πεντιλιέ στο Βουκουρέστι)

**Τ**Ο ΔΥΝΑΤΟ σημείο της σκηνοθετικής μου σταδιοδρομίας ήταν (ποσοτικά αλλά περισσότερο από άποψη ποιότητας) η κωμωδία. Όποιος γνωρίζει τις παραστάσεις μου, βλέπει πως οι καλύτερες δουλειές μου ήταν σε κωμωδίες —με ένα κάποιο μαύρο χιούμορ, αν θέλετε. Παίρνοντας, λοιπόν, υπόψη πως ο Τσέχωφ ονομάζει το έργο του, «κωμωδία», η επιλογή του *Βυσσινόκηπου* είναι απόλυτα συνεπής με μένα.

Ο *Βυσσινόκηπος*, όμως, είναι μια πολύ ειδική κωμωδία, παράξενη και μαγική. Εκ πρώτης όψεως βρίσκουμε μια ψυχολογική και συναισθηματική πραγματικότητα, όπως και σε οποιοδήποτε άλλο έργο. Πίσω όμως από αυτή την πραγματικότητα, κρύβεται ένα τόσο ασυνήθιστο σύμπαν που, φωτίζοντας εκ των έσω αυτή την εμφανή πραγματικότητα, να της προσδίνει μιαν εντελώς άλλη σημασία. Αυτή η ουσιαστική, δευτερογενής πραγματικότητα υπερισχύει της, σε πρώτο επίπεδο, φανερής πραγματικότητας του κειμένου. Θέλησα στην παράσταση τις ατάκες διάφανες, ώστε να αντιλαμβανόμαστε μέσα απ' αυτές την αυθεντική ουσία της πραγματικότητας. Είναι ένα συναίσθημα κυρίαρχο στον Τσέχωφ, μόνο σ' αυτόν, και - μιλώ πολύ σοβαρά - στον Μπέκετ. Από την άλλη, εκείνο που με ενδιαφέρει στον *Βυσσινόκηπο* είναι αυτή η ιδέα της αποδραματοποίησης, το εξαιρετικά αντικειμενικό βλέμμα του Τσέχωφ πάνω στην αν-

θρώπινη φύση, αυτή η τόσο γενναιόδωρη αδυναμία για συμπεράσματα, αυτή η απορία και νηφαλιότητα μπροστά στην ύπαρξη (που ξαναβρίσκω και πάλι στον Μπέκετ). Μια αισθηση μετέωρου. Θα ήθελα αυτό που έκανα να φέρει τα σημάδια του ημιτελούς —όχι καλλιτεχνικά βέβαια! Ο *Βυσσινόκηπος* είναι ένα έργο για το ασυνείδητο και δλές τις συνέπειές του.

Ο διαφανής τίτλος του *Βυσσινόκηπου*: Ω, τι Ευτυχισμένες Μέρες! Η ιστορία μιας αγωνίας δίχως φρίκη, μιας ειδυλλιακής αγωνίας, ασυνείδητης, ανεύθυνης. Είναι για την ακρίβεια, η ιστορία ενός τρόπου αποθήσκειν, ενός από τους πιθανούς. Υπάρχουν αγωνίες τρομακτικές άλλες πάλι είναι αργές, μουσικές, γλυκές, ευχάριστες στην εντελή ολίσθησή τους. Σύμφωνα με μια παλιά, γνωστή, πασίγνωστη εξίσωση, η ένταση του πόνου εξισούται με τον βαθμό διαύγειας. (Προσωπικά, πιστεύω, ακόμα και σήμερα, πως πρόκειται για μια μορφή συσπασμένης και επτηρμένης διαύγειας —επειδή σε μια πιο ευγενή παραδοχή της έννοιας, διαύγεια σημαίνει γαλήνη, ακριβώς όπως και στον Μπέκετ. Η ταύτιση αυτή παράγεται όμως σε ένα πολύ υψηλό σημείο του σπειροειδούς της ενατένισης. Κανένας, πάντως, δεν κοιτάει συνήθως τον ήλιο κατάματα, υπάρχει μια τεχνική της αγωνίας, μια σοφή τεχνική φωτισμών που κρύβουν τις φρικαλεότητες, τα οριστικά στιλπνά φαράγγια, και μεταμορφώνουν το θάνατο σε ένα όνειρο με μελωδίες από μουσικά κοντιά. Οι αγωνίες έχουν πάντα κάτι το ειδυλλιακό και το μακάβριο μαζί, εξαιτίας της μορφίνης. Το ασυνείδητο μπορεί να είναι μια τέτοια μορφίνη, το ασυνείδητο - μορφίνη είναι το θέμα μου στην παράσταση του *Βυσσινόκηπου*. Η Λιούμποβα Αντρέγεβνα βουλιάζει στην άμμο σκορπίζοντας χαμόγελα, στα μάτια της όμως γυαλίζει η μορφίνη. Το βύθισμα μέσα στην άμμο παύει να είναι πραγματικό. Πραγματική είναι μόνο η ενατένιση εκείνου του μυθολογικού χρόνου, χρόνου παραδεισιακού, της χρυσής εποχής - της παιδικής ηλικίας. «Παιδικά μου χρόνια, αγνότητά μου», αναφωνεί καθώς γλιστράει μέσα στην άμμο.

Πάνω από το σώμα της που βουλιάζει αργά, ακούμε ουράνιες μουσικές και εγκαθίσταται μια γλυκύτητα αντικειμένων και προσδοκιών καθώς η άμμος της γεμίζει το στόμα, επειδή τα πάντα παραπέμπουν στον απόχο της μορφίνης. Είναι, βέβαια,





ένας τρόπος να πεθαίνεις, ένας τρόπος κοινότυπος, πολύ ανθρώπινος και, εξάλλου, ευρύτατα διαδεδομένος. Πόσοι, άλλωστε, είναι οι άνθρωποι που έχουν τη δύναμη να διαλέξουν μια διαυγή και φρικαλέα αγωνία; Και γιατί να τη διαλέξουν; Όταν κάποιος περιβάλλεται από ψέμα και τον αγγίζει ο θάνατος, εκείνο που κατεξοχήν επιθυμεί δεν είναι αυτό ακριβώς το ψέμα; Οι αγωνίες που γνώρισα εγώ ήταν πολύ ειδυλλιακές - γιατί το ασυνείδητο διαθέτει μέσα του μιαν απέραντη ζωτική δύναμη, ωφέλιμη κατά κάποιο τρόπο - και μακάβριες εξαιτίας αυτής ακριβώς της αντίθεσης ανάμεσα στην σωματική αθλιότητα και την παραισθηση.

Το ασυνείδητο αυτό, το βρίσκω εξίσου σε όλα τα πρόσωπα του *Βυσσινόκηπου*, με εξαιρεση τον Λοπάχιν, που πληρώνει ωστόσο τη δική του διαύγεια με την πιο πικρή ήττα - την ανούσια νίκη, τη δίχως γεύση, όπως λέει και το ποίημα του Ρίτσου, *o Νικητής*.

Στην πραγματικότητα όλα τα πρόσωπα παραληρούν, ιδεολογικά ή συναισθηματικά. Τα παραληρήματα είναι ήρεμα ή βιαια - φανατικά. Τον Γκάεβ είναι ήρεμα, γεροντικά, του Τροφίμωφ, αυτού του ευνουχισμένου φανατικού με εκείνη την απέραντη καλωσύνη που παραλένει, είναι βιαια, επιθετικά και παντελώς άχρηστα. Ροβεσπιέρος δίχως αντίπαλο, ένας Ροβεσπιέρος που εξηγεί την επανάσταση στον Μπουρβίλ και τον Λουί ντε Φυνές. «Πού είναι οι πόλεις, πού είναι οι βιβλιοθήκες;» βρυχάται παράφορα μέσα στο λυκόφως, λαμπρό άλλωστε, προς αυτούς τους ασυνείδητους ευπατρίδες από πορσελάνη. Και οι ευπατρίδες κατακλύζονται από ένα συναισθήμα ενοχής, εξίσου ευχάριστο μ' εκείνο που νιώθουν μπροστά σε ένα ηλιοβασίλεμα. Μόνος με εκείνη που αγαπά, ο Τροφίμωφ τη σφαγάζει με συνθήματα, έκφραση στα μέτρα του ασυνείδητου και της αφέλειάς του, και τη Άνια, ω αποκορύφωμα, ανταποκρίνεται με μιαν έντονη ερωτικο-ιδεολογική διέγερση. Πρέπει να αναγνωρίσουμε πως έχουμε εδώ μια από τις πλέον εντελείς μορφές ασυνείδητου. Ασυνείδητο οπαδού, διπλά ασυνείδητο γιατί προστίθενται τα νιάτα και η γεμάτη χάρη και φυσικότητα αφέλεια, μια συγκεχυμένη και φλογερή αναζήτηση σημείων στήριξης: το ασυνείδητο της Άνια προσβλέπει σε μιαν εποχή πιο ειδυλλιακή, πιο τέλεια, μυθολογική και πραγματική μαζί: στο μέλλον. (Μάνα και κόρη, αλλά και ο Τροφίμωφ ταλαντεύονται ανάμεσα σε δυο μή-πραγματικούς, μυθολογικούς χρόνους, το μέλλον και την παιδική ηλικία, τέλεια έκφραση του ασυνείδητού τους). «Τα βράδια του φθινοπώρου θα διαβάσουμε πολλά, πολλά βιβλία και θα ανοίγεται μπροστά μας ένας καινούριος κόσμος, καινούριος και θαυμαστός». Στον *Βυσσινόκηπο* κανένας δεν σηματοδοτεί το καινούριο και ο Τροφίμωφ δεν είναι βέβαια Νίλ (\*). Ο Τσέχωφ δεν κρίνει τα πρόσωπά του σύμφωνα με κριτήρια που μπορεί να ανήκουν στον ένα ή στον άλλο ήρωα. Τα κριτήρια βρίσκονται εντελώς εκτός. Το ασυνείδητο είναι γενικό, και σ' αυτήν την ιστορία της αγωνίας υπάρχουν όλες οι αποχρώσεις, ως και αυτή η έντονη των βωντβίλ - επαναλαμβάνω όμως με μεγάλη επιφύλαξη - ως και αυτή... όχι παραπέρα. Ο Τσέχωφ ονομάζει τον *Βυσσινόκηπο* «κωμωδία», και η λέξη αυτή εχει αρχίσει να αποκτά μιαν αυτονομία που καταστρέφει έννοιες και προκαλεί σύγχυση. Το θέαμα του ανθρώπινου ασυνείδητου είναι, βέβαια, ένα θέαμα κωμικό, δεν σημαδεύεται όμως από αυτό το ασυνείδητο, το σκέτα κωμικό δεν διαθέτει έστω και ελάχιστα, εκείνη την τρυφερή αχλύ που προσδίνει μια γλυκιά αναστάτωση σε αντικείμενα και συναισθήματα. Αν το δει κανείς μέσα από μιαν ανελέητη, σκληρή οπτική - το θέαμα είναι κωμικό, κουτό, μια δίχως όρια μπουφονερή ποιος όμως παίρνει την ελευθερία να κρίνει ανελέητα αυτήν την ολίσθηση στην άμμο με τα μάτια να βουρκώνουν καθώς αναπολούν τα παιδικά χρόνια;

Μπορεί πριν από μερικά χρόνια, να περιγελούσα ανοιχτά αυτό το βούλιαγμα. Νομίζω, όμως, πως μια τέτοια αδιαλλαξία,

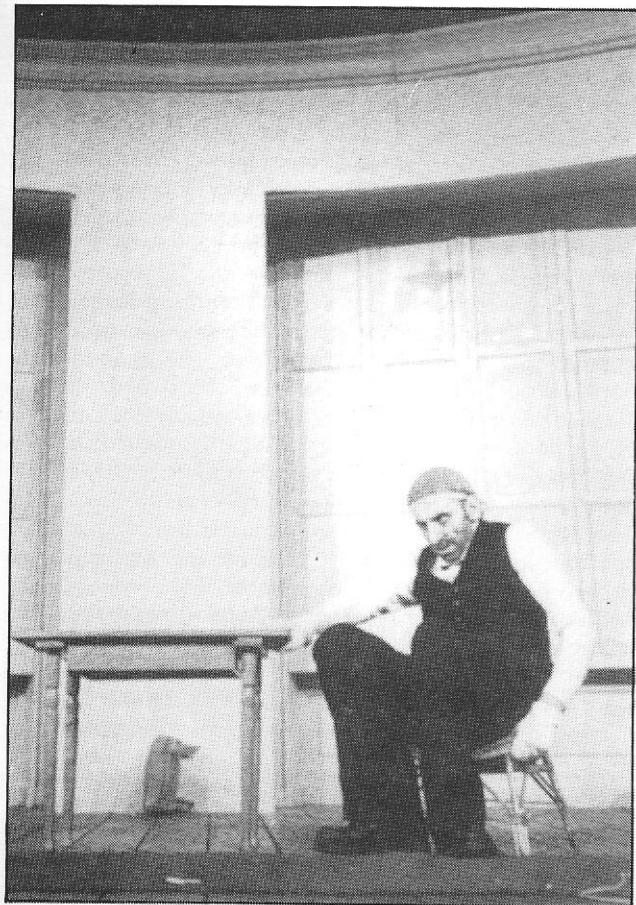
θα ήταν λιγότερο ριζοσπαστική από την επιλογή της κοινότητης, γλυκιάς αγωνίας. Το κωμικό στον *Βυσσινόκηπο*, έτσι όπως το βλέπω εγώ, είναι ένα κωμικό γεμάτο τρυφερότητα γι' αυτό το αργό βίθισμα στην άμμο. Πάνω από το φρικαλέο, διαγράφεται η τέλεια αψίδα του χαμόγελου. Πόσο μάλλον που για εμένα, παιδική ηλικία και μέλλον είναι δυο χρόνοι μη - πραγματικοί, ακριβώς όπως και στο Ω, τι *Ευτυχισμένες Μέρες*. Ελπίζω, λοιπόν, να παρέμεινα αντικειμενικός και να βρήκα το σωστό μέτρο αυτής της παράξενης, μαγικής κωμωδίας. □

**Λουσιάν Πεντιλιέ**  
(Μετάφραση Μάγια Λυμπεροπούλου)

(\*) Πρόσωπο στο έργο του Μαξίμ Γκόρκι *Oι Μικροαστοί*, πρώτη μορφή συνειδητού προλετάριου στη ρωσική δραματουργία.

Τσέχωφ, Γκόρκι και Τολστοί





Ο «Βυσσινόκηπος», σκηνοθεσία Μάνφρεντ Κάργκε και Ματίας Λάνγκοφ, Θέατρο της Γενεύης 1983. Μισέλ Κασσάν (Φωτ.)

COLETTE GODARD

## Ιστορίες θεάτρου έρωτα και... τείχους!

**Ο** ΜΑΝΦΡΕΝΤ Κάργκε και ο Ματίας Λάνγκοφ ανέβασαν τον «Βυσσινόκηπο» πρώτα\* στο Μπόχουμ, σε διασκευή Τόμας Μπρας: μια βίαιη φάρσα, με πρόσωπα σαν καρικατούρες του Γκρός, γεμάτα απληστία και ωμή σεξουαλικότητα. Ήταν λίγο πολύ. Και παρά την επιτυχία, ο Κάργκε και ο Λάνγκοφ δεν έμειναν εντελώς ικανοποιημένοι. Η παράσταση του *Bussinökippe* στα γαλλικά - με το θέατρο της Γενεύης (συμπαραγωγή του Εθνικού Λαικού Θεάτρου) που θα ξαναπαιχτεί φέτος στο φεστιβάλ Φθινοπώρου - είναι πιο εκλεπτυσμένη. Όχι όμως λιγότερο άγρια.

Τα πάντα στρέφονται γύρω από την Αιούμποβα. Έφυγε για το Παρίσι, δραπετεύοντας από τον Βυσσινόκηπο, από το σπίτι όπου εξανεμίστηκαν τα νιάτα της κι όπου πνίγηκε ο μικρός της γιός. Ύστερα από πέντε χρόνια αγώνα με έναν ολέθριο εραστή, αναγκάζεται να επιστρέψει. Δίχως τον εραστή και δίχως χρήματα. Άλλα ο Βυσσινόκηπος της προξενεί πόνο.

Είναι ο τόπος όπου νιώθει τη νοσταλγία της εξορίας, αυτό το αίσθημα κενού, νευρικής έξαγης. Η Αιούμποβα νιώθει οχληρή, και όλα της είναι οχληρά. Ο κόσμος που ξαναβρίσκει δεν

της μοιάζει σε τίποτε πια. Περιπλανιέται άσκοπα σε ένα περιβάλλον που την απωθεί, στριμώχνεται στις γωνίες σαν ζητιάνα που τρέμει το άσυλο - λιμοκτονία. Καπνίζει το ένα τσιγάρο πάνω στο άλλο, ανήμερη, απότομη, μιλάει άσχημα. Κλείνεται μπροστά στη λατρεία του Λοπάχιν και στις προτάσεις του για επιχειρήσεις. Πνιγμένη, γαντζωμένη σε γλιστερή σανίδα, δεν ξέρει αικόμα πως μισεί τον Βυσσινόκηπο και όλα όσα αντιπροσωπεύει. Θέλει να αγωνισθεί, αλλά από συνήθεια.

Η Αιούμποβα έχει την εντύπωση πως αγωνίζεται, εάν όμως στέλνει στη δημοπρασία τον άπραγο αδερφό της, είναι γιατί υποσυνείδητα ξέρει πως δεν θα τα καταφέρει. Ζητάει από το πεπρωμένο να τη γλυτώσει.

Θέλει να απαλλαγεί από το κουκούλι που πνίγει το σπίτι και τη ζωή της.

Θέλει να ξανακερδίσει το χρόνο. Το χρόνο που χάθηκε, που δεν ξαναβρίσκεται ποτέ. Και μόνο η ελπίδα, την ξανανιώνει. Τη στιγμή που καταλαβαίνει πως ο Βυσσινόκηπος πουλήθηκε πια κι εκείνη πρέπει να φύγει, το πρόσωπό της γίνεται λειο, ξαναβρίσκει την ομορφιά του. Θα φύγει απένταρη, να πάει και πάλι να συναντήσει τον ολέθριο εραστή, την εξορία. Άλλα θα φυγει επιτέλους. Με αυτόν τον τρόπο ανέχονται την ύπαρξή τους τα εκτοπισμένα πρόσωπα... Βυσσινόκηπος: μια ιστορία νευρωτικής αγάπης.

Όλα συμβαίνουν σήμερα, ωσάν να περιμέναμε τη δεκαετία του '80 για να θυμηθούμε πως ο Τσέχωφ δεν ήταν μόνο ένας μελαγχολικός ασθενής στον ίλιο της Γιάλτα, μάρτυρας ενός αναχρονικού και εκλεπτυσμένου κόσμου που φθίνει. Θυμηθήκαμε πως ο Τσέχωφ, ήταν γιατρός. Για την εποχή μας που καταγίνεται με την απομυθοποίηση των ειδώλων, ο γιατρός δεν είναι πια θεός, ούτε καν θεαραπευτής. Ανιχνεύει ανωμαλίες, δείχνει με νυστέρι - λέγετε τον κόκκο της άμμου που αποδιοργάνωσε το μηχανισμό.

Δεν παίζουμε πια τον Τσέχωφ με δαντέλες ανάμεσα σε ένα σαμοβάρι κι ένα δάσος σημύδες. Τον περιβάλλον με «χτισμένα» σκηνικά, που μετατρέπονται από πράξη σε πράξη, και στριμώχνουν τα πρόσωπα σε ένα χώρο όλο και πιο περιορισμένο - ή έρημο. Φροντίζουμε εξουνχιστικά την αυθεντικότητα των αντικειμένων. Για να μπορούν οι ηθοποιοί, να αναπαράγουν φυσικά και με ακρίβεια την μηχανική αλήθεια των καθημερινών χειρονομιών.

Το κοινό πιάνει αμέσως την παραμικρή παρεκτροπή. Ανανεώνουμε συνεχώς τις μεταφράσεις για να υπογραμμίσουμε τα κομμάτια που εκφράζουν τη στεγνή διαύγεια ενός συγγραφέα που γνώριζε τι θα πει διάγνωση μιας αισθένειας, να καραδοκείς το θάνατο. Όλα συμβαίνουν ωσάν ο Τσέχωφ να ήταν ένα είδος ψυχιάτρου, προστλωμένου στο πρόσωπο του σκηνοθέτη. Οι σκηνοθέτες μεταχειρίζονται πάντα τους συγγραφείς, όποιοι και να είναι — και σήμερα πολύ συχνά είναι ο Τσέχωφ — για να δουλέψουν πάνω στα άγχη τους-ως προς το θέατρο, ως προς αυτό που κάνουν, ως προς τη θέση που κατέχει στην ύπαρξή τους, στην κοινωνία.

Ο καθείς και το προσωπικό του άγχος βέβαια, σίγουρα όμως δεν είναι τυχαίο που τρεις παραστάσεις του Τσέχωφ<sup>(\*)</sup> - από άντρες - έχουν κεντρικό πρόσωπο μια γυναίκα που οδηγεί το παιχνίδι, δέχεται χτυπήματα και αντιστέκεται. Είναι αρκετά αξιοσημείωτο πως τρεις ηθοποιοί, τόσο διαφορετικές μεταξύ τους, σαν την Εντίτ Σκομπ (Αρκάντινα), την Γιούτα Λάμπε (Μάσσα) και την Κριστιάν Κοεντύ (Αιούμποβα), μπόρεσαν να ορίσουν, πέρα από τις διαφορές της γλώσσας και των σκηνοθετών, μιαν αρμονική εικόνα. Δεν παίζουν με τον ίδιο τρόπο, δεν πρόκειται, άλλωστε, για μια σύγκριση. Απλά και μόνο δίνουν διαφορετικά κλειδιά, για την ίδια πόρτα. Είναι στιγμές που φτάνουν και να μοιάζουν, να συναντιούνται: στο νεύρο, στον τρόπο που περικλείουν την απόγνωση, που χαμογελούν μπροστά στο κενό. Τρεις γυναίκες της ίδιας οικογένειας.



Τρεις γυναίκες που δίνουν ένα οικείο και γνώριμο ύφος σ' αυτές τις τρεις τσεχωφικές παραστάσεις. Και, εντελώς αλλού, η παράσταση του Κλάους Γκρούμπερ, στον Μεγάλο Δρόμο.

Η ιστορία ενός τοίχου. Νεανικό έργο του Τσέχωφ, το έγραψε εικοσιτεσσάρων χρόνων. Δεν παιζεται σε θέατρο, αλλά σε ένα κατεστραμμένο κινηματογράφο, κλειστό από τον καιρό του πολέμου. Ο Ζιλ Αλλιό τον μετέτρεψε σε σκηνικό: τα καθίσματα των θεατών στη σειρά πάνω στο ξεβαμμένο πάτωμα. Οι ξεφλουδισμένοι τοίχοι στοκαρισμένοι με ασβέστη.

Δεν υπάρχει σκηνή, μόνο το προσκήνιο μπροστά στην οθόνη. Δεν υπάρχει πια οθόνη, αλλά ένας άσπρος τοίχος, κόσκινο στις τρύπες. Πίσω από τον τοίχο αυτό, ένας σκυθρωπός δρόμος του Κρόϋτσμπεργκ. Και στο βάθος του δρόμου ο ποταμός Σπρέες με μια ταμπέλα που απαγορεύει την πρόσβαση. Από την άλλη πλευρά γκριζα κτίρια, μερικά φωτισμένα παράθυρα. Από την άλλη πλευρά, το Ανατολικό Μπλοκ.

Στο στενό προσκήνιο, κόντρα στον τοίχο με τις τρύπες, κορμιά στοιβαγμένα. Ήθοποιοι και «κούκλες» τυλιγμένοι σε ξεθωριασμένες κουβέρτες. Αποβράσματα, που ξέπεσαν εδώ, ύστατο καταφύγιο και κοινός τάφος, κάτω από το οκνηρό βλέμμα του πανδοχέα, που γεμίζει την πίπα του ή ανάβει με αργές κινήσεις ένα δαδί, νωθρός φύλακας της κόλασης. Κόλαση εξαντλημένων σωμάτων, όπου το θέατρο όμως ζει. Και τι θα ήταν το Βερολίνο δίχως τη σκηνή καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων που συντηρούνται τεχνητά;

Υπάρχουν όμως. Το θέατρο: βροντές κι αστραπές που μαστιγώνουν τον τοίχο, ψεύτικα, γένεια, γκριμάτσες, μάτια παροξυστικά και στυλιζαρισμένα που αντιπαρατίθενται στον πλέον ακριβή νατουραλισμό.

Καμιά ιστορία, μονόλογοι μόνο ενός ξεπεσμένου αριστοκράτη, που αφηγείται τι τράβηξε από τη γυναίκα του<sup>\*</sup> μονόλογοι

*O «Βυσσινόκηπος», σκηνοθεσία Μάνφρεντ Κάργκε και Ματίας Λάνγκοφ, Θέατρο της Γενεύης 1983. Πέρ Μπαντερέ (Γιάσα), Εμμανουέλα Γκρανζέ (Ντουνιάσα)*



του υπηρέτη του, ενός ξυλοκόπου<sup>\*</sup> η άφιξη της γυναίκας, ωραίας και ψυχρής σαν αυτόματο.

Εάν ο Κάργκε και ο Λάνγκοφ, δείχνουν με τον Βυσσινόκηπο, ένα εξουθενωτικό επιτόπου μέσα στον φαύλο κύκλο μιας εξορίας δίχως τέλος, ανάμεσα σε Δύση και Ανατολή, δίχως να ανήκεις πουθενά, ο Γκρούμπερ τους ξεπερνάει στον δρόμο της απόγνωσης. Τα πρόσωπά του κατάντησαν - σαν τον γυναικείο χορό στον Σοφοκλή - να περιμένουν ένα τραίνο μέσα σε ένα εγκαταλειμένο σταθμό. Δεν βρίσκονται πια σαν τα Έξι Πρόσωπα Ζητούν Συγγραφέα - στριμωγμένα στην άκρη της σκηνής, ανάμεσα στο πηγάδι της πλατείας και το μηδέν της άδειας σκηνής. Πάει πολὺς καιρός, που σκόνταψαν πάνω στον τοίχο και σωράστηκαν εκεί. Ένας χρόνος που δεν έχει πια περισσότερο νόημα από την κουρελιασμένη τους μνήμη.

Παρόλο που η παράσταση αυτή είναι παραγωγή της Σαουμπύνε, και παιζεται παράληλα με τις Τρεις Αδερφές, είναι ολοφάνερο πως ο Γκρούμπερ δεν αναζήτησε καμιά αναλογία. Διάβασε το έργο αυτο, και συγγραφέας του έτυχε να είναι ο Τσέχωφ. Κατακυριεύθηκε, το έπλασε, το κατεργάστηκε στα μέτρα του παραληρήματος και της οδύνης του. Και βρήκε στο Βερολίνο την εικόνα του σπαραγμού του. Ένας όψιμος τοίχος κόβει το μεγάλο δρόμο. Ο Μεγάλος Δρόμος, παιζεται στο Βερολίνο.

□  
Απρίλιος '84

Κολέτ Γκοντάρ

(Μετάφραση Μ. Λυμπεροπούλου )

(\*) Ο Γλάρος, σε σκηνοθεσία Αντουάν Βιτέζ, με το Εθνικό Θέατρο Γαλλίας και οι Τρεις Αδερφές, σκηνοθεσία Πέτερ Στάϊν, με το θίασο της Σαουμπύνε, είναι οι άλλες δύο παραστάσεις.



Ο «Βυσσινόκηπος», σκηνοθεσία B. Ντουντίν, θέατρο Μαγιακόβσκι, Μόσχα. Μαρία Μπαμπάνοβα (Λιούμποβα)

GIORGIO STREHLER

## Ο Βυσσινόκηπος έρευνα για το χρόνο

**Ε**ΑΝΑΔΙΑΒΑΖΩ, σήμερα, κάποιες σκηνοθετικές σημειώσεις, ή καλύτερα το μικρό ημερολόγιο, που κράτησα πηγαίνοντας να συναντήσω τον Τσέχωφ και τον *Βυσσινόκηπο*. Μου φαίνεται ότι, ακόμη και σήμερα, έχουν κάποια αξία για την κατανόηση της κατεύθυνσης της δουλειάς μου, που, σήμερα, έχει σκεπαστεί κάτω από δεκάδες άλλες παραστάσεις. Σκεπαστεί αλλά όχι ξεχαστεί, γιατί όταν με ταπεινή την καρδιά αγγίζεις τον Τσέχωφ, δεν το ξεχνάς ποτέ. Γίνεται κομμάτι αναπόσπαστο μιας προσωπικότητας και μιας ιστορίας. Ξανακοιτώντας σημειώσεις εργασίας, φωτογραφίες της παράστασης και σχέδια του σκηνικού, αντιλαμβάνομαι ότι δεν βρίσκω τίποτα που να αφορά τα κοστούμια θυμάμαι, ξαφνικά, ότι τα κοστούμια τα φτιάχαμε στις πρόβες, μέρα με τη μέρα, μαζί με τους ηθοποιούς και τα πρόσωπα του έργου που γεννιόντουσαν σιγά-σιγά. Θυμάμαι τέσσερα μεγάλα καλάθια γεμάτα με υλικό της εποχής, καλοκαιρινές φορεσιές αντρικές και γυναικείες, σε μεγέθη που δεν ταίριαζαν στους ηθοποιούς, με αποτυπωμένη όμως μιαν αλήθεια που, στη σκηνή, γινόταν με-

στήριο, ιστορία και πραγματικότητα. Από τα καλάθια αυτά οι ηθοποιοί ξετρύπωναν, από δοκιμή σε δοκιμή, ψάθινα καπέλα, σακάκια, φούστες, πουκαμίσες την επομένη μέρα άλλαζαν, μέχρι τη στιγμή που τα πρόσωπα του έργου άρχισαν να ζουν μόνα τους, και χρειαζόταν τότε να τους δώσουμε μια κατευθυντήρια γραμμή προσθέτοντας μια πινελιά, βοηθώντας το χαρακτήρα με ελάχιστες λεπτομέρειες.

Μιλάω γι' αυτή τη «μέθοδο» που ακολουθήθηκε για να φτιάξουμε τα κοστούμια του *Βυσσινόκηπου*, γιατί, κατά τη γνώμη μου, συνοψίζει τον μόνο τρόπο να δουλέψεις στον Τσέχωφ: να αφεθείς πάνω στο νήμα μιας κεντρικής ιδέας, να σε οδηγεί μια κριτική άποψη, ποιητική διαίσθηση που απορρέει από τη σημασιολογική μελέτη ενός κειμένου όπου «όλα είναι γραμμένα». Είναι αυτό το «όλα είναι γραμμένα», μ' άλλα λόγια αυτό το σύμπαν ομιλιών και σημείων χωρίς καμιά βοήθεια για τη σκηνοθεσία, που έφερε σ' απελπισία τον γέρο -Κονσταντίν Στανισλάβσκι- και γενιές ολόκληρες σκηνοθετών μετά απ' αυτόν, πιο δυστυχείς ίσως γιατί ήσαν δεμένοι με τόσες κριτικές αναλύσεις, με τόσες φιλολογικές μελέτες, με τόσες εκδοχές των έργων του Τσέχωφ: με υπερβολικά πολλά πράγματα, εν συντομίᾳ, για να μπορέσουν να ξαναβρούν αυτή την εκπληκτική απλότητα του κειμένου. Απλότητα για την οποία επιμένει ο ίδιος ο Τσέχωφ γράφοντας: «Να είστε πιο ανάλαφροι, πιο ρευστοί, πιο απλοί, λιγότερο μοιρολάτρες, λιγότερο δραματικοί, να είστε επίσης πιο χαρωποί, όπως στη ζωή-ζωή μετατοπισμένη, αλλά πάντα ζωή».

Αυτή η φράση του Τσέχωφ οδήγησε μακρύτερα τη δική μου σκέψη καθώς πλησιάζα τον *Βυσσινόκηπο*. Κι αυτή η σκέψη, ή αρχή σκέψης, αφορούσε το συναίσθημα του χρόνου-μια έρευνα για το χρόνο, για τις γενιές που περνάνε, για την Ιστορία που αλλάζει, για τον πόνο που σε κάνει να «ωριμάζεις». Η ιδέα του χρόνου είναι θεμελιακή σ' αυτό το έργο κι αντιλήφθηκα ότι ο πραγματικός χρόνος του *Βυσσινόκηπου* αντιστοιχεί στο θεατρικό χρόνο: η 1η Πράξη αρχίζει στις δυο η ώρα, στος τέλος της πράξης είναι «σχεδόν τρεις». Πλόση ώρα διαρκεί η πράξη αν παχεί στο σωστό της ρυθμό: Σαράντα λεπτά; Και ποιός είναι ο σωστός της ρυθμός; Η αλήθεια είναι ότι ο Τσέχωφ έχει ένα ιδιαίτερο δικό του ρυθμό, εσωτερικό, που είναι αυτός που είναι. Πρέπει να τον ανακαλύψεις πέρα από τη γλώσσα, πέρα από τις συνήθειες, τη ρητορική και τις φαντασίες μας.

Πράξη 1η: 40 λεπτά, φτάνουμε σ' ένα χρόνο, θεατρικό και πραγματικό, ενιαίο. Πρόξη 2η: ενιαίος χρόνος, πραγματικός και θεατρικός, το δειλινό, διάρκεια 30 λεπτά. Πράξη 3η: η γιορτή, κι εδώ ενιαία πραγματική και θεατρική διάρκεια, 35 λεπτά. Πράξη 4η: είναι σίγουρο ότι πρέπει να διαρκέσει «20 ή 19 λεπτά» όπως λέει κι ο Τσέχωφ, και δίνει την ένδειξη: «... μετά σαρανταέξι λεφτά περνά το τραίνο. Σε είκοσι λεφτά πρέπει να ξεκινάτε για το σταθμό».

Ο χρόνος, λοιπόν, στον *Βυσσινόκηπο* αντιστοιχεί μυστηριωδώς σ' ένα πραγματικό χρόνο. Και σαν τέτοιος δεν πρέπει να είναι τεχνητός. Ο ρυθμός της τελευταίας πράξης μοιάζει αρκετά έντονος, αλλά απλώνεται σε διάρκεια με σιωπές. Πρέπει να εξακριβώθει ο ρυθμός της εκφοράς στα ρώσικα κι ο ρυθμός των ηθοποιών: δεν μπορεί να μην ήταν αργός εξαιτίας της συνήθειας. Εξ ου κι ο υπότιτλος «Κωμωδία», εννοώντας «όχι δακρύβρεχτο», ούτε «βαρύ», ούτε «ρώσικα αργό». Όπως ακριβώς η σκηνική οδηγία «*Κλαίει γελώντας*»: ο Τσέχωφ ήθελε μόνο να σημειώσει ότι αυτή ήταν η εσωτερική ψυχική διάθεση του προσώπου. Δεν ήθελε να πει «*κλαίει*». Πρόκειται για ένα σχήμα λόγου. Τι παρεξηγήσεις απ' αυτό το σχήμα λόγου! Σίγουρα, όταν ο Τσέχωφ γράφει ότι ετοιμάζει ένα καινούριο έργο «πέ-



ρα για πέρα κωμικό» και το έργο αυτό είναι ο *«Βινσινόκηπος*, μπορούμε να αναρωτηθούμε τι πέρναγε απ' το μυαλό του εκείνη τη στιγμή...

Πρέπει όμως να αναρωτηθούμε και για τη λεπτή ειρωνεία του Τσέχωφ. Για τον έμμεσο τρόπο του να λέει τα πράγματα, να απευθύνει τις κρίσεις του' προσπαθούσε να προφυλαχτεί από τις κατηγορηματικές διαβεβαιώσεις. Δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε το πλαίσιο στο οποίο διαδραματίζεται το θέατρο του Τσέχωφ: τα πράγματα γίνονται έτσι ακόμη πιο εκπληκτικά γιατί έργα σαν τον **Βυσσινόκηπο** είναι «απαράδεκτα» στα παγκόσμια θεατρικά πλαίσια της εποχής. Αντιπροσωπεύουν την υπερ-επανάσταση της μορφής και της ουσίας. Μια επανάσταση που, κατά τη γνώμη μου, δεν έχει ακόμη ξεπεραστεί. Αρκεί να αποσπάσουμε τον Τσέχωφ από το ρητορικό-νατουραλιστικό και φολκλορικό του περιτύλιγμα για να μας φανερωθεί βίαια, πάντα το «πέραν» του ήδη γνωστού, του ήδη πραγματοποιημένου. Άλλη φωτογραφία, άλλο πρόσωπο, άλλη σκέψη: η Λιούμποβα. Αυτό το όνομα, «αγάπη», είναι τυχαίο; Νομίζω ότι είναι σπηλαντικό να θυμηθούμε ότι η Λιούμποβα Αντρέγεβνα έλειπε πέντε χρόνια. Όταν επιστρέφει στον Λοπάχιν αναρωτιέται: «Θα με αναγνωρίσεις;» και μετά: «Αναρωτιέμαι πως να 'ναι τώρα?». Έπειτα, ο Γιάστα δεν αναγνωρίζει την Ντουνιάσσα. Και η Λιούμποβα τον Τροφίμωφ. Συνέχεια σ' όλη την πρώτη πράξη τα πρόσωπα κοιτάζουν γύρω τους και λένε «πόσο τα δωμάτια έμειναν τα ίδια, κι ο κήπος επίσης», και πόσο, το ίδιο διάστημα, τα πρόσωπα άλλαξαν, όλα ή περίπου όλα, ο Φίρς συμπεριλαμβανόμενος: «Πόσο έχει γεράσει!». Η Λιούμποβα λέει: «Χάρηκα τόσο που σε βρήκα ακόμη ζωντανό!». Μια διαπίστωση επιβάλλεται: τα πράγματα δεν άλλαζουν, δεν κινούνται, ο κήπος, τα αντικείμενα, οι τοίχοι, τα δωμάτια, τα έπιπλα· κι οι άνθρωποι περνάνε γρήγορα. Πέντε χρόνια αρκούν για να άλλαξουν τους πάντες. Μ' αυτή την έννοια τα πέντε χρόνια στο εξωτερικό αντιπροσωπεύουν μια ζωή. Μοιάζουν μακρύτερα, αντικειμενικά και υποκειμενικά. Αυτά τα πέντε χρόνια αντιπροσωπεύουν το χρόνο που κυλά και μετασχηματίζει-γ' αυτό κι αυτή η αισθητή αβεβαιότητας ανάμεσα σ' αυτό που άλλαξε πολύ κι αυτό που δεν κούνησε.

Η Λιούμποβα λέει στους άλλους ότι γέρασαν. Δεν το λέει ποτέ για τον εαυτό της. Η Λιούμποβα δεν έχει συνείδηση του χρόνου της. Είναι φυσικό στο βαθμό που ενσαρκώνει την ψυχή που δεν αλλάζει, που μένει πάντα η ίδια, που τίποτα δεν την αγγίζει, ισως. Εν πάσει περιπτώσει, δεν θέλει να σκεφτεί το χρόνο. Δεν θέτει το πρόβλημα και νομίζω ότι η Λιούμποβα, από φυσική άποψη, είναι μια απ' αυτές τις απίστευτες γυναίκες που μοιάζουν αναλλοίωτες, με τα μάτια ορθάνοιχτα πάνω απ' την άβυσσο των ετών, αναλλοίωτες σαν κούκλες από πορσελάνη που ο χρόνος αρκείται μόνο λίγο να ξύσει το σμάλτο.

Η Λιούμποβα σαν γυναίκα δεν βλέπει παρά μόνο τους άλλους, δεν έχει συνείδηση του εαυτού της παρά σε μια «φυγή προς το παρελθόν». Αυτή η θλίψη για τη χαμένη παιδική ηλικιά τη μετατρέπει σε σύμβολο των μυστήριων εισβολών μας στον προγονικό κόσμο, μέχρι το ζεστό και σιωπηλό μητρικό κόλπο που μας προστάτευε άλλοτε, και για τον οποίο νιώθουμε πάντα βαθιά νοσταλγία.

Η ντουλάπα-μητέρα

Ακόμη μια σύμπτωση είναι ότι ο Τσέχωφ είχε την ιδέα να το- ποθετήσει την πρώτη και την τελευταία πράξη του *Βυσσινόκη- που* στο «δωμάτιο των παιδιών». Όπως και η παρουσία της ντουλάπας σ' αυτό το δωμάτιο. Είναι παράξενο που κανένας δεν έδωσε την προσοχή που αξίζει σ' αυτή τη φιγούρα, ολοφά- νερο σύμβολο; Η εκατοντάχρονη ντουλάπα.

Στο δωμάτιο των παιδιών, στην πρώτη πράξη, υπάρχουν τα

«πράγματα» που ανήκουν στην παιδική ηλικία της Λιούμποβα και του Γκάεβ. Τα λόγια της Λιούμποβα δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία. Η σκηνική οδηγία του Τσέχωφ είναι η ακόλουθη: ένα δωμάτιο που «ώς τώρα» το λένε κάμαρα των παιδιών. Σ' αυτό το «ώς τώρα» εμπεριέχεται με μια άκρατη πυκνότητα, το νόημα που πιθανόν ήθελε να δώσει ο Τσέχωφ σ' όλο το πλέγμα κλίμα-αφήγηση-κατάσταση. Αυτό το δωμάτιο το αποκαλούν «ώς τώρα» δωμάτιο των παιδιών, αλλά δεν είναι πια, γιατί παιδιά δεν υπάρχουν: το τελευταίο πέθανε πριν πέντε χρόνια κι ήταν το παιδί της Λιούμποβα. Η Άννια έχει το δωμάτιο «της», παρόλο που είναι σχεδόν παιδί ακόμη αλλά η καθαυτό παιδική ηλικία δεν βρίσκεται πια σ' αυτό το δωμάτιο, ανήκει στο παρελθόν.

Μου φάνηκε αναγκαίο να κάνω έναν κατάλογο όλων εκείνων των τυπικών πραγμάτων που θα μπορούσαν να έχουν μείνει σ' αυτό: πράγματα που φαντάστηκα, αλλά που ν' αφήνουν την ίδια εντύπωση με τη σκηνική οδηγία, γιατί εξετάζοντας τα σκηνικά των διαφόρων σκηνοθεσιών του *Βυσσινόκηπου* από το 1904 μέχρι σήμερα, αντιλήφθηκα ότι αν δεν ειπωθεί καθαρά, κανείς δεν μπορεί να καταλάβει ότι αυτό το δωμάτιο «ήταν» και «είναι», παρόλα αυτά, το δωμάτιο των παιδιών.

Ειναι πιθανό με το χρόνο το δωμάτιο να χρησιμοποιήθηκε μετά τα παιδιά σαν πέρασμα. Πραγματικά, τα πρόσωπα το διασχίζουν, μπαίνουν σ' αυτό σχεδόν τυχαία. Η Λιούμποβα κοιμάται αλλού, ο Γκάεβ επισής, όπως και η 'Ανια. Το δωμάτιο δεν έχει πια χρησιμότητα· ένα είδος γυμνού προθαλάμου, που διατηρεί όμως τα ίχνη των παιδιών του άλλοτε. Κάποια έπιπλα δεν μετακινήθηκαν, παρόλο που τα παιδιά γέρασαν.

**Φωτογραφία:** δυο μαθητικά θρανία, μικρά, βαμμένα άσπρα. Εδά τα παιδιά, τα δυο αδέρφια, έκαναν τα μαθήματά τους. Ένα μικρό τραπέζι από λάκα, μικροσκοπικό, μερικές καρέκλες και δυο πολυθρόνες: μια μικρογραφία σαλονού για να «παίζουν». Μια εταζέρα με τον μαγικό φανό πετρελαιού, μερικά παιχνίδια που 'μειναν τυχαία εδώ. Ένας δίσκος με κουζινικά που μ' αυτά η Λιούμποβα έπαιζε την μαγειρισσα. Μια αλουμινένια ζυγαριά για να παίζουν τον μπακάλη, ο μπουφές με τα συρτάρια του για τα μπαχαρικά κι ένα μικροσκοπικό σερβίτσιο τσαγιού και καφέ. Υπάρχει όμως κι ένα ντιβάνι για τους μεγάλους. Και μια ντουλάπα-μητέρα, τεράστια, άσπρη, μ' ένα καθρέπτη από μέσα, απλή αλλά ωστηριώδης.

**Κατάσταση:** Ο Γκάεβ κι η Λιούμποβα θα ξαναβρούν σιγά-σιγά την χαμένη τους παιδική ηλικία, όχι μόνο κοιτώντας τον κήπο την αυγή, αλλά εξίσου ζώντας ανάμεσα στα φαντάσματα που ξέφυγαν από μια παιδική ηλικία σαβανωμένη. Θα καταλήξουν μάλιστα να καθήσουν με μεγάλο κόπο στα θρανία, και θα αρχίσουν έτσι, κυρτωμένοι, να μιλούν μεταξύ τους. Ο Γκάεβ θα λερώσει τα δάχτυλα με μελάνι, όπως άλλοτε, η Λιούμποβα θα ζυγίσει τη ζάχαρη στη μικρή της ζυγαριά θα βάλει λιγο τσάι ή καφέ στα μικροσκοπικά φλιτζάνια και θ' αρχίσει να παιζει, με τον εαυτό της και τον Γκάεβ σερβίροντας σ' ένα μικρό θαμμένο μετάλλινο δίσκο. Αυτό το απιθανό παιχνίδι θα κορυφωθεί με το άνοιγμα της ντουλάπας που αδέξια πέφτει πάνω της ο Γκάεβ και μετά ανοίγει, γυρνώντας το κλειδί, ενώσω βγάζει κήρυγμα για το παρελθόν. Γιατί μέσα στη ντουλάπα υπάρχουν υπερβολικά πολλά πράγματα, στοιβαγμένα ανάκατα, που θα ξεχυθούν στη σκηνή σαν τρυφερή και κοφτερή χιονοστιβάδα: σκόνη, στρας, φτερά, καπέλα, πέπλα, κορδέλες, παπούτσια, κουτιά με χριστουγεννιάτικες μπάλες που κυλάνε και μετά σπάνε, χαρτιά επιστολές και, τέλος, το παιδικό καροτσάκι από γυαλίστερό μεταλλο, με το μαύρο μουσαμάδενιο του σκέπαστρο, σαν μικρό φέρετρο, που θα τσουλήσει από δεξιά προς τ' αριστερά στο προσκήνιο πέφτοντας πάνω στην Λιούμποβα που αγνοεί ακόμη ότι είναι το καροτσάκι του δικού της παιδιού που τη χτύπησε. Εδώ, η Λιούμποβα, θα κλαψει σιωπηλά. Και το δωμάτιο θα ψιωάσει τότε με κάτι σαν νε-

κροταφείο του χρόνου-αυτού του χρόνου που η Βάρια με τη Λιούμποβα κι ἐπειτα ο Γκάεβ, θα προσπαθήσουν μετά να τα-κτοποιήσουν για κάποιο διάστημα της σκηνής, αλλά μάταια. Ίσως καταλήξουν καθισμένοι στο πάτωμα, πάνω σε παλιά ρούχα, παλτά κι ἐνα γούνινο σκέπασμα, ἀλλοτε μεγαλοπρεπές, τώρα ολότελα ξεφτισμένο, αλλά γλυκό πάντα στο χάδι, ευχάριστο για να φωλιάζεις.

Κ' η Ανια θα αποκοινωθεί ἐτσι, στο μέσον όλου αυτού του παρελθόντος, κατάχαμα κι αυτή, ἡ μάλλον πάνω σ' ἐνα απ' αυτά τα μικρά θρανία· θα αφεθεί σχεδόν χωρίς να το αντιληφθεί, ενώ το φως κυριεύει αυτό το φοβερό και γλυκό κενό.

Η δεύτερη πράξη του **Βυσσινόκηπου** εξελίσσεται στην ύπαιθρο κι είναι η μόνη. Στο σύνολο των τεσσάρων πράξεων μοιάζει με «ιντερμέδιο» μιας καντάτας για πολλές φωνές. Στις ἄλλες κάτι «συμβαίνει», σ' αυτήν υπάρχει κάτι σαν σταμάτημα της πραγματικής δράσης, ἐνα είδος αναπόφευκτης ακινησίας των μορφών που «βρίσκονται εδώ», κάθονται μετά τον περίπατο, κοιτάζουν τη φύση, μιλάνε, φυλαρούν, περιμένοντας τον Γκοντούς.

**Φωτογραφία:** να γιατί η φύση ἐγίνε αυτό το επίπεδο με τις διαφορετικές κλίσεις: ἐνα μεγάλο χαλί, που τραβήχτηκε και ξετυλίχτηκε από το ντιβάνι στο δωμάτιο των παιδιών προς τα πάνω, γίνεται από κήπος ουρανούς στο βάθος. Μέσα από μια μεγάλη σχίσμη του χαλιού-ουρανούς-κήπου, η πόλη ανάγλυφη στο βάθος κι ἐνα μαγικό τραίνακι που περνάει στον ορίζοντα. Το τραίνακι περνάει από τη μια ἀκρη του πανιού στην ἄλλη, μπαίνει στις κουνίτες κι επιστρέφει στην ράμπα, ξαναμπαίνει στις κουνίτες κι εμφανίζεται ξανά στο βάθος, με τα μικρά του φώτα αναμμένα, τα αλουμινένια του βαγόνια και το μηχανισμό του ταλαντεύεται κι αυτό ανάμεσα στο παιχνίδι, τη μνήμη και τη μυθοπλασία.

Αφησα να περάσει αυτό το τραίνακι που ο Τσέχωφ δεν ἡθελε, ὅχι σε ανάμνηση του Στανισλάβσκι, αλλά για να εισάγω το ἴδιο πάντα θέμα της χαμένης παιδικής ηλικίας σε μια διπλή προοπτική: το τραίνο που περνάει στο βάθος μπορεί να είναι

κάτι αληθινό, μπροστά είναι ἐνα παιχνίδι που τσουλάει τρεκλι-ζοντας στις ψευτικές ράγες του.

Στη 2η Πράξη ακούγεται για πρώτη φορά ο περιφημός «θόρυβος» της χορδής που κόβεται, πρόβλημα που πάνω του ἐσπασαν, τα μούτρα τους όλοι οι σκηνοθέτες του κόσμου. Δε νομίζω ότι είναι καλή η απομυθοποιητική λύση ορισμένων σύγχρονων σκηνοθετών (ένα μικρό χτύπημα γκονγκ για να αλλάξει η «ατμόσφαιρα»). Καλύτερα τίποτα, θαρραλέα. Και γιατί όχι; Γιατί αυτός ο ήχος-σύμβολο δεν θα μπορούσε να είναι κάτι που ακούνε τα πρόσωπα μέσα στο λυκόφως, κάτι που ακούνε «αυτοί» κι ὅχι εμείς, το κοινό, που κοιτάμε; Ξέρω καλά ότι είναι ἐνας τρόπος να παρακάμψεις τη δυσκολία (ἡ μάλλον ἐτσι μοιάζει), αλλά αυτόν τον ήχο ακριβώς δεν πρέπει να τον ακούσουμε! Πρέπει να μείνει απροσδιόριστος, στην περιγραφή των ηθοποιών-προσώπων. Δεν είναι μια λύση ευκολίας. Κάπως ἐτσι αρκεί: το τραίνο που περνά, ξαφνικά σταματά, εκτροχιάζεται, ισως «εκείνη τη στιγμή», κ' οι ρόδες του παιχνιδιούτερας γυρνάνε στο κενό, μ' ἐνα θόρυβο από μπίλιες που κυλάνε κι από ελατήρια που τινάζονται ξέφρενα. Έπειτα, κάποιος ξαναβάζει τα πάντα στη θέση τους, το μηχάνημα ξαναφτιάχνεται, το τραίνακι ξαναρχίζει την κούρσα του και χάνεται στις κουνίτες ξεφυσώντας, για να ξαναφανεί μετά στο βάθος όπως πριν. Ο καθένας, το κάθε πρόσωπο-ηθοποιός, τινάζεται πάνω, όλοι κοιτάζουν και τεντώνουν τ' αυτιά τους σε διαφορετικές κατευθύνσεις, συχνά αντίθετες. Ένας απ' όλους έρχεται προς το προσκήνιο, κατεβαίνει ίσως στην πλατεία ψάχνοντας τον «ήχο» ανάμεσα στους θεατές, ρωτώντας με το βλέμμα και μια μικρή χειρονομία. Κανείς όμως δεν καταφέρνει να εντοπίσει την πηγή αυτού του «εσωτερικού» ήχου. Ο ήχος αυτός είναι ἐνα ρίγος της Ιστορίας για το οποίο τα πρόσωπα δίνουν τις πιο κονότυπες εξηγήσεις. Μόνο η Λιούμποβα λέει: «Δεν ξέρω γιατί αυτό με κάνει να φοβάμαι...». Ένα ρίγος της Ιστορίας δεν μπορεί να αποδοθεί συμβολικά ή αντικειμενικά μ' ἐναν ήχο. Ούτε καν με τη μεγαλοφυΐα του Στανισλάβσκι και του Νταντσένκο. Μέχρι αποδείξεως του αντιθέτου, νομίζω ότι ο περιφημός αυ-

Ο Βυσσινόκηπος, σκηνοθεσία Τζιόρτζιο Στρέλερ, Πίκολο Τεάτρο, Μιλάνο 1974



τός ήχος είναι μια λογοτεχνική ψευδαίσθηση, ένα καταστάλαγμα της γραφής που επικαλείται ένα ηχητικό γεγονός το οποίο έχει την όψη μιας αντικειμενικής θεατρικότητας. Γιατί σίγουρα την έχει: μοιάζει π.χ. να βρίσκεται εκεί επίτηδες για να δώσει μια ρυθμική διέξοδο στο φινάλε της δεύτερης πράξης. Ακριβώς όμως έτσι απομυθοποιείται σαν τέτοιο: σαν ένα ακόμη τέχνασμα. Νομίζω ότι κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί αυτή την άποψη: ο ίδιος ήχος που ακούγεται στη 2η Πράξη, όταν επαναλαμβάνεται στην τελευταία, με τη σκηνή άδεια και τον Φίρς ακίνητο σ' ένα θάνατο πραγματικό κι έκδηλο, δεν είναι αναγκαίος, είναι μάλιστα περιττός. Ακόμη παραπάνω επειδή μαζί μ' αυτὸν τὸν ήχο ακούγονται κ' οι περιφημες τσεκουριές στις βυσσινιές. Τόσο που σκέφτηκα να μην το δώσω με ένα «ήχο», αλλά με ένα «σιωπηλό ήχο» πιο ηχητικό από το γρατσούνισμα μιας λάμας ή κάποιο πυροβολισμό.

Ο κήπος: Θυμάμαι ότι αυτὸν που με βασάνισε περισσότερο ήταν η αγαπαράσταση αυτού του βυσσινόκηπου: παρουσιάζει μια τεράστια δυσκολία αναπαράστασης, γιατί είναι ο χώρος αποκρυστάλλωσης της ιστορίας, η αληθινή «ηρωίδα» της ιστορίας. Μου φαινόταν λάθος να μη δειχτεί, αφήνοντάς τον στη φαντασία των θεατών-εξίσου λάθος να δειχτεί, να γίνει ορατός. Για μένα, ο κήπος έπρεπε να υπάρξει, έπρεπε μεν να είναι κάτι που βλέπουμε και που σχεδόν αισθανόμαστε, αλλά όχι πλήρης γιατί όλα συμπυκνώνονται εκεί.

Αυτός ο κήπος βρίσκεται σε πρώτο πλάνο, μέσω ίσως του κήπου βλέπουμε την ιστορία. Είναι μια οθόνη μέσα από την οποία βλέπουμε τα υπόλοιπα. Μιλώντας με όρους τετριμένους είναι ένα διαφανές ύφασμα που αναπαριστά έναν κήπο και σχηματίζει έναν τέταρτο τοίχο που βλέπουμε και, ταυτόχρονα, δεν βλέπουμε. Μου φάνηκε ότι μια επίπεδη επιφάνεια μπροστά δεν θα αρκούσε, ότι χρειαζόταν κάτι περισσότερο κι αυτό το κάτι περισσότερο ήταν δύσκολο να συλλάβουμε. Έπειτα ο σκηνογράφος Λουτσιάνο Νταμάνι πρότεινε «κάτι ψηλά» που να εισέρχεται στο χώρο των θεατών αλλά από πάνω. Σ' αυτή την ιδέα, που δεν ήταν ακόμη παρά μια εικόνα, δουλέψαμε καιρό

και καταλήξαμε στην απόφαση να δοκιμάσουμε για τον κήπο έναν ελαφρύ «θόλο» από ύφασμα: όχι ένα τεντωμένο πανί, κάτι διαφορετικό που θα μπορούσε να πάλλεται, κάτι διάφανο στο φως του, στην κίνηση, στο χρώμα του, που να ανεβαίνει πάνω από την πλατεία και να προχωρά πάνω από τη σκηνή σαν ιδανική οροφή, σαν αόρατη προέκταση της οροφής ενός σπιτιού. Σκεφτόμουν ότι αυτή η μη συμβολική παρουσία —γιατί πρόκειται για κάτι πραγματικό—, αυτό το φως-ατμόσφαιρα, που θα μπορούσε να παραλάσσει κατά τη διάρκεια του έργου, αυτό το ρίγος ενός θεατρικού ουρανού, με τα φύλλα από λεπτό χαρτί που θα θροίζουν σ' έναν ήχο παραλλαγμένο, κι άλλα απρόβλεπτα εφφέ, μπορούσαν να κάνουν συγκεκριμένο αυτὸν τὸν απίστευτο **Βυσσινόκηπο** του Τσέχωφ καλύτερα από οποιοδήποτε άλλο θεατρικό εύρημα, ή από την απουσία ευρήματος, από δήθεν προσήλωση στη «σοβαρότητα» ή την «αφαίρεση». Γιατί οι λευκοί τόνοι στον **Βυσσινόκηπο**; Το σκηνικό κατέληξε να γίνει ένας άσπρος χώρος. Ο Τσέχωφ έτσι τον φαντάστηκε στο γράμμα του από τη Γιάλτα της 5ης Οκτωβρίου. Υπάρχει σ' αυτό το γράμμα μια απόλυτη συμπύκνωση του «χρόνου»: μιλάει για έναν λευκό καλοκαιριάτικο κήπο, ολόλευκο, τελείως λευκό, και για κυρίες ντυμένες στ' άσπρα. Μια στιγμή μετά προσθέτει: «Έξω χιονίζει», προσδίδοντας στον κήπο μια λευκότητα αιώνια από τα άσπρα ανοιξιάτικα λουλούδια κι από το χειμωνιάτικο χιόνι. Ήμουν σχεδόν σίγουρος ότι ο **Βυσσινόκηπος** γεννήθηκε στο μυαλό του Τσέχωφ σαν μια λευκή αστραπή, διαπεραστική, μια λευκότητα «χωρίς εποχή».

Γιατί το μπιλιάρδο στην 3η Πράξη; Διότι παιζουν μπιλιάρδο. Άλλα, επιτέλους, το μπιλιάρδο είναι μια ακόμη τυπική εικόνα, σαν τη ντουλάπα-μητέρα της 1ης και της 4ης Πράξης. Είναι το ατύχημα, ένα τυχαίο μη απόλυτο, το νόημα του παιχνιδιού στη ζωή, η σύγκρουση, το τσούγκρισμα, η ανταλλαγή. Σε ρεαλιστικό-νατουραλιστικό επίπεδο, το μπιλιάρδο, αγαπημένο παιχνίδι, είναι, κατά τρόπο, η καταστροφική μανιά του Γκάεβ και της οικογένειας. Η οικογένεια έπαιξε, παιζει ακόμη, με την «πραγματικότητα της ζωής», πιστεύει στην τύχη, στην ευ-

Ο «Βυσσινόκηπος», σκηνοθεσία Τζιόρτζιο Στρέλερ, Πίκολο Τεάτρο, Μιλάνο 1974. Από αριστερά: Ρέντσο Ρίτσι (Φίρς), Βαλεντίνα Κορτέζε (Λιούμποβα), Τζιάνι Σαντούκιο (Γκάεβ)



τυχή έκβαση του παιχνιδιού, στην καλή ριξιά, κι ακόμη στην επιδεξιότητα του έμπειρου παικτη. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Γκάεβ είναι ένας «περίφημος παικτης» μπιλιάρδου. Το μπιλιάρδο διαλέχτηκε ως σύμβολο ενός άλλου παιχνιδιού: τα χαρτιά είναι πολύ κοινότυπα, μπορούσαμε να σκεφτούμε τ' άλογα ή τη ρουλέτα. Είναι, όμως, ίσως πιο εκπληκτικό να καταστραφείς παιζοντας μπιλιάρδο, ή για το σύμβολο-μπιλιάρδο. Τα χαρτιά θα μπορούσαν τέλεια να παιξουν αυτό το ρόλο, αλλά κάτι τους λείπει σε σχέση με τα χαρτιά: δεν κάνουν θόρυβο. Ο θόρυβος παράγεται από τις ομιλίες αυτών που παιζουν. Τα χαρτιά είναι η σιωπήλη τύχη συνδυασμένη με τη σιωπήλη επιδεξιότητα. Το μπιλιάρδο «παράγει» ήχο από μόνο του. Μέσα στη σιωπή ακούμε τις μπάλες να κυλούν, να τσουγκρίζουν, να μαζεύονται, να ανοίγουν. Δημιουργείται αμέσως μια συμβολική, όχι οπτική, αλλά ηχητική. Η οπτική πλευρά δίνεται από το στοιχείο «παικτης» που στήνει τη στέκα του, δίνει το χτύπημα και περιμένει μετά το αποτέλεσμα. Αλλά η θέση που παίρνουν οι μπάλες δεν είναι καρπός μόνο της επιδεξιότητας: ο τρόπος που παρουσιάζονται οι μπάλες στον άλλο παικτη, εξαρτιέται επίσης κι από την τύχη.

Για το *Bussoinókēpto* και για τον Τσέχωφ, το μπιλιάρδο είναι ό, τι καλύτερο μπορούμε να βρούμε. Εξάλλου, στο κείμενο αυ-

τό έχει διαλεχτεί, έστω κι αν παιζει ρόλο αντίστιχης μόνο, έστω κι αν ο βαθμός της παρουσίας του μένει ολότελα αδιευκρίνιστος: το μπιλιάρδο «παιζει» ή όχι, οπτικά, καθαρά ηχητικά, ή μήπως περιορίζεται αποκλειστικά στις χειρονομίες και τις εκφράσεις του Γκάεβ;

Η 3η Πράξη είναι η πράξη του παρόντος, της γιορτής, των παιχνιδιών, του τυχαίου, ενόσω αλλού κάτι άλλο συμβαίνει. Τα στοιχεία της γιορτής και του παιχνιδιού είναι όλα εδώ: το μπιλιάρδο (όπου κι ό, τι αν είναι), ο χορός με την ορχήστρα που παιζει εκτός σκηνής, οι είσοδοι αυτών που χορεύουν καντρίλιες, οι ταχυδακτυλουργίες της Σαρλόττας στην αρχή με την τράπουλα, έπειτα οι εμφανίσεις κι οι εξαφανίσεις, το θέαμα, τα μασκαρέματα... Όλα. Το δράμα της πώλησης σε πλειστηριασμό και της απώλειας της ιδιοκτησίας, της αλλαγής, της μεταβιβασης των εξουσιών και των αγαθών, επέρχεται μέσα σ' αυτό το κλίμα γιορτής, μουσικής και παιχνιδιού, χειροκροτημάτων και χορών. Πρόκειται πάντα καθαρά για το εύλογο πραγματικό, πιθανό κι αιώνιο.

Επειδή αυτό το «σαλόνι που χωρίζεται με μια αψίδα από τη μεγάλη σάλα στο βάθος», πρέπει αναγκαστικά να διαθέτει ένα κέντρο και κάποια στηρίγματα, περισσότερο για το παιξιμό παρά για την κατάσταση, μπορούμε να φανταστούμε την παρα-

Ο «*Bussoinókēpto*», σκηνοθεσία Τζιόρτζιο Στρέλερ. Από αριστερά: Πέρο Σαματάρο (Τροφίμωφ), Μόνικα Γκουνεριτόνε ('Ανια), Βαλεντίνα Κορτέζε (Λιούμποβα), Φράνκο Γκρατσιόδη (Αοπάζιν), Τζουλια Λαζαρίνη (Βάρια), Τζάνι Σαντούκιο (Γκάεβ)



κάτω λύση: «έξω» όλα τα ηχητικά στοιχεία (μουσική, μπιλιάρδο, χορός, φωνές, προπόσεις κ.λπ.), «μέσα» μόνο η σημαντική δράση. Αλλά, να που μερικά στιγμιότυπα του παιχνιδιού έρχονται να διαδραματιστούν στη σκηνή: η ταχυδακτυλουργία με την τράπουλα, το θέαμα, το μασκάρεμα. Πού διαδραματίζονται; Και, πρωτα απ' όλα, ποιο είναι, για τα πρόσωπα, το συμβολικό-ρεαλιστικό πλαστικό στοιχείο του σαλονιού; Προφανώς ό, τι χρησιμεύει για κάθισμα: ντιβάνι και καρέκλες, ή καλύτερα πολυθρόνες και καρέκλες. Αυτά τα αντικείμενα είναι τα τυπικά στοιχεία που μπορούν να δώσουν κάποιο στήριγμα στη δράση, να σηματοδοτήσουν μια «ιστορία», να δώσουν την αισθηση μιας κατεστραμμένης ιδιοκτησίας, κι ακόμη το μεταφυσικό νόημα της άδειας καρέκλας, του χρόνου. Σίγουρα, μια καρέκλα ή μια πολυθρόνα, όταν είναι μόνες στη σκηνή, αντιπροσωπεύουν ένα στοιχείο ολότελα ασυνήθιστο: δεν σημαίνουν μόνον «κάθισμα». Πολλές καρέκλες άδειες είναι «αγωνία»-αβεβαιότητα, μυστήριο: ποιος θα κάτσει; Θα καθίσει ποτέ κανείς; Τι περιμένουν αυτές οι καρέκλες; Ποιόν; Άδειες μπορεί, επίσης, να σημαίνουν μοναξία, κατειλημμένες μπορεί να δείχνουν τη συνδιαλλαγή, την κοινωνική ζωή, τους ανθρώπους. Τους ανθρώπους που μπορούν να κάνουν τα πάντα με τις καρέκλες: πάνω τους να κάνουν έρωτα ή να πεθάνουν. Τα παιχνίδια, επίσης, σε άλλα τελετουργικά γιορτής υπογραμμίζουν σε αντίστιχη το αποφασιστικό περιστατικό που πρόκειται μόλις να συμβει. Εδώ, μια απίθανη γιορτή, διαρκώς παρούσα κι απόμακρη, ακατάπαυστη και διακοπόμενη, το θέαμα, το μπιλιάρδο εκεί, το αιματηρό παιχνίδι, ακόμη κι αν παιζεται με τα άσφαιρα όπλα της πώλησης σε πλειστηριασμό, το ηδονικό παιχνίδι της τύχης, το καπιταλιστικό «παιχνίδι». (Τι άλλο έγινε στην αιθουσα του πλειστηριασμού από μια «παρτίδα», μια τελετουργία, ένα «ματς» που διηγείται ο Λοπάχιν σαν παθιασμένος χρονογράφος;).

Κάποια στιγμή ο νικητής «παίκτης» (ο Λοπάχιν: η καινούρια τάξη που παίρνει τη θέση της στην Ιστορία, έστω και προσωρινά, ο άνθρωπος ο πιο νέος κι ο πιο δίκαιος, ο πιο «δυνατός», σ' αυτήν την αιώνια ανανέωση της ανθρώπινης ζωής) έρχεται σ' επαφή με το άλλο τελετουργικό, το πιο αργόσυρτο, της γιορτής που χάλασε κι αρχίζει να τραβάει σε μάκρος. Τα λόγια του Λοπάχιν («Εμπρός! μουσική! νεύρο! χαρά!...») είναι κάτι συγκεκριμένο, όπως συγκεκριμένα είναι και τα δάκρυα της Λιούμποβα που κλαίει απελπισμένα τη ζωή της που χάθηκε, τη χαμένη της κοινωνική θέση και την παιδική της ηλικία, χαμένη ίσως τώρα πια για πάντα, οριστικά θανατωμένη.

Άλλο σοβαρό ερώτημα, κατά τη διάρκεια της δουλειάς, στον *Βυσσινόκηπο*: το δειγματολόγιο των προσώπων του *Βυσσινόκηπου* παρουσιάζει, από κοινωνιολογική πλευρά, κάποιες αδυναμίες; είναι φανερό ότι δεν μπορεί να παρουσιάσει όλα τα παραδείγματα, ή καλύτερα όλες τις «τυπικές» περιπτώσεις της Ιστορίας.

Η επιλογή που κάνει ο Τσέχωφ στον κόσμο του, στην ιστορία του, είναι σίγουρα ένα από τα μεγαλύτερα παραδείγματα του πλέγματος χαρακτηρισμός-παραδειγματικότητα-πραγματικότητα. Εμπεριέχει όμως ταυτόχρονα και αποκλεισμούς: υπήρχε π.χ. ένα προλεταριάτο, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητό σ' εκείνη την ιστορική στιγμή; Υπήρχε κάποιος «επαναστάτης» πιο σταθερός και πιο σίγουρος από τον αιώνιο φοιτητή; Υπήρχαν «αντιδραστικοί» σοβαρότεροι και πιο ύπουλοι από τον Γκάεβ και την Λιούμποβα; κ.ο.κ. Σίγουρα ναι. Το φάσμα των χαρακτήρων του Τσέχωφ όμως είναι, παρόλα αυτά, τεράστιο σε σχέση με τον κόσμο ή με το τμήμα του κόσμου που διάλεξε για να διηγηθεί την ιστορία του.

Ο Γκόρκι διάλεξε έναν άλλο κόσμο αποκλειόντας κι αυτός ένα μέρος. Ο Τσέχωφ διάλεγει σαν «δανικό σημείο» συνάντησης ένα κτήμα. Θα μπορούσε να είχε διαλέξει μια βιομηχανική ιδιοκτησία. Να μια πρώτη επιλογή. Διαλέγοντας όμως ακριβώς

μια γαιοκτησία κάνει μια επιλογή που είναι ταυτόχρονα περιοριστική, μερική, αλλά και εξαιρετικά χαρακτηριστική, γιατί εκείνη την ιστορική στιγμή, σ' αυτήν τη χώρα, το πρόβλημα της ιδιοκτησίας σε συνδυασμό με το πρόβλημα της γης, είναι θεμελιώδες. Είναι ένα από τα πιο σημαντικά πεδία των δυνάμεων που συγκρούονται. Η Ρωσία χωρίς το θεμελιώδες πρόβλημα της «γης» δεν θα ήταν η Ρωσία: χωρίς το πρόβλημα των «συγκινονών», της επίπεδης και ατέλειωτης στέπας του Τσέχωφ, θα ήταν άλλη. Ο Τσέχωφ ήξερε καλά αυτό το τμήμα της πραγματικότητας και σ' αυτό στράφηκε το ενδιαφέρον του, θα μπορούσα να πω αυτόματα.

Ο Τσέχωφ έλεγε: «Ο καθένας γράφει όπως μπορεί κι όπως ξέρει». Σε αυτήν τη γνώση έγκειται η θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στους «νατουραλιστές» και τους «ρεαλιστές». Η θεωρία του Λούκατς για τη διαφορά ανάμεσα στο να διηγείσαι και το να περιγράψεις, ταιριάζει απόλυτα εδώ. Κι ο Τσέχωφ πάντα διηγείται. Μια ιδιοκτησία λοιπόν, σ' αυτήν την ιδιοκτησία ένα σπίτι κι ένας κήπος. Ο κήπος γίνεται χώρος συνάντησης-επιλογής ενός μέρους της κοινωνίας. Ένα άλλο μέρος αποκλείεται. Άλλα αυτό που μένει είναι εξαιρετικά σημαντικό, διαθέτει όλους τους χαρακτήρες μιας ιστορικής κι ανθρώπινης «τυπολογίας» (οπωσδήποτε περιορισμένης).

Κι είναι εδώ που πρέπει να δείξουμε προσοχή, που πρέπει να βεβαιώσουμε θαρραλέα ότι ο Τσέχωφ δεν μπορούσε και δεν έπρεπε να πάει «παραπέρα». Γιατί η γνώση του Τσέχωφ δεν πήγαινε μακρύτερα. Με δυο λόγια για το μέλλον ο Τσέχωφ χωρίς αμφιβολία δεν μπορούσε διόλου να ξέρει περισσότερα απ' όσα ο αιώνιος φοιτητής, και για το παρελθόν διόλου παραπάνω απ' όσα αφήνει να διαφανούν ο άλλοτε δούλος, ο Φίρς.

Ανάμεσα στους δυο αυτούς πόλους, σε μια προοπτική απίστευτης ακριβείας, τοποθετούνται όλα τα άλλα πρόσωπα, άντρες και γυναίκες. Με κενά που άλλες κωμωδίες και νουβέλες του Τσέχωφ συμπληρώνουν μέχρι κάποιου σημείου.

Θυμάμαι, ακόμη, ότι αυτός ο συλλογισμός πάνω στον Τσέχωφ και τον *Βυσσινόκηπο* με οδήγησε να σκεφτώ ότι το πρόβλημα του Τσέχωφ μπορεί πάντα να αποδοθεί μ' αυτό που ονομάζω «τρία κινέζικα κουτιά». Τα ξαναχρησιμοποίησα στη συνέχεια και για άλλες παραστάσεις, γιατί αυτή η μεταφορά αποδίδει την πρόθεσή μου να κάνω ένα θέατρο που να αποκαθιστά το άμεσο παρόν μας και την ιστορία της κοινωνίας, χωρίς να παραμελεί την κοσμική περιπέτεια της ανθρώπινης ζωής.

Υπάρχουν τρία κουτιά, το ένα μέσα στο άλλο, σφραγωμένα: το τελευταίο περιέχει το προτελευταίο, το προτελευταίο το πρώτο.

Το πρώτο κουτί είναι το κουτί του «αληθινού» (του πιθανού αληθινού που στο θέατρο είναι ο ανώτερος βαθμός του αληθινού). Είναι λάθος, για παράδειγμα, να λέγεται ότι ο *Βυσσινόκηπος* του πρώτου κουτιού δεν έχει «διασκεδαστική» ιντριγκα. Αντίθετα, είναι γεμάτος από θεατρικά κόλπα, στιγμότυπα, ευρήματα, ατμόσφαιρα, χαρακτήρες που αλλάζουν. Είναι μια ανθρώπινη ιστορία πολύ ωραία, συγκινητική. Κι είναι μια ιστορία αληθινή που τοποθετείται βέβαια μέσα στην Ιστορία, μέσα στη ζωή γενικά, αλλά που το ενδιαφέρον της βρίσκεται ακριβώς στον τρόπο που δείχνει πως τα πραγματικά ζουν τα πρόσωπα και που ζουν. Πρόκειται για μια ερμηνεία-όραμα «ρεαλιστικό-νατουραλιστική», παρόμοια με μια εξαιρετική αναβίωση εποχής, όπως θα μπορούσαμε να δοκιμάσουμε σε μια ταινία.

Το δεύτερο κουτί είναι το κουτί της Ιστορίας. Εδώ η οικογενειακή ιστορία αντιμετωπίζεται αποκλειστικά από τη σκοπιά της Ιστορίας, που δεν απονοιάζει από το πρώτο κουτί, αποτελώντας όμως εκεί το μακρινό, σχεδόν αόρατο φόντο. Η Ιστορία εδώ δεν είναι μόνο «ρούχα» ή «αντικείμενα», είναι ο σκοπός της αφήγησης. Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο είναι η κίνηση των κοινωνικών τάξεων στη διαλεκτική τους σχέση. Ο

μετασχηματισμός των χαρακτήρων και των πραγμάτων ως μεταβίβαση ιδιοκτησίας. Τα πρόσωπα, βέβαια, είναι κι αυτά «άνθρωποι» επίσης, με συγκριμένους χαρακτήρες, ατομικούς, με ρούχα ή πρόσωπα ιδιαίτερα, αλλά αναπαριστούν —σε πρώτο επίπεδο— ένα τμήμα της Ιστορίας που κινείται: την ιδιοκτησία μπουρζουαζία καθώς πεθαίνει από απάθεια, την καινούρια καπιταλιστική τάξη που ανεβαίνει κι αρπάζει τα αγαθά, την νεώτατη κι απροσδιόριστη επανάσταση που προαγγέλλεται, κ.ο.κ. Εδώ, τα δωμάτια, τα αντικείμενα, τα ρούχα, οι χειρονομίες, διατηρώντας ταυτόχρονα τον αληθιφανή τους χαρακτήρα, μοιάζουν σαν νάχουν «μετατεθεί», «αποστασιοποιηθεί» στο λόγο και την προοπτική της Ιστορίας. Αναμφίβολα το δεύτερο κουτί περιέχει το πρώτο, επειδή ακριβώς είναι μεγαλύτερο. Τα δυο κουτιά αλληλοσυμπληρώνονται.

Το τρίτο κουτί, τέλος, είναι το κουτί της Ζωής. Το Μεγάλο Κουτί της Ανθρώπινης Περιπέτειας, του Ανθρώπου που γεννιέται, μεγαλώνει, ζει, αγαπά, δεν αγαπά, κερδίζει, χάνει, καταλαβαίνει, δεν καταλαβαίνει, περνάει, πεθαίνει. Εδώ τα πρόσωπα αντιμετωπίζονται πάντα στα πλαίσια της αλήθειας της αφήγησης, στα πλαίσια μιας «πολιτικής» ιστορίας που κινείται, αλλά, κυρίως, σε μια διάσταση σχεδόν «μεταφυσική», σ' ένα είδος παραβολής για τη μοίρα του ανθρώπου. Υπάρχουν οι γέροι, οι πιο νέοι, οι πολύ νέοι υπάρχουν τ' αφεντικά, οι υπηρέτες, τα μισο-αφεντικά, το κορίτσι του τσίρκου, το ζώο, ο κωμικός κ.λπ. —κάτι σαν πίνακας των εποχών του ανθρώπου. Το σπίτι είναι «Ο Οίκος», τα δωμάτια είναι «Τα Μέρη του Ανθρώπου» κι η Ιστορία γίνεται μια μεγάλη ποιητική παράφραση, απ' όπου η αφήγηση δεν έχει αποκλεισθεί, αλλά εμπεριέχεται ολόκληρη στη μεγάλη περιπέτεια του ανθρώπου σαν ανθρώπου, σαν ανθρώπινη σάρκα που φθείρεται.

Αυτό το τελευταίο κουτί οδηγεί την παράσταση σε πλάγιες συμβολικές και «μεταφυσικο-υπαινικτικές» —δεν μπορώ να βρω τη σωστή λέξη. Εξαγνίζεται σε μεγάλο βαθμό από το ανέκδοτο, εξυψώνεται σε άλλο επίπεδο, πετάει πολύ ψηλά.

Καθένα απ' αυτά τα κουτιά, με τη φυσιογνωμία του, έχει τους κινδύνους του. Το πρώτο εμπεριέχει τον κίνδυνο της σχολαστικότητας, της λατρείας για την απεικόνιση, της αφήγησης ιδωμένης από την κλειδαρότρυπα και τίποτα παραπάνω. Το δεύτερο, τον κίνδυνο να περιοριστούν τα πρόσωπα σε ιστορικά σύμβολα, να παγώσουν μ' άλλα λόγια, να πετρώσουν σε μια ιστορική θεματική χάνοντας την αληθινή τους ανθρωπιά. Ο αιώνιος φοιτητής να μην είναι πια αιώνιος φοιτητής γιατί έτσι είναι, αλλά γιατί ήταν ίσως φυλακή, γιατί αναπαριστά τον

καινούριο κόδυμο που ανεβαίνει με τις αιμφιβολίες του και τη σπασμαδικότητά του: είναι το μέλλον, υπάρχει σ' αυτόν κάτι το ηρωικό και το θετικό, περισσότερο απ' ό,τι αρνητικό. Η Λιούμποβα κι ο Γκάεβ είναι τρυφεροί σπάταλοι, αλλά επίσης και «διεστραμμένοι», είναι σύμβολα μιας έκπτωτης τάξης. Το σκηνικό θάναι όπως και πριν, αλλά πιο μετατοπισμένο, πιο σημαδέμένο σαν χώρος πρόσκαιρος, παλιός, που καταρρέει σε συντρίμια κ.λπ.

Το τρίτο κουτί κινδυνεύει να μη γίνει άλλο από κάτι «αφηρημένο». Αποκλειστικά μεταφυσικό, έχω σχεδόν από το χρόνο. Περιβάλλον ουδέτερο. Η σκηνή σκεπασμένη μ' ένα χρωματιστό πανί με κάποια στοιχεία στο βάθος. Τα πρόσωπα, ντυμένα με κοστούμια που μόλις να υποδηλώνουν «εποχή», αποπειρώνται να αναδειχθούν σε παγκόσμια εμβλήματα, δεν ξέρω καλά με τι μέθοδο και τρόπο. Όμως, έτσι η παράσταση ολόκληρη γίνεται αφηρημένη, συμβολική, παγκόσμια, χάνοντας όλο σχεδόν το γήινο βάρος της.

Όμως ο Βυσσινόκηπος του Τσέχωφ είναι και τα τρία κουτιά ταυτόχρονα, το ένα μέσα στο άλλο, μαζί. Πρέπει να τον ανεβάσουμε στην ολότητά του. Γιατί κάθε μεγάλος ποιητής κινητοποιείται, όταν είναι αληθινός ποιητής, και στα τρία επίπεδα ταυτόχρονα κι αυτά τα τρία επίπεδα δεν μπορούμε να τα διαχωρίσουμε παρά για παιχνίδι ή για μελέτη, όπως ο εντομολόγος που ανατέμνει ένα ζωντανό ον για να μελετήσει ορισμένα χαρακτηριστικά του *in vitro*. Γιατί το ον ζει, δεν μπορούμε να το συλλάβουμε στην κίνησή του, ούτε να το περιορίσουμε σε ένα από τα χαρακτηριστικά του. Για να το γνωρίσουμε πρέπει να το δεχτούμε στην ολότητά του. Ο ποιητές το ξέρουν και μας δίνουν μορφές αιώνιες κι ενδεχόμενες, τη διαλεκτική ιστορία (επανάσταση κι αντιδραση, παλιός κι νέος κόσμος) και την ιστορία της ανθρώπινης περιπέτειας, που κι αυτή, επίσης, είναι ένα όλον που δεν σημαίνει άλλο από τον εαυτό της, με τον έρωτά της τον πόνο ή τη χαρά της· την Ιστορία στοιχείο ενός κοινωνικού πλαισίου μη αναγώγιμο σε άλλο, και ταυτόχρονα το «ανθρώπινο ον» που κινεί αυτό το παράξενο, βαθύ, μυστηριώδες πράγμα —ναι, σίγουρα, μυστηριώδες επίσης— που είναι η ζωή του ανθρώπου, από την πρώτη ώς την τελευταία του μέρα.

Ποιος θα μπορέσει να παίξει αυτόν το συνολικό Βυσσινόκηπο; Ο Βυσσινόκηπος, όπως η Τρικυμία, όπως ο Μαγεμένος Αυλός, ύστατο έργο που ξεπερνά το θέατρο. □

**Τζιόρτζιο Στρέλερ**  
(Μετάφραση **Βίκτωρ Αρδίτης**)

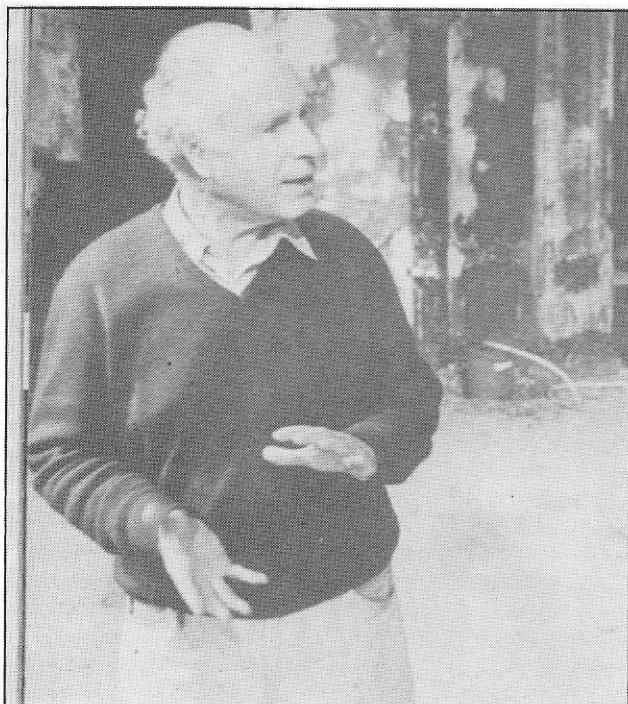
*O Βυσσινόκηπος, σκηνοθεσία Τζιόρτζιο Στρέλερ, Τέατρο Πίκολο, Μιλάνο 1974*



PETER BROOK



Πήτερ Μπρούκ



Ο «Βυσσινόκηπος», σκηνοθεσία Πήτερ Μπρουκ, Bouffes du Nord, Παρίσι 1983 (επανάληψη). Από αριστερά: Τζων Μπλάτσλεϋ, Ιρίνα Μπρουκ, Νατάσα Πάρρου, Μαρτίν Σέβαλιέ, Νιλς Άρεστρεπ, Γκυ Τρεζάν



## Ο Βυσσινόκηπος μια απέραντη ζωτικότητα

**Μ**ΟΥ ΕΙΠΑΝ ότι παρακολουθώντας τις παραστάσεις του Βυσσινόκηπου στις Bouffes du Nord δεν βρήκαν αυτή τη μελαγχολική πλευρά που εντυπωσιάζει διαβάζοντας τον Τσέχωφ.

Στα αφηγήματα ο συγγραφέας διηγείται την ιστορία από τη δική του οπτική γωνία. Ο αφηγητής είναι παρών, αυτός διηγείται. Μέσα απ' αυτόν διαβάζουμε την ιστορία. Ο Τσέχωφ ζούσε σε μια Ρωσία μεγάλης αθλιότητας κι υπέφερε μ' ό,τι έβλεπε, ή-



Ο «Βυσσινόκηπος», σκηνοθεσία Πήτερ Μπρουκ, Bouffes du Nord, Παρίσι 1981. Αριστερά: Ναταλί Νέλ (Βάρια), Άνν Κονσινύ (Άνια). Δεξιά: Μισέλ Πικολί (Γκάεβ), Νατά-

ταν ένας αμφισβητίας της εποχής του. Σαν γιατρός είχε αναπτύξει μια μεγάλη ικανότητα παρατήρησης κι ακόμη πολύ χιούμορ —ένα χιούμορ πολύ σκυθρωπό συχνά.

Υπάρχουν δυο παράγοντες εξαιρετικά σημαντικοί στη ζωή του Τσέχωφ. Ο πρώτος ότι ήταν ένας άνθρωπος καταδικασμένος, ο θάνατος τον κυνηγούσε, ο δεύτερος ότι μπροστά σε αυτό το γεγονός —με την προαισθήση αυτών που θα πεθάνουν νέοι— έδειχνε μια ενέργεια ασύλληπτη. Πλάι στην ιατρική του δραστηριότητα έγραψε τόσες ιστορίες, τόσα άρθρα, έκανε τόσα ταξίδια. Παρόλο που ήταν άρρωστος για παράδειγμα έκανε ένα απίστευτα δύσκολο ταξίδι για να επισκεφτεί τους καταδικασμένους στα κάτεργα. Ζύσανε κάτω από συνθήκες απόλυτα φρικτές, όπως ο Σολζενίτσιν στη Σιβηρία, κι όλα τούτα τα περιέγραψε σε ένα του αφήγημα. Ένας άνθρωπος ευαίσθητος και δυστυχισμένος, ο άνθρωπος που ξέρουμε από τις φωτογραφίες του, αυτόν ξαναβρίσκουμε στα διηγήματά του. Περνώντας στο θέατρο ο τόνος των έργων του αλλάζει κι αυτό είναι η απόδειξη ότι δεν πρόκειται μόνο για έναν καλό συγγραφέα που γράφει θέατρο, αλλά για ένα ταλέντο απόλυτα εξαιρετικό. Είχε καταλάβει (όπως ο Σαιξπήρ και λίγοι ακόμη) αυτό που στο θέατρο είναι θεμελιώδες: θέατρο δεν υπάρχει παρά αν η αναγκαστικά προσωπική οπτική γωνία του μυθιστοριογράφου εξαφανιστεί για να δώσει τη θέση της σε μια οπτική γωνία πολλαπλή. Αυτό μοιάζει αδύνατο: είναι σαν κάποιος, κοιτώντας τα αγάλματα στην Ινδία, να λέγει, «α! τι ωραίο θα ταν να είχαν δώδεκα χέρια». Άλλο να διαπιστώνεις κι άλλο να κατορθώνεις.

Δεν είναι τυχαίο ότι υπάρχουν εξαιρετικά λίγα μεγάλα έργα. Για μένα οι δυο μεγαλύτεροι συγγραφείς είναι ο Σαιξπήρ κι ο Τσέχωφ. Είναι περιέργο που δυο άνθρωποι με ύφος τόσο διαφορετικό (ο ένας γράφει έργα επικά σε στίχο, ο άλλος ρεαλιστικά σε πρόζα) συναντιώνται, μπορούμε να πούμε, σε τούτο το κοινό σημείο: την πολλαπλή οπτική γωνία. Και στις δυο περιπτώσεις καμιά κρίση δεν εκφέρεται για τα πρόσωπα: το καθένα υπάρχει με τρόπο ολότελα ανεξάρτητο ο ηθοποιός μπορεί να δώσει εξίσου πυκνότητα στο ένα ή στο άλλο πρόσωπο κι ο θεατής να βγει από το συνηθισμένο του μανιχαϊσμό: δεν υπάρχουν «καλοί» και «κακοί».

Ο Τσέχωφ απογοητεύτηκε πολὺ από τη σκηνοθεσία του Στανισλάβσκι στο *Βυσσινόκηπο*. Νόμιζε ότι είχε γράψει μια κωμωδία και του έδειχναν μια τραγωδία. Ο σκηνοθέτης πρέπει να αντιληφθεί ότι όσο περισσότερο εισάγει τη δική του οπτική γωνία, τόσο αφαιρεί μια πλευρά αναγκαία στη ζωτικότητα του έργου. Το ισοδύναμο της διαφοράς ανάμεσα στο δήγμα και το θεατρικό έργο, είναι ο κινηματογράφος και το θέατρο. Στον κινηματογράφο ο σκηνοθέτης δείχνει τα πάντα από τη δική του οπτική γωνία, ο αφηγητής είναι αυτός. Στο θέατρο ο σκηνοθέτης πρέπει να ψάξει μέσα από τη σχέση με τους ηθοποιούς, ενθαρρύνοντας την ατομικότητα του ηθοποιού να ανθίσει, αυτή την «πολλαπλή οπτική γωνία». Αν δεν το κάνει θα δώσει έναν τόνο, τον δικό του, στο έργο. Κάτι τέτοιο πρέπει να συνέβη με τον Στανισλάβσκι. Εύρισκε το έργο τραγικό, κάπως, όπως τον Τσέχωφ των διηγμάτων. Πρέπει να το πίστευε πολύ: κάνετε λάθος, είπε στον Τσέχωφ, το έργο σας δεν είναι κωμωδία, είναι τραγωδία.

Η ζωή ιδωμένη από κωμική σκοπιά είναι υποχρεωτικά πιο αντικειμενική παρά από τραγική. Κοιτώντας τη από κάποια απόσταση, βλέπουμε ότι κάθε συμβάν από το γέννηση ώς το θάνατο έχει την κωμική του πλευρά. Σαν γιατρός ο Τσέχωφ δεν μπορούσε να μη δει την πραγματικότητα διαποτισμένη με αυτό το κωμικό χρώμα.

Επιστρέφοντας στον Στανισλάβσκι δεν πρέπει να λησμονούμε την αστική τάξη του 19ου αιώνα. Ήταν η εποχή της παντοδύναμιας του αστικού θεάτρου, στους ανθρώπους όρεσε να πηγαίνουν στο θέατρο για να ανατριχιάζουν και να κλαίνε. Στη Ρωσία, στη Γαλλία και στην Αγγλία φτιάχτηκε τότε η στερεότυπη εικόνα μιας Ρωσίας γεμάτης μελαγχολία, αλκοόλ και δάκρυα, εικόνα που ρίζωσε στην καρδιά του κόσμου. Για καιρό, κάθε κωμική πλευρά υποτονίστηκε, στη θέση της μπήκαν αργοί ρυθμοί και μακριές παύσεις για να δειχτεί πόσο η ζωή ήταν μονότονη. Τους ανθρώπους τους αναπαρίσταναν χωρίς καμιά ζωτικότητα κι εξαιρετικά όμορφους. Πρόκειται για ένα μεγάλο λάθος σε σχέση με την πραγματικότητα, με τη ζωή όπως την έβλεπε ο Τσέχωφ: είναι καθαρό ότι οι συνθήκες απογοητεύσης κι ανιάς αντί να στερούν από ζωτικότητα τους ανθρώπους, τους δημιουργούν τη διάθεση να δραματοποιούν το πα-

ραμικρό, κι αυτό γεννά μιαν απέραντη ζωτικότητα. Είναι, ταυτόχρονα, γελοϊό και τραγικό. Μια απέραντη ζωτικότητα που ξοδεύεται άσκοπα...

Στην Αγγλία —δεν ξέρω τι συνέβαινε στη Γαλλία— μέχρι πριν καμιά δεκαριά χρόνια Τσέχωφ σήμαινε μια μουσική λυπητερή και συναισθηματική άξαφνα υπήρχε μια αντίδραση και βάλθηκαν να τον παιζουν σαν χοντρή φάρσα καμιά φορά και με τοπικές προφορές. Ο καλύτερος Τσέχωφ που ξέρω είναι η ταινία «Τα μηχανικά πάνα» του Μιχαλκώφ (από τον Πλατόνωφ). Βλέπουμε τα πρόσωπα να παιζουν με μια απέραντη χαρά για τη ζωή, εκεί που δεν υπάρχει ούτε χαρά ούτε ζωή. Είναι μια έκρηξη ζωτικότητας που δεν βγάζει πουθενά.

Με αυτό το πνεύμα αρχίσαμε να δουλεύουμε με τη μεταφράστρια Λουκία Λώροβα και τον Ζαν-Κλωντ Καρριέρ. Συγκρινούντας τις διάφορες αγγλικές και γαλλικές μεταφράσεις αντιληφθήκαμε ότι οι μεταφραστές είχαν επινόησει μια ποιητική απροσδιοριστία που δεν υπήρχε διόλου στο πρωτότυπο. Στα ρώσικα οι φράσεις είναι συχνά σύντομες. Το ύφος είναι εξαιρετικά προφορικό κ' η ποίηση δεν παραφράσεται με φιοριτούρες. Όπως και στον Μπέκετ, η ποίηση βρίσκεται στη συνάντηση φράσεων εξαιρετικά συνηθισμένων μερικές φορές. Η ποίηση του θέατρου δεν είναι η ποίηση της λογοτεχνίας.

Η εκδοχή του Ζαν-Κλωντ Καρριέρ, εξαιρετικά ανάλαφρη και σαφής, αποπειράται να αντικατοπτρίσει όσο πιστότερα γίνεται την ποικιλία τόνων της ρώσικης γλώσσας. Δίνοντας έναν

ομοιόμορφο τόνο στο έργο, τον δίνεις και στον ηθοποιό. Αν όμως το κείμενο δεν έχει γενικό τόνο, ο ηθοποιός είναι ελεύθερος να βρει ένα διαφορετικό τόνο για κάθε στιγμή, πράγμα που τον ενθαρρύνει να βρει αυτό που θα δώσει στα πρόσωπα την πληρέστερη πυκνότητα, αυτό που θα τα κάνει εντονότερα ανάγλυφα. Τα πρόσωπα αρχίζουν έτσι να υπάρχουν και το έργο γίνεται κάτι που μπορεί να σε κάνει όχι μόνο άλλοτε να γελάσεις κι άλλοτε να κλάψεις, αλλά κυρίως να γελάσεις και να κλάψεις ταυτόχρονα. Η πραγματική συγκίνηση έτσι γεννιέται, γιατί έτσι έχεις την εντύπωση συμμετοχής στη ζωή.

Το να δείχνεται το ευμετάβλητο των προσώπων με αυτόν τον τρόπο δεν σημαίνει ότι ο συγγραφέας που δείχνει όλες τις οπτικές γωνίες και παραμερίζει, είναι λιγότερο βαθύς απ' ό, τι στο διήγημα. Αντιθέτω για να φτάσει σ' αυτή την τόσο σίγουρη και λεπτή αισθηση, πρέπει να περάσει από μια κατασκευή μωσαϊκού όπου δεν θα υπάρχει ούτε μια λέξη ή περιστατικό παραπανίσιο. Η μεγαλύτερη μομφή που απηύθυνε ο Μέγιερχολντ στον Στανισλάβσκι μετά τον Βυσσινόκηπο ήταν ότι αγνόησε τον θεμελιώδη ρυθμό του έργου κι ότι παίζοντάς το πολύ αργά παραμέλησε την ουσιαστική του κίνηση. □

(συνέντευξη στην Μαρι-Ελέν Ετιέν)

**Πήτερ Μπρούκ**  
(Μετάφραση  
Βίκτωρ Αρδίτης)



Ο «Βυσσινόκηπος», σκηνοθεσία Πήτερ Μπρούκ, Bouffes du Nord, Παρίσι 1981. Από αριστερά: Ρομπέρ Μυρζώ, Μωρίς Μπενισού, Κλωντ Εβράρ, Μισέλ Σιμονέτ, Κατερίνα Φροτ



'Αντων Τσέχωφ

GEORGES BANU

## Αυτό που θυμόμαστε...

**Κ**ΙΟΛΑΣ; Δέκα χρόνια απ' τον Βυσσινόκηπο του Στρέλερ, τρία απ' του Μπρουκ. Πώς να μιλήσει κανείς γι' αυτές τις παραστάσεις; Πρέπει να προχωρήσουμε στην εκταφή με τη βοήθεια ντοκουμέντων, σημειώσεων, μαρτυριών; Μπορούμε ακόμη γι' αυτά τα θεάματα να γράψουμε όπως για κείνα που είδαμε χτες; Γι' αυτούς τους Βυσσινόκηπους, που δεν είναι ούτε αρκετά μακρινοί ούτε αρκετά κοντινοί, πρέπει να εμπιστευτούμε τον εαυτό μας κι ό, τι θυμόμαστε. Τι μένει; Από τον Στρέλερ μια εικόνα, από τον Μπρουκ μια κίνηση. Μόνο των μεγάλων θεαμάτων η ανάμνηση αποκρυσταλλώνεται σε μια λέξη. Προσών του ουσιαστικού! Ενάντια στη λησμονιά, αυτή είναι η αληθινή νίκη.

'Ενα σημείο, κοινό στα δυο θεάματα, μοιάζει θεμελιώδες. Καταργείται το όριο που χωρίζει το χώρο του παιξίματος από το χώρο του βλέμματος, προς όφελος μιας αλληλοδιείσδυσης εντυπωσιακής για Τσέχωφ - συγγραφέα παραδοσιακά περιχαρακωμένο στο σκηνικό κουτί. Ο Στρέλερ κι ο Μπρουκ φτάνουν έτσι σε μια μεγαλύτερη ρευστότητα: ελαττώνουν την εξουσία του βλέμματος, της απόστασης, του αποκλεισμού. Δεν κοιτάμε έναν κόσμο, είμαστε μέσα του. Κι αυτή η ενσωμάτωση μας ωθεί να υιοθετήσουμε για τα πρόσωπα την ίδια επιείκεια που

δείχνουμε στον εαυτό μας. Ο χώρος της σκηνής δεν είναι ο Χώρος του αμαρτήματος.

Ή, τουλάχιστον το αμάρτημα είναι μοιρασμένο.

Ο Στρέλερ προεκτείνει πάνω από την αιθουσαία ένα φάσμα καλυμμένο με νεκρά φύλλα που δε σταματά να κουνιέται, οπτική ηχώ των προβλημάτων που συνταράσσουν τους κυρίους της περιοχής. Το ύφασμα πάλλεται, φουσκώνει, χαλαρώνει και κάθε φορά μια ψιλή βροχή από φύλλα πέφτει στην αιθουσαία: δεν μένουμε ξένοι στον Βυσσινόκηπο, η δύναμή του μας τυλίγει. Αυτή η συμβολική αναπαράσταση του κήπου καταλήγει σε κάτι νοητικό, που έχει εξίσου σχέση με το φαντασιακό όσο και με το πραγματικό. Διφορούμενο που ξαπλώνεται στο θέατρο ολόκληρο: ο Στρέλερ δεν επιθυμεί μονάχα να διηγηθεί μια κοινωνική κατάπτωση, αλλά επίσης την εξαφάνιση του ωραίου και την απώλεια της θελκτικότητάς του. Με το ρίξιμο του Βυσσινόκηπου σβήνει το παρελθόν -κι όπως λέει ο Γκάεβ, μια αναφορά της Εγκυκλοπαίδειας- εξαφανίζεται όμως, επίσης, κι η ελαφράδα του άχρηστου. Κράτησα ένα φύλλο που έπεσε στα γόνατά μου, μετωνυμία της ιδιότητας που πεθαίνει.

Ο Μπρουκ ενσωματώνει το κοινό διαφορετικά. Ο Βυσσινόκηπος εδώ δεν εμφανίζεται, αλλά το θέατρο ολόκληρο - αυτό το θέατρο των Bouffes du Nord, του οποίου γνωρίζουμε τη συμβολική δύναμη - γίνεται ένα με το παλιό σπίτι. Στην αρχή, ο Μπρουκ αρκείται στη χρήση των διαφόρων επιπέδων της αιθουσαίας (η Λιούμποβα ανεβαίνει για να πάει να ξαπλώσει από τη σκάλα για τον πρώτο εξώστη) έπειτα παρεμβάλλει καθαρότερα την αιθουσαία στην τοπογραφία του σπιτιού. Ένα κόκκινο χαλί καλύπτει τον κεντρικό διάδρομο για να τιμηθεί η επιστροφή της Λιούμποβα. Στη γιορτή της τρίτης πράξης, η εβραϊκή ορχήστρα βρίσκεται πίσω από το κοινό, οι χορευτές χρησιμοποιούν τους διαδρόμους σ' ένα ακατάπαυστο πήγαινε - έλα: ο ίλιγγος μας αρπάζει. Στην τέταρτη πράξη η αιθουσαία ολόκληρη έχει κυριεύθει: η 'Ανια μιλάει από τον τρίτο εξώστη (που παριστάνει το πατάρι), η Βάρια πετάει τις γαλότσες του Πέτια από τον πρώτο εξώστη... Με την αναχώρηση οι πόρτες κλείνουν και βρισκόμαστε μόνοι με τον Φίρς, φυλακισμένοι μαζί του σ' αυτό το σφραγισμένο σπίτι μεχρι την 'Ανοιξη. Περισσότερο ακόμη, κι απ' ό,τι, στον Στρέλερ έχουμε εγγραφεί μέσα στη μυθοπλασία. Τι θάκανα εγώ; Όταν ακούγεται η περιφήμη χορδή, τα πρόσωπα στον Στρέλερ κατευθύνονται προς το μέρος μας, μεταφέροντάς μας την αινησυχία τους' στον Μπρουκ ο ήχος έρχεται να μας τυλίξει απ' έξω, τονιζόντας ακόμη περισσότερο τη θέση μας ως θεατές - πρόσωπα του δράματος.

### Το λευκό και τα χαλιά

Τα δυο θεάματα συναντώνται επίσης στη χρήση ενός κυριαρχούντος οπτικού στοιχείου που διατηρείται και στις τέσσερις πράξεις. Στο συνθημένο σκόρπισμα των νατουραλιστικών σκηνικών, απαντά η ενότητα ενός μοτίβου, που χρησιμοποιείται σαν θέμα με παραλλαγές. Χωρίς ταυτόχρονα να απομακρυνθούμε από το ρεαλιστικό επίπεδο, φτάνουμε σ' ένα ύφος πιο αφηρημένο, έντονα φορτισμένο μεταφορικά. Το σύνολο του έργου οργανώνεται γύρω από μια κεντρική εικόνα: το λευκό στον Στρέλερ, τα χαλιά στον Μπρουκ. Εξ ου και η σπάνις των αντικειμένων που δεν προσδιορίζουν πια ένα περιβάλλον, αλλά φωτίζουν μια κατάσταση. Τα παιχνίδια στην πρώτη πράξη, οι καρέκλες στην τρίτη, εγγράφονται στον Στρέλερ σαν διάγραμμα της κατάστασης των προσώπων. Όσο για τον Μπρουκ, δεν διατηρεί παρά τα αντικείμενα που απαιτεί το κείμενο: τη ντουλάπα που εξυμνεί ο Γκάεβ, την καρέκλα όπου πεθαίνει ο Φίρς. Δεν προστίθενται παρά μερικά κινητά παραβάν, που τέμνουν το χώρο αφήνοντάς τον εύπλαστο ή ενότητα του χώρου κυριαρχεί πάνω στους διαχωρισμούς.

Ο Βυσσινόκηπος είναι το έργο της ψυχρής φωτεινότητας. Ο Στρέλερ παραδέχεται τη γοητεία του από το περίφημο γράμμα



Ο Στανισλάβσκι στο ρόλο του Γκαιζ

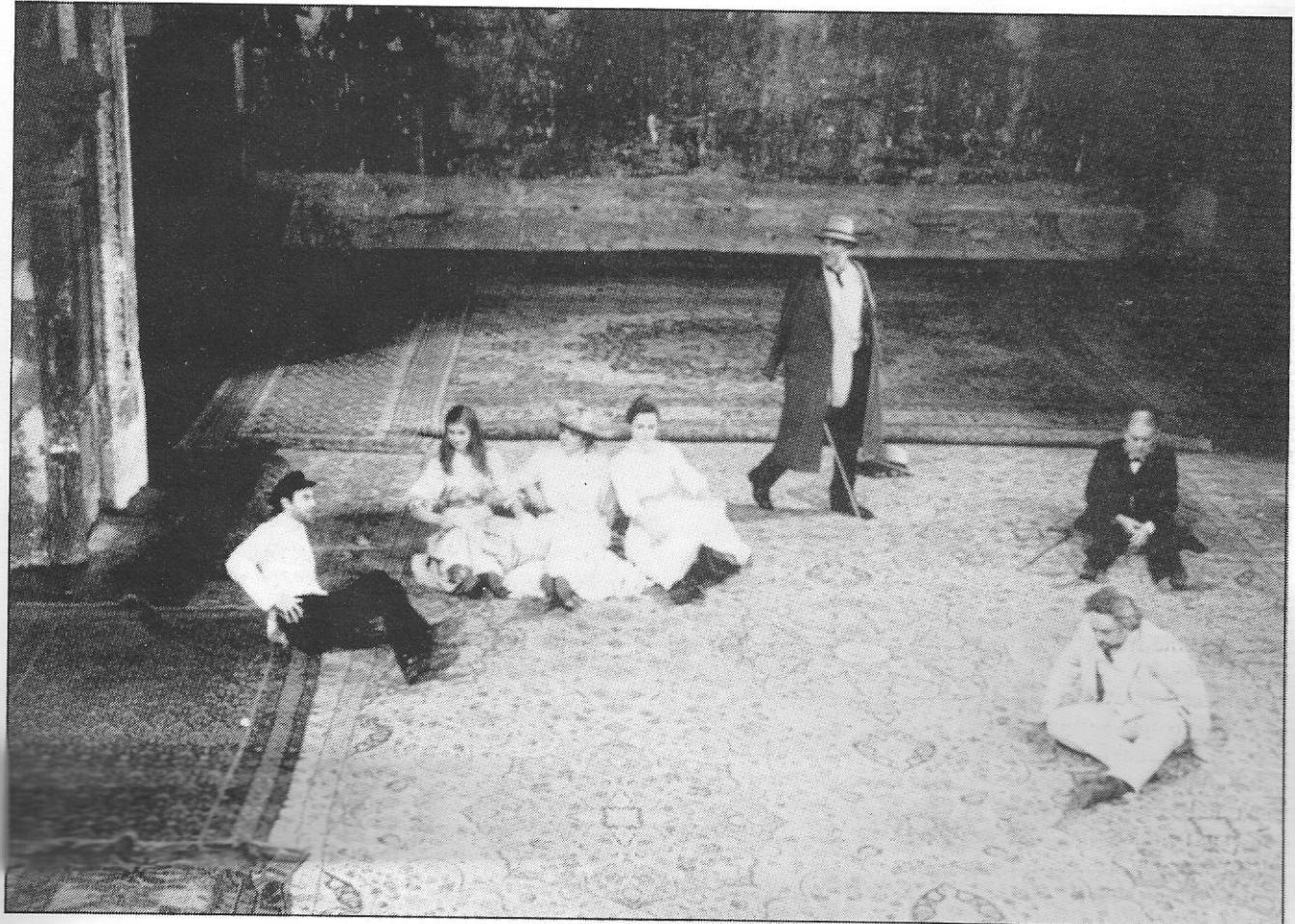
του Τσέχωφ για ένα βυσσινόκηπο που έχει κυριέψει το λευκό κάποια φανταστική εποχή, ταυτόχρονα άνοιξη και χειμώνας. Θυσιάζει κάθε φυσική αναφορά (στις βυσσινιές, στο χιόνι) για να ντύσει στα άσπρα τον ανθρώπινο κόσμο: παλτά, φούστες, θρανία, ντουλάπα, όλα είναι λευκά.

Κάποιοι τόνοι μαύρου είναι σπαρμένοι εδώ κι εκεί: το σκυλί της Σαρλόττας, η σιλουέτα του Φίρς, το σακάκι του Γιάσσα. Για τον Στρέλερ, όπως και για τον Τσέχωφ, το λευκό είναι φορτισμένο με αξίες διπλές: άνοιξη/χειμώνας, χιόνι/λουλούδια της βυσσινιάς, μωρουδιακά/σάβανο. Η γοητεία του λευκού έρχεται απ' αυτή την αμφισήμαντη υπόσταση, σ' αυτό συναντιώνται η αρχή και το τέλος ενός κύκλου. Το λευκό, χρώμα πένθους για βασιλίσσες και για παιδιά.

Το άσπρο, όταν δεν έρχεται αντιμέτωπο μ' ένα άλλο χρώμα, εξαλείφει τον αισθησιασμό. Το άσπρο των εσωρούχων παράγει ερωτικό αποτέλεσμα εξαιτίας της αντίθεσής του με το χρώμα των ρούχων που τα κρύβει εδώ, το άσπρο των φουστανιών πάνω στο άσπρο των εσωρούχων κατασιγάζει τον πόθο. Το σκηνικό είναι εξίσου λευκό με τα κοστούμια. Άσπρο πάνω σε άσπρο, όπως στους σουπρεματιστικούς πίνακες του Μάλεβιτς. Κάθε εντύπωση βάθους χάνεται, τα σώματα γίνονται αραβουργήματα σχεδον ξεθωριασμένα. Αυτό δεν είναι το νόημα του γράμματος από τη Γιάλτα: κυρίες ντυμένες στ' άσπρα μέσα στον άσπρο βυσσινόκηπο; τίποτα δεν ξεχωρίζει τις μεν από το δε. Ανήκουν στην ίδια ουσία.

Ο Μπρουκ ενοποιεί την εικόνα με άλλο τρόπο. Πολυτελή χαλιά με ονειρικά σχέδια, παλιότερα ακόμη κι από την ντουλάπα και τον Φίρς, καλύπτουν το σκηνικό χώρο. Όμως αυτή η

Ο «Βυσσινόκηπος», σκηνοθεσία Πήτερ Μπρουκ, Bouffes du Nord, Παρίσι. Από αριστερά: Τζων Μπλάτσλεϋ, Ανν Κονσινύ, Νατάσα Πάρρου, Ναταλί Νελ, Μισέλ Πικολί, Ρομπέρ Μυρζώ, Νικός Αρεστρεπ





απλωμένη ομορφιά δεν αποκτά αμέσως μεταφορική αξία σε σχέση με το έργο. Τα χαλιά παραπέμπουν κατ αρχήν στην Σύναξη των Πουλιών, προηγούμενο θέαμα του Μπρουκ. Τα αντιμετωπίζουμε σαν θεατρικά εξαρτήματα που ανήκουν στην ομάδα και χρησιμεύουν για τη διακόσμηση του χώρου χωρίς να έχουν άμεση σχέση με τα κείμενα. Υπογραμμίζουν τη συνέχεια μιας πορείας του Μπρουκ, τοποθετούν το *Βυσσινόκηπο* στη συνέχεια της Σύναξης.

Μπορούμε, όμως, να δεχτούμε το *Βυσσινόκηπο* και χωρίς αναφορές. Τότε τα χαλιά μιλάνε για την κρυφή ομορφιά του ερειπωμένου σπιτιού. Ξαναθερμαίνουν την εγαταλειμμένη κατοικία. Δίνουν στο σύνολο, όπως το λευκό στον Στρέλερ, μια διάσταση ενιαία, φαντασιακή: η μνήμη σβήνει τις λεπτομέρειες, διατηρώντας μόνο το στοιχείο εκείνο που από μόνο του προσδιορίζει το θέαμα στην ολότητά του.

Χάνοντας το στήριγμα των επίπλων οι θηθοποιοί ελευθερώνονται από τους καταναγκασμούς του ρεαλιστικού κώδικα: όπου δεν υπάρχουν καρέκλες καθόμαστε στο πάτωμα. Αυτό δίνει στις στάσεις των σωμάτων νωχέλεια κι αφέλεια, εξαιρετικά μεγάλη οικειότητα επίσης: σαν τα παιδιά που φυλαρούν μιμούμενα τους μεγάλους, σαν τους νέους που θέλουν να ξαναφτίαξουν τον κόσμο. Όσο διάστημα βασιλεύει η ευτυχισμένη αβεβαιότητα, τα χαλιά υποδηλώνουν εξίσου ένα εσωτερικό (πράξεις 1 και 3) όσο κι ένα εξωτερικό (2η πράξη): ένα δωμάτιο, τον κάμπο. Εξαφανίζοντάς τα τη στιγμή της αναχώρησης (4η πράξη) κι αποκαλύπτοντας γυμνό το κρύο δάπεδο από άσφαλτο, ο Μπρουκ διευκρινίζει τη διπλή τους λειτουργία: βοηθούν το παιξιμό, υποδηλώνοντας ταυτόχρονα το κλίμα του *Βυσσινόκηπου*.

Αν ο Στρέλερ ενοποιεί κοστούμια και σκηνικά μέσα στο ίδιο λευκό, ο Μπρουκ διαχωρίζει τα δύο στοιχεία. Με τη χρήση του χώρου αποσπάται από τον ρεαλιστικό κώδικα, με τα κοστούμια ενσωματώνει ένα ιστορικό δεδομένο. Προσφέροντας ταυτόχρονα μια αληθινή απόλαυση με τις ματιέρες, που γίνεται ακόμη μεγαλύτερη εξαιτίας της οικειότητας. Η ποιητική της ματιέρας, απαντά, σαν σε ηχώ, στην ποιητική των χαλιών. Σώματα ντυμένα όπως άλλοτε, ξαπλωμένα σε στάσεις σημερινές πάνω σε μαγικά χαλιά: αυτός είναι ο πυρήνας που συμπυκνώνει για πάντα τον *Βυσσινόκηπο* του Μπρουκ. Όπως το άσπρο πάνω σε άσπρο του Στρέλερ.

Η βασική διαίσθηση είναι του Στρέλερ, πρώτος αυτός δέχτηκε την αποκάλυψη των σκηνικών οδηγιών του Τσέχωφ: η Λιούμποβα φτάνει στο «δωμάτιο των παιδιών». Τίποτα δεν έχει αλλάξει, η κίνηση μοιάζει να έχει μείνει μετέωρη: ο χώρος βαλσαμώνει την παιδική ηλικία. Τίποτα δεν μπορούμε να αγγίξουμε χωρίς να αναπτήσει. Η Λιούμποβα σερβίρει τον καφέ στα μικρά φλιτζανάκια, χαιδεύει τα θρανία, ενώσω ο Γκάεβ ρητορεύει για την ηλικία της ντυλάπας. Τέλος, αυτή ανοίγει βίαια: ξεχύνονται δεκάδες παιχνίδια, μπαλόνια, ένα κουκλίστικο αμάξικι. Η παιδική ηλικία ήταν κρυμμένη στο φέρετρό της, κι αυτό το βαλσαμωμένο πτώμα μοιάζει να επέστρεψε στη ζωή με τα λόγια του Γκάεβ. Η παιδική ηλικία συνεπαίρενε τότε τους αφέντες. Κατεβαίνουν όλοι στο προσκήνιο κοιτάζοντας τον κήπο, το σκοτάδι, την εξαφάνιση. Προστίθεται τότε το θέμα του θανάτου: καθισμένη στο μαθητικό της θρανίο η Λιούμποβα θυμάται το πνίξιμο του γιού της Γκρίσσα. Μια παιδική ηλικία υπερβολικά σύντομη και μια παιδική ηλικία που έχει παραταθεί υπέρμετρα: η Λιούμποβα είναι στο σταυροδρόμι τους. Στην 1η πράξη ο Γκάεβ σέρνει ένα ξύλινο τραινάκι στη δεύτερη, ένα μηχανικό τραινάκι κάνει τον γύρο της σκηνής, ενώσω όλοι σκέφτονται τον *Βυσσινόκηπο*, το μέλλον. Οι άνθρωποι αυτοί κάνουν το πραγματικό μικρογραφία: ο κόσμος γι' αυτούς δεν μπορεί να είναι παρά ένα παιχνίδι. Πριν την αναχώρηση η 'Ανια παιζεί ακόμη μια φορά με τα παιχνίδια: τα όνειρά της, μοιάζει να λέει ο Στρέλερ, είναι της ιδιαίς φύσης μ' εκείνα της Λιούμ-

ποβα και του Γκάεβ. Η παιδική ηλικία είναι η μοίρα τους, η ασυνειδησία τους, η πολυτέλεια τους.

Ο Μπρουκ ανανεώνει ολοκληρωτικά τον τσεχωφικό ρυθμό. Μακριά από βραδύτητες, μελαγχολίες, παύσεις και ψιθυρίσματα, όλα εδώ γίνονται γρήγορα, σαν αυτά τα όντα να ορμούσανε προς το τέλος με έναν ανέμελο πυρετό. Για τον Μπρουκ «η έλειψη ζωτικότητας θάτανε προδοσία», γιατί σ' αυτά τα πρόσωπα «οι επιθυμίες διατηρούνται ολοζώντανες» αρνείται έτσι τη στερεότυπη άποψη ότι η φθορά μιας κοινωνίας αντιστοιχεί στη φθορά των όντων.

Υπάρχει σ' αυτόν το *Βυσσινόκηπο* μια κίνηση, μια ενέργεια, που κυκλοφορούν από το ένα πρόσωπο στο άλλο και τα συνδέουν. Τα δεσμάτα είναι γρήγορα, οι λέξεις προβάλλονται με δύναμη, όλα μοιάζουν να παρασύρονται από ένα ρεύμα: το φινάλε σε ρυθμό presto, αντί να τραβάει. Τα πρόσωπα ζαλισμένα από ταχύτητα τρέχουν στο γκρεμό χωρίς φόβο ή δισταγμό. Ο Μπρουκ εφαρμόζει σε ολόκληρο το έργο το κλίμα της 3ης πράξης: μια γιορτή κατά τη διάρκεια της πανούκλας.

Μια τέτοια αντιμετώπιση απαγορεύει το σταμάτημα σε μιαν εικόνα, το κλώσιμο της φράσης: είναι η γενική κίνηση που έχει το λόγο. Με την ορμή της. Με την ιλιγγώδη αυτοκαταστροφική της πείνα. Αυτή η επιτάχυνση του ρυθμού εξηγεί γιατί ποτέ άλλοτε δεν νιώσαμε όσο εδώ την απελευθέρωση της 4ης πράξης. Ο Γκάεβ κι η Λιούμποβα αισθάνονται ανακουφισμένοι. Η τραγωδία δεν μπορούσε να αποφευχθεί, δεν είχαν αμφιβολία, αλλά τουλάχιστον αρνήθηκαν να την καθυστερήσουν. Την περίμεναν χορεύοντας.

Η Λιούμποβα της Βαλεντίνα Κορτέζε στον Στρέλερ παιζει με τα νεύρα τεντωμένα. Άλλαζει διάθεση από τη μια στιγμή στην άλλη, συνταράσσεται, κλαίει, ανακατεύει τα μαλλιά της. Το σώμα όπως κι η φωνή μεταφράζουν αυτή την αδυναμία προσδιορισμού, αυτή την οξύτατη ευαισθησία ηλεκτροκαρδιογραφήματος. Η Κορτέζε είναι το σήμα κατατεθέν της σκηνοθεσίας του Στρέλερ, ο Άρεστρεπ του Μπρουκ. Έχει την ενέργεια και το ρυθμό της. Ασταθής και κινητικός ο Λοπάχιν του, χορεύει, νευριάζει, ουρλαύζει, με συναισθηματική ανωριμότητα κι οικονομική διαύγεια. Αν ο Μπρουκ αρνείται τις εικόνες που παραπέμπουν σε μια «ανάγνωση», προτείνει ωστόσο μια, ουσιώδη: κατά τη διάρκεια της αφήγησης της αγοράς του κτήματος, ο Λοπάχιν πέφτει μαζί μ' ένα από τα παραβάν αποκαλύπτοντας όλα τα μέλη της οικογένειας όρθια. Σ' αυτή τη διπλή πτώση συναντώνται το απύχημα κι η μοίρα.

Ο Φέργκιουσσον σ' ένα δοκίμιο του βλέπει στον ακινητοποιημένο κόσμο του *Βυσσινόκηπου* μια μακρινή ανάμνηση του Προ-Καθαρτηρίου, χώρο ανάμεσα στην Κόλαση και το Καθαρτήριο. Εδώ, κατά τον Ντάντε, βρίσκονται οι «αμελείς»: αυτοί που έζησαν χωρίς στόχο ή κατεύθυνση, χωρίς αρετή ή διαστροφή, και περιπλανώνται μέχρι την ύστατη στιγμή της ανάκλησης και της συγγνώμης. Η Ραβέσκαγια δεν είναι μια «αμελής», που κλείνει τον *Βυσσινόκηπο* με μια προσευχή: «Τί αμαρτίες έχουμε κάνει! Θέε μου, να 'σαι σπλαχνικός...!». Το θέαμα του Στρέλερ παραπέμπει στον κόσμο της απροσδιόριστης αναμονής του Ντάντε, των παιδικών παιχνιδών που ψυχαγωγούν αυτούς τους αθεράπευτα οκνηρούς. Στο Προ-Καθαρτήριο του Στρέλερ απαντά στον Μπρουκ ο πανικός της πανούκλας. Στο adagio που πεθαίνει, τα αναπτήματα ενός αυτοκτονικού prestissimo. Αυτά τα πρόσωπα τα αγαπούμε —μπορούμε να γελάσουμε μαζί τους, αλλά, ούτε στον Στρέλερ ούτε στον Μπρουκ, το κωμικό δεν οδηγεί στη σκληρότητα— και τα δύο θεάματα μας καλούν να σκεφτούμε πάνω στον καλύτερο τρόπο εξαφάνισης. Το αργό, προοδευτικό βύθισμα ή ο βίαιος σπασμός της τελευταίας γιορτής. Ντάντε ή Βοκκάκιος. Αυτά είναι που θυμάμαι, κι αυτοί οι δύο *Βυσσινόκηποι* μπορούν να συντροφέψουν μια ζωή. □

Ζωρς Μπανού  
(Μετάφραση Βίκτωρ Αρδίτης)



Οι «Τρεις Αδερφές», σκηνοθεσία Πέτερ Στάιν, Σαουμπύνε, Βερολίνο 1984. Από αριστερά: Κορίνα Κίρσχωφ (Ιρίνα), Ήντιτ Κλέβερ (Ολγα)





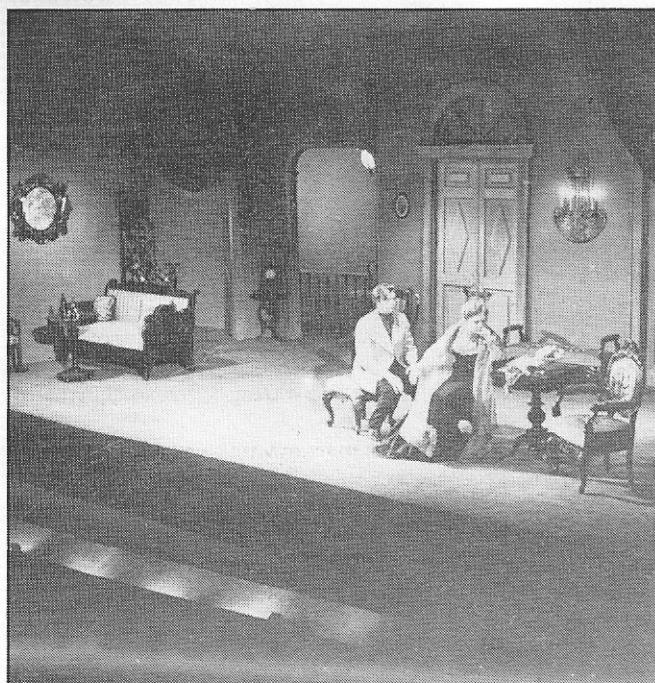
## Ο Βυσσινόκηπος του Έφρος

*To καρουζέλ των χαμένων ψυχών*



Ανατόλι Έφρος

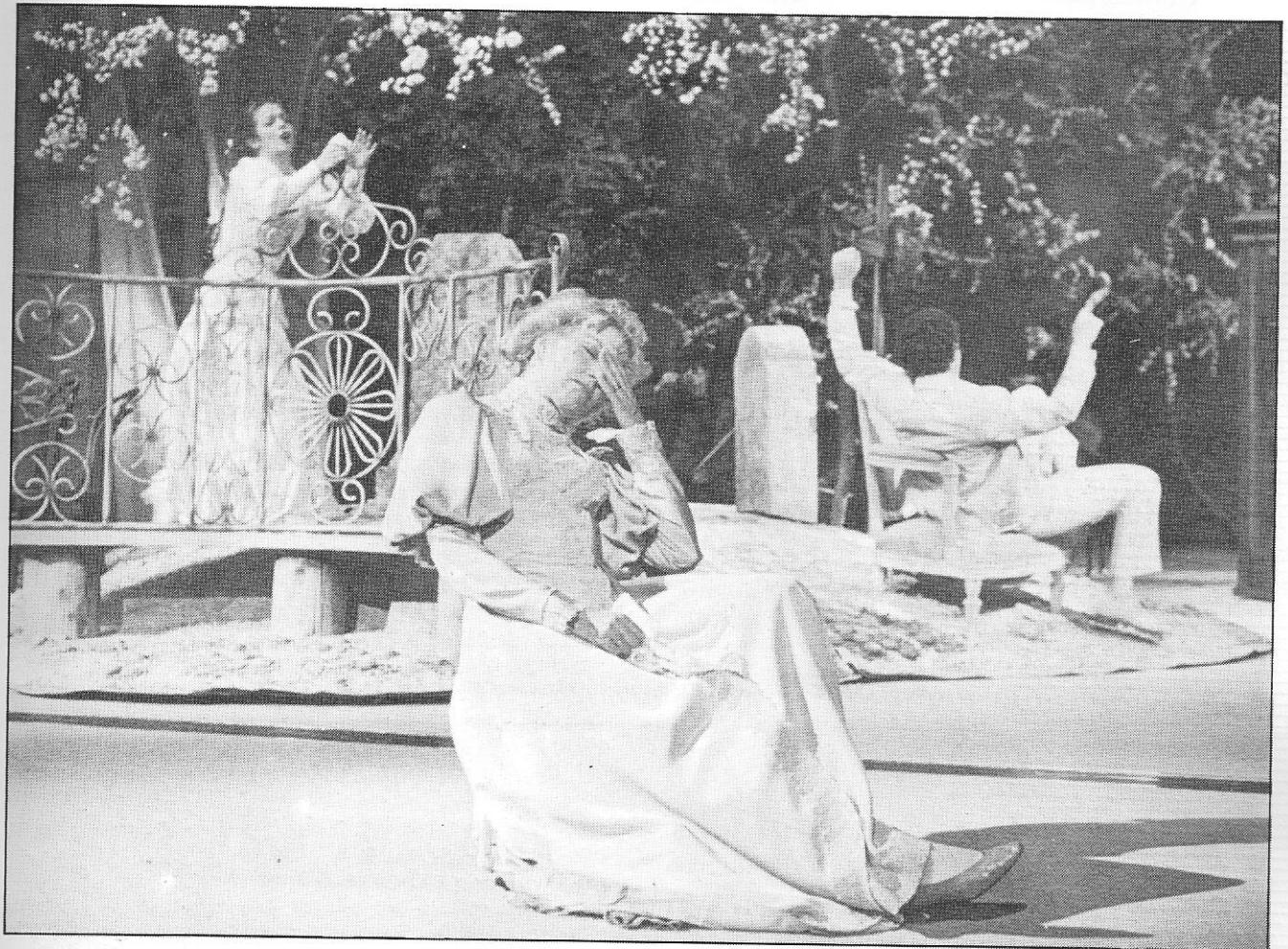
«Οι τρεις αδερφές» σκηνοθεσία K. Στανισλάβσκι



**Ο**TAN, πριν μερικά χρόνια, ο Ανατόλι Έφρος, ένας από τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες της Μόσχας, παρουσιάσε στο θέατρο του Μαλάγια Μπρονάγια τις *Τρεις Αδερφές* του Τσέχωφ, η ερμηνεία που έδωσε κριθήκε, από τότε κιόλας, ότι βρίσκεται στους αντίποδες του φορμαλισμού που χαρακτηρίζει, κατά γενικό κανόνα, τα ανεβάσματα έργων του Τσέχωφ. Ήταν μια σκηνοθεσία πολὺ κλασική, γλυκιά, ήρεμη, γεμάτη τρυφερότητα για τους δυστυχείς θνητούς. Το ανέβασμα του *Βυσσινόκηπου* στο Εθνικό Θέατρο της Φιλανδίας, το φθινόπωρο του 1983, μας αποκάλυψε έναν Τσέχωφ ολότελα διαφορετικό, που άγγιζε το παράλογο. Είχε τη γενική κίνηση ενός καρουζέλ που η μηχανή του γυρνάει με ιλιγγιώδη ταχύτητα. Τα πρόσωπα ανίκανα να ξεφύγουν, τραβιούνται μέσα στο στρόβιλο. Σ' αυτή την μεγάλης ταχύτητας ερμηνεία, το καρουζέλ καμιά φορά σταματά, και τις παύσεις του τις σημειώνει στα σημεία που το έργο αποκαλύπτει την ανθρώπινη ύπαρξη. Ένα πλοιό που βουλιάζει ανθρώποι ξεριζωμένοι από το αριστοκρατικό τους παρελθόν και δεν τολμούν ή δεν θέλουν να αντικρίσουν το μέλλον.

Για τις «χαμένες ψυχές» του *Βυσσινόκηπου* δεν υπάρχει καταφύγιο προς τα μεγάλα κύματα της Ιστορίας που τις αποδίχνουν. Βλέπουν, αλλά κλείνουν τα μάτια, παίρνουν μια στέκα μπιλιάρδου, μιλάνε σ' ένα έπιπλο ή ένα δέντρο, κρέμονται από τις αναμνήσεις τους. Η ταραγμένη τους φυγή διακόπτεται από τον παράξενο και τρομακτικό κρότο του μέλλοντος —ήχο που ο Τσέχωφ λέει ότι φέρνει στο νου χορδή βιολιού που σπάει. Αυτή η προαισθηση του κύματος που θα παρασύρει κι αυτούς και





Ο «Βυσσινόκηπος», σκηνοθεσία Ανατόλι Έφρος, Ελσίνκι 1983

τ' ανθισμένα τους δέντρα, σπρώχνει τα πρόσωπα που στριφογυρίζουν στη σκηνή να αναζητήσουν προστασία το ένα πλάι στο άλλο σε ένα άμορφο σύνολο.

Όταν ένας περαστικός τους ζητάει λίγα λεφτά, η αντίδρασή τους τους κάνει να μοιάζουν με ένα σμάρι από μύγες που βουίζει σε μια γωνιά. Η δύναμη αυτού του περιπλανώμενου ζητιάνου τονιζεται, σε αντίθεση με την αδυναμία αυτών των ανθρώπων που έχουν χάσει την ταυτότητά τους.

Στο μέσον της σκηνής βρίσκεται ένα νεκροταφείο: εκεί τα πρόσωπα, χωρίς αντάλλαγμα, ξανθρίσκουν το παρελθόν τους. Τα γεγονότα τους αναστατώνουν και το μόνο στο οποίο μπορούν να προσκολληθούν είναι αυτές οι ταφόπλακες: το παρελθόν.

Η σκηνή είναι λουσμένη στο φως. Στο σκηνικό του Βαλέρι Λέβενταλ τα δέντρα είναι ανθισμένα, αέρινα και φωτεινά. Ο αέρας κουνάει τις λευκές κουρτίνες του σπιτιού, σαν λευκές σημαίες συνθηκολόγησης.

Στο τέλος, χίονι πέφτει στα δέντρα. Η σκηνή είναι σκοτεινή, σαν τυλιγμένη από πένθος. Μια εποχή τελείωσε. Αυτή που αρχίζει θα 'ναι καλύτερη; Ο Έφρος, με θλίψη, μας δείχνει, μέσα από τον Τσέχωφ την εποχή μας: οι άνθρωποι έχουν κιόλας χάσει κάθε επίδα, αισθάνονται ταυτόχρονα την αγωνία του παρελθόντος και την αγωνία του μέλλοντος. «Παρόλα αυτά, θέλω να πιστεύω στο μέλλον της ανθρωπότητας. Λέγοντας θέλω να πιστεύω, σημαίνει ότι είμαι κάποιος που ελπίζει», λέει ο Έφρος.

Η σκηνοθεσία του υπογραμμίζει με τρόπο αναλυτικό την αποσπασματική δομή του Βυσσινόκηπου, δομή όπου τα πρόσωπα

κι οι σκέψεις τους μπλέκονται. Δεν μιλάνε πραγματικά ο ένας στον άλλον' ο καθένας προσπαθεί να αποδείξει το βάσιμο του δικού του εγωκεντρικού κόσμου. Αυτός που λέει ότι αγαπάει, δεν ξέρει σ' αλήθεια τι είναι η αγάπη. Αυτός που λέει ότι μπορεί να βάλει σε τάξη τη χαώδη κατάσταση, αρκείται σε ρητορείς. Το μόνο πρόσωπο που έχει τη θέληση να δράσει και το κάνει είναι ο Λοπάχιν: ο ρεαλιστής, δηλαδή ο κερδισμένος. Ο Έφρος δεν τον κοροϊδεύει. Όταν ήταν παιδί, ο Λοπάχιν δεν είχε ούτε παπούτσι να βάλει. Πώς θα μπορούσε να ξέρει άν η σαμπάνια που αγόρασε είναι αυθεντική ή όχι;

Ο Έφρος βάζει τους ηθοποιούς του να στριφογυρίζουν με τρόπο επίτηδες μηχανικό σε μια κίνηση που όλο πάει να ξεφύγει. Μιλάνε γρήγορα, οι τονισμοί τους είναι ακριβείς, όλα αναλύονται με σχολαστικότητα για να ενσωματωθούν στην κατάσταση. Τα τσεχωφικά συναισθήματα μεταφράζονται σωματικά στη σκηνή. Η σκέψη εκφράζεται με τη χειρονομία, η αλήθεια του σώματος ακολουθεί παράλληλα την αλήθεια της σκέψης. Με τη χρήση των χειρονομιών ο νατουραλισμός του παιξίματος γίνεται λεπτότερος.

Οι ηθοποιοί δείχνουν τα συναισθήματα τους υπερβάλλοντας συνειδητά: η υστερία είναι προφανής, όπως και η αγωνία που φτάνει τον παροξύσμο. Τούτα τα πρόσωπα είναι σχεδόν γκροτέσκα. Είναι μαζί γελοία και για λύπηση. Τρέχουν εδώ κι εκεί σαν άλογα δεμένα σ' ένα πάσσαλο που όμως δεν δοκιμάζουν να σπάσουν το χαλινάρι τους. Τραγικό και κωμικό είναι με πόνο αλληλένδετα.

Στο Ελσίνκι ο Έφρος δούλεψε όπως κι αλλού, με την ιδιαίτερη του μέθοδο. Στην αρχή των δοκιμών μιμείται τον κάθε ρό-

λο για να δείξει την κεντρική ιδέα περισσότερο από τον ρόλο, τη σκέψη που κατοικεί το ρόλο. Φτιάχνει με εικόνες σαφείς μια ενορχήστρωση δική του, μεγάλης ακρίβειας, κι αφήνει μετά τους ηθοποιούς να αναμετρηθούν με τα πρόσωπα για να τους προσδώσουν τη δική τους προσωπική αλήθεια. «Δουλεύω σαν συνθέτης, ετοιμάζω μια παρτιτούρα που η ορχήστρα πρέπει να παιξει όσο το δυνατό καλύτερα. Όταν η παρτιτούρα μου ετοιμασθεί, είναι μαζί έτοιμη και η σκηνική εικόνα. Κι άλλο δεν κάνω πια από το να κοιτάζω τους ηθοποιούς μου να ανθίζουν στα πλαίσια ενός πίνακα που τους είναι ξένοις».

Ο Έφρος στο Εθνικό Θέατρο της Φιλανδίας ήταν η τέταρτη φορά που ανέβαζε το *Buσσινόκηπο*. Η πρώτη ήταν στο Θέατρο Ταγκάνκα της Μόσχας πριν δεκαπέντε χρόνια, η δεύτερη στην Ιαπωνία πριν μερικά χρόνια, και σκέφτεται μια τέταρτη εκδοχή πολὺ σύντομα για το Μαλάγια Μπρονάγια. Αντίθετα με πολλούς σκηνοθέτες, του αρέσει να δουλεύει ξανά και ξανά το ίδιο κείμενο, γιατί έτσι η προσοχή μπορεί να συγκεντρωθεί στο ουσιώδες, μ' άλλα λόγια στη θεατρική ύπαρξη του έργου. Βλέποντας την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου της Φιλανδίας είναι αιμέσως φανερή η οικειότητα του σκηνοθέτη με το κείμενο. Η ανάλυση που κάνει είναι κρυστάλλινης καθαρότητας. Καμιά λεπτομέρεια δεν αφήνεται στην τύχη, όλα

είναι τέλεια λιαδωμένα. Το έργο ιωφίζεται εξίσου οπτικά κι από μια εσωτερική οργανική ζωή όπου οι καταστάσεις απορρέουν η μια από την άλλη, μπλέκονται και καταλήγουν να εκραγούν με τον πιο βιαστικό και σπαρακτικό τρόπο. Ο σκηνοθέτης ξέρει τον Τσέχωφ κι ακόμη περισσότερα: ξέρει τα πρόσωπα που περιγράφονται στο έργο.

Αυτοί οι Ραβένσκι κι οι Τροφίμωφ φοράνε τα ρούχα της εποχής τους. Κάτω όμως απ' αυτά τα ρούχα, είναι οι ιδέες του δικού μας καιρού που τους συνταράσσουν. Ο πόνος της εγκατάλειψης κάνει την Βάρια να ρίξει κάτω, ξανά και ξανά, τον κρίκο με τα κλειδιά του σπιτιού, η ταπείνωση δυναμώνει τη θλιψη της τελευταίας εικόνας. Ανάμεσα στους τάφους, με τις αποσκευές τους ολόγυρα, μια χούφτα χαμένοι άνθρωποι εποιημάζονται να φύγουν. Ο Τροφίμωφ δεν βρίσκει τις γαλότσες του. Ψάχνουν τα άχρηστα αντικείμενα, ενώ είναι κιόλας χαμένοι οι ίδιοι.

Σαν να κινεί αόρατα νήματα, ο Έφρος βάζει τα πρόσωπα να στριφογυρίζουν στη σκηνή: την επόμενη στιγμή, τα συγκεντρώνει κολλητά το ένα στο άλλο μετά, βάναυσα, αφήνει τα νήματα. Τα πρόσωπα μένουν εκεί. Στο κενό.

Κίρσικα Σίκαλα  
(Μετάφραση Βίκτωρ Αρδίτης)

«Στο Μεγάλο Δρόμο», σκηνοθεσία Κλάους Μίκαελ Γκρούμπερ, Σαουμπύνε, Βερολίνο 1984. Μ. Κράουελ, Ν. Μπιλ, Γ. Μπιλερ





Αποψη του προσκήνιου, της ορχήστρας και του κοίλου από ένα θεωρείο του θεάτρου. Αυτή ήταν η εικόνα του Τεάτρου Ολύμπικο μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Εκτός από τη βασιλική πύλη, μπορούμε να δούμε το μικρό δρόμο που απαντούσε στο Ingengneri, σκηνοθέτη του Οιδίποδα Τυράννου στα 1585 (μαζί με την αντίστοιχη της απέναντι πλευρά), έτσι που να συμβολίζονται οι δρόμοι που οδηγούν στις Επτά Πύλες της Θήβας

---

PIERRE VIDAL-NAQUET

---

## Ο Οιδίπος στη Βιτσέντσα και στο Παρίσι δυο στιγμές μιας ιστορίας

Pierre Vidal Naquet

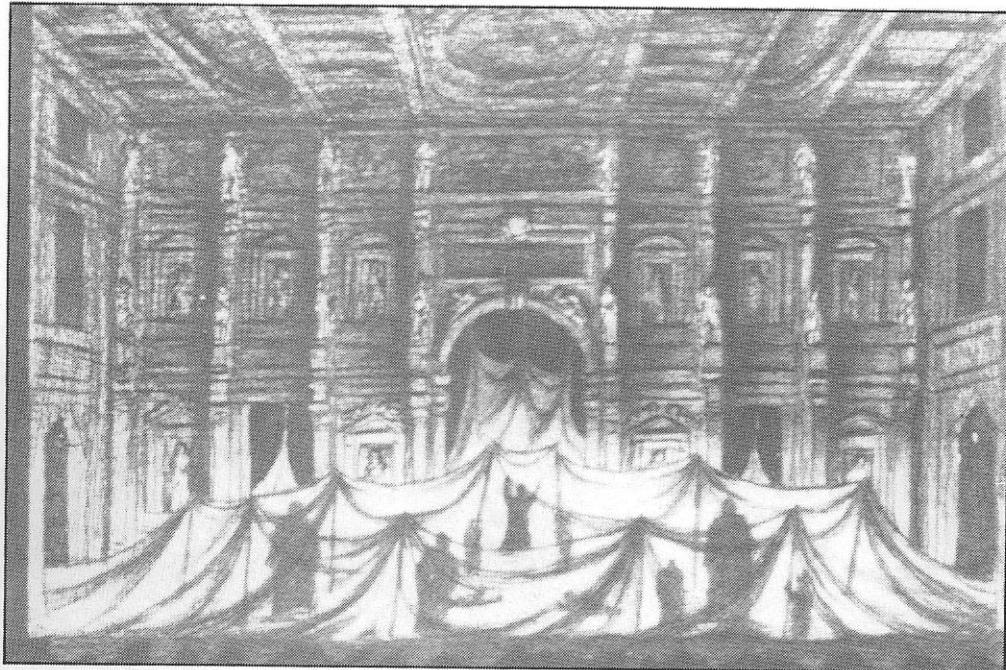


**Α**ΠΟ ΤΗΝ ατελείωτη ιστορία του Οιδίποδα —τον Οιδίποδα του Σοφοκλή, παρότι σε μεγάλο βαθμό διέφυγε του συγγραφέα— επέλεξα να προβάλλω δύο στιγμές<sup>(1)</sup>. Δύο στιγμές; Η λέξη δεν ανταποκρίνεται με ακρίβεια παρά σε ό,τι θα αποτελέσει το αρχικό αντικείμενο της διερεύνησής μου: την παράσταση η οποία εγκαινιάσει, την Κυριακή 3 Μαρτίου 1585, το «Τεάτρο Ολύμπικο» της Βιτσέντσα<sup>(\*)</sup>. Εκείνη την ημέρα παρουσιάστηκε ο Οιδίπος Τύραννος του Σοφοκλή σε μετάφραση Orsatto Giustiniani. Το ίδιο το θέατρο είχε χτιστεί με τη φροντίδα της «Ολυμπιακής Ακαδημίας» της Βιτσέντσα, βάσει των σχεδίων ενός μέλους της Ακαδημίας, του Andrea Palladio<sup>(2)</sup>. Η δεύτερη «στιγμή» απλώνεται απεναντίας σε όλο το μάκρος ενός αιώνα και ακόμα πιο πέρα. Ως αφετηρία της μπορούμε να θεωρήσουμε την πρώτη γαλλική μετάφραση του σοφόκλειου έργου το 1692 από τον Andre Dacier και εκτείνεται μέσα από μίαν ολόκληρη σειρά μεταφράσεων και διασκευών, από τις οποίες μόνο μια, εκείνη του Βολταίρου το 1718, είναι φημισμένη, ώς το τέλος, το οποίο μπορούμε συμβατικά να ορίσουμε

---

(\*) Βιτσέντσα: Πόλη της Ιταλίας, βορειοδυτικά της Βενετίας, γενέτειρα του Παλλάντιο, που θεμελίωσε το «Ολυμπιακό Θέατρο».

(2) Andrea de Pietro Palladio (Αντρέα ντι Πιέτρο Παλλάντιο): Ιταλός αρχιτέκτονας, γεννήθηκε στην Πάδοβα (1508 - 1580). Κατασκεύασε μεταξύ άλλων το «Ολυμπιακό Θέατρο» της Βιτσέντσα και εξέδωσε το έργο «Τέσσερα Βιβλία Αρχιτεκτονικής», εμπνευσμένο από το ρωμαϊκό αρχιτέκτονα Βιτρούβιο ("De architectura").



Σκηνογραφική αντιμετώπιση του «Βασιλά Οιδίποδα» σε σκηνοθεσία V. Puecher (1973)

βάσει της μετά θάνατον δημοσίευσης (1818) του «Οιδίποδα Τύραννου» του Marie-Joseph Chenier που πέθανε το 1811<sup>(\*)</sup>.

Αλλά, ποιός ο λόγος της μελέτης αυτών των δυο στιγμών, αν παρακάμψουμε μάλιστα το αυθαίρετο μιας παρόμοιας επιλογής; Ποιό νέο φως θα μπορούσε να ενδεχομένως να ρίξει αυτή η μελέτη στον Οιδίποδα Τύραννο που παρουσιάστηκε στην Αθήνα γύρω στο 420 π.Χ.;

Ας αφήσουμε εδώ κατά μέρος όσους —και είναι περισσότεροι απ' ό,τι θα μπορούσε να φανταστεί κανείς— κρίνουν ότι έχουν απόλυτη επίγνωση της ιστορικής αυτής στιγμής των Αθηνών. Δεν θα μπορούσα παρά να θαυμάσω τη βεβαίότητά τους. Στις μελέτες, ένα περίγραμμα των οποίων παρουσιάζω εδώ, δεν απομένουν παρά δυο ειδών λόγοι ύπαρξης.

Για μια σημαντική μεριδια φιλολόγων και κοινωνιολόγων, όπως ο Jean Bollack και οι φίλοι του, η ιστορική μελέτη έχει τη μορφή μιας εργασίας εκκαθάρισης: αρχαίοι σχολιαστές και σύγχρονοι φιλόλογοι συσσώρευσαν γύρω από το κείμενο αλλεπάλληλα στρώματα ερμηνειών και διαδοχικών διορθώσεων, τα οποία πρέπει κανείς να απαλείψει, όπως αποφλοιώνουμε ένα κρεμμύδι, προκειμένου να φθάσει στη γυμνότητα του σοφόκλειου κειμένου. Αλλά για ποιό κείμενο πρόκειται; Κανένα μαγνητόφωνο δεν κατέγραψε την παράσταση των Αθηνών και η ιστορία της παράδοσης άρχισε —και μαζί μ' αυτήν οι πρώτες «παρεκκλίσεις»— από τη στιγμή που οι αντιγραφείς άρχισαν να αντιγράφουν τα χειρόγραφα. Η γυμνότητα του κειμένου δεν είναι εκείνη του Σοφοκλή, αλλά ενός αντιγραφέα, ενός βυζαντινού εκδότη, του Μανουήλ Μοσχόπουλου για παράδειγμα. Ακόμη και αυτός ο φημισμένος «Λαουρεντιάνος» (Laurentianus) αυτό το υπόδειγμα μεταγραμματισμού<sup>(5)</sup> (αντιγραφής, δηλαδή, με μικρά γράμματα πάνω σε ένα κείμενο γραμμένο με μεγαλογράμματη γραφή), μας επιτρέπει να ανατρέξουμε έως τον κώδικα του 5ου π.Χ. αιώνα, του οποίου ήταν αντίγραφο.

Πέραν αυτού, πρέπει κανείς να απαιτήσει ένα volumen της πρώτης αυτοκρατορικής περιόδου, το οποίο δεν είναι το κείμενο του Σοφοκλή, αλλά η ερμηνεία που του έδωσε ένας φιλόλογος

(\*) Marie Jozeph Chénier (Μαρί Ζοζέφ Σενιέ 1764 - 1811): Συγγραφέας της τραγωδίας «Κάρολος ΙΧ» και των στίχων του «Τραγουδιού του αποχαιρετισμού». Συμμετείχε στη Γαλλική Επανάσταση ως μέλος της Συμβατικής Εθνοσυνελεύσεως.

της εποχής του Αδριανού. Και, εάν κρίνει κανείς ότι η ρήξη με το Σοφοκλή άρχισε από τη στιγμή που το τραγικό κείμενο έγινε κείμενο σχολικό, λογοτεχνικό, με άλλα λόγια «κλασικό», πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι η τραγωδία δεν μετατρέπεται σε λογοτεχνία μόνο με την *"interpretatio romana"* (ρωμαϊκή ερμηνεία), του είδους του «Οιδίποδα» του Σενέκα, ότι τους τρεις μεγάλους τραγικούς ανεβάζει, πρώτος, στο βάθρο τους, ο Αριστοφάνης με τους «Βατράχους» (406), ότι είναι «κλασικοί», με την ακριβή του όρου έννοια, από την ημέρα που, ύστερα από πρόταση του Αθηναίου Λυκούργου, η «εκκλησία» αποφάσισε να καταγράψει για τα αρχεία τις τραγωδίες του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, «απαγορεύοντας την τροποποίηση του κειμένου στην παρουσίασή του»<sup>(2)</sup>. Ημερομηνία οπωσδήποτε κεφαλαιώδης στη μεταμόρφωση του ελληνικού πολιτισμού σε πολιτισμό του γραπτού<sup>(3)</sup>, αλλά μεταγενέστερη κατά έναν αιώνα της πλειοψηφίας των έργων.

Κατά τα άλλα, αν είχαμε το ίδιο το χειρόγραφο του Σοφοκλή και το φιλμ της πρώτης παράστασης, το πρόβλημα θα είχε μετατεθεί αλλού. Το να θέτει κανείς την αρχή μιας μοναδικής πρωταρχικής έννοιας προς την οποία δεν χρειάζεται πια παρά να ανοίξουμε δρόμο πάνω στα ερείπεια των διαδοχικών ερμηνειών, σημαίνει, φοβούματι, την επιστροφή όχι στην ιστορία αλλά στην κεραυνοβόλα διαισθηση, το αδύνατο της οποίας έχω διακηρύξει.

Να ξαναβρούμε το πνεύμα του 5ου αιώνα; Ποιός δεν εύχεται να το φθάσει; Αλλά πώς αλλώς μπορεί να φθάσει κανείς εκείνης της έννοιας προς την οποία δεν χρειάζεται πια παρά να ανοίξουμε δρόμο πάνω στα ερείπεια των διαδοχικών ερμηνειών, σημαίνει, φοβούματι, την επιστροφή όχι στην ιστορία αλλά στην κεραυνοβόλα διαισθηση, το αδύνατο της οποίας έχω διακηρύξει;

Αλλά ας θέσουμε το πρόβλημα διαφορετικά. Ανάμεσα στις ερμηνείες του έργου του Σοφοκλή που σημάδεψαν την εποχή μας υπάρχει βεβαίως εκείνη του Φρόουντ<sup>(4)</sup>.

Εδώ και λίγα χρόνια ο Jean Pierre Vernant απηγόρωνε εναντίον αυτής της ερμηνείας ένα συντριπτικό κατηγορητήριο<sup>(5)</sup>. Όμως για να πούμε την αλήθεια, το κατηγορητήριο αντλούσε τη δύναμη του από την αδυναμία της υπεράσπισης. Ο Didier Anzieu είχε διαπράξει την απερισκεψία να επιχειρήσει να καταδείξει<sup>(6)</sup> ότι οι περιπέτειες του ίδιου του Οιδίποδα ερμηνεύονταν βάσει του «οιδιποδείου συμπλέγματος». Κάθε σφάλμα του Οιδίποδα είναι, σύμφωνα μ' αυτήν την ερμηνεία, μια πράξη συμπτωμα-

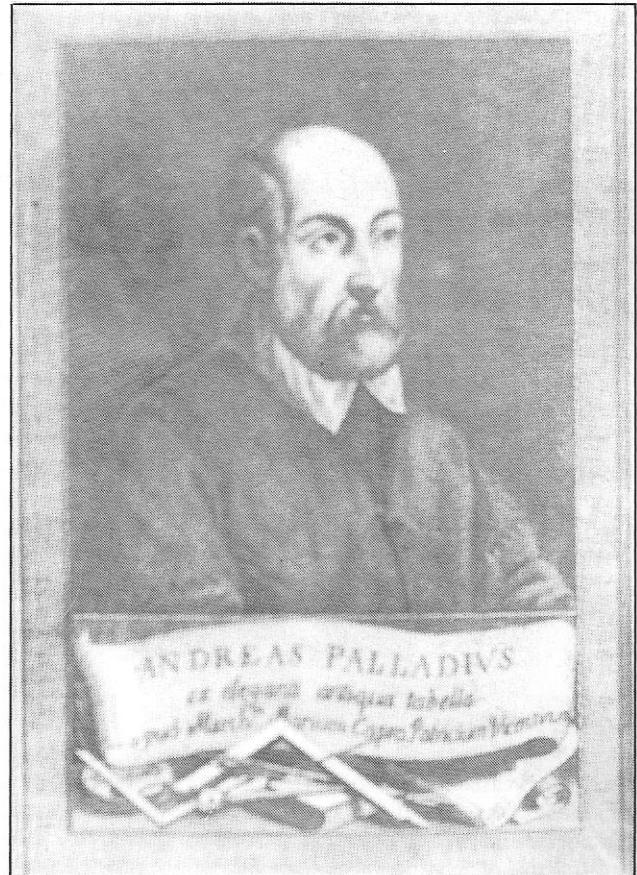
τική «που αποκαλύπτει ότι υπακούει ασυνείδητα στην επιθυμία του αιμομίκτη και πατροκτόνου»<sup>7)</sup>. Ισχυρισμοί, στους οποίους ο Vernant δεν δυσκολεύτηκε να απαντήσει, μεταξύ δέκα άλλων επιχειρημάτων, ότι στην συναισθηματική ζωή του τραγικού Οιδίποδα το πρόσωπο που μετρά δεν είναι η φυσική μητέρα του, η Ιοκάστη, αλλά η θετή μητέρα του, η Μερόπη και ότι ο Σοφοκλής, εφόσον περί αυτού πρόκειται, απέφυγε συστηματικά να κάνει τον παραμικρό υπαινιγμό για μια οποιασδήποτε ηδυπάθειας στις σχέσεις του Οιδίποδα και της Ιοκάστης. Άλλα όλοι οι αφηγητές του μύθου δεν θα πάρουν αυτή την προφύλαξη και, κυρίως οι Φρούδικοι, είχαν εκ των προτέρων απαντήσει στον Vernant και, κατά δεύτερο λόγο, λόγο, στον Anzieu, η δουλειά του οποίου ήταν ολωδιόλου άχρηστη από τη φρούδική σκοπιά. Πώς θα μπορούσε ο Οιδίπους να πάσχει από «οιδιπόδειο σύμπλεγμα» αφού αυτός ακριβώς ήταν ο Οιδίπους; Ας ανατρέξουμε στον Jean Starobinski. «Ο Οιδίπους δεν έχει υποσυνείδητο αφού είναι το δικό μας υποσυνείδητο. Θέλω να πω ότι είναι ένας από τους κεφαλαιώδεις ρόλους τους οποίους η επιθυμία μας έχει επενδύσει. Δεν χρειάζεται να έχει ο ίδιος βάθος, αφού είναι το δικό μας βάθος. Όσο μυστηριώδης κι αν είναι η περιπέτειά του, το νόημά της είναι πλήρες και δεν περιέχει κανένα κενό. Τίποτα δε μένει κρυφό.»

Δεν υπάρχει περίπτωση να βυθομετρήσουμε τα κίνητρα και τις ανομολόγητες σκέψεις του Οιδίποδα. Το να του αποδώσουμε μια ψυχολογία θα ήταν γελοίο, είναι ήδη ένα ψυχικό επίπεδο. Χωρίς να μπορεί ν' αποτελέσει το πιθανό αντικείμενο μιας ψυχολογικής έρευνας, γίνεται ένα από τα λειτουργικά στοιχεία χάρη στα οποία μια ψυχολογική επιστήμη αρχίζει να διαμορφώνεται<sup>8)</sup>.

Έστω, αλλά σε ποιό χρόνο λειτουργούντων αυτά τα «αυτός» και «εμείς» που ρυθμίζουν τα λόγια του Σταρομπίνσκι; Ο Οιδίπους είναι για μας, τους ανθρώπους του 20ου αιώνα, αναγνώστες του Φρόντι και, ενδεχομένως, πελάτες των μαθητών του, ένα αρχέτυπο και ένα «ψυχικό επίπεδο». Άλλα ήταν το ίδιο το 420 π.Χ.; Ή θα έπρεπε να ανατρέξουμε από τον Οιδίποδα του Σοφοκλή σε έναν άλλο Οιδίποδα, εκείνον της Οδύσσειας, για παράδειγμα (11, 271), που εξακολούθει να βασιλεύει μετά την αποκάλυψη, εκείνον την Ιλιάδας (23,679), που σκοτώνεται πολεμώντας; Πρέπει μήπως να προχωρήσουμε αντίθετα ώς τις Φοίνισσες του Ευριπίδη (410 π.Χ.) όπου η Ιοκάστη επιζει, όπου ο Οιδίπους, τυφλός μένει κλεισμένος στο παλάτι την ώρα που φιλονικούν και αλληλοφονεύονται ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης; Πρέπει ίσως να προχωρήσουμε περισσότερο μέσα στο χρόνο ώς τον «Οιδίποδα» του "Roman de Thèbes", ώς τον Ιούδα του μεσαιωνικού μύθου που, όπως αυτός, σκοτώνει τον πατέρα του και πλαγιάζει με τη μητέρα του<sup>9)</sup>;

Η μήπως ο Οιδίπους είναι αυτό το αφηρημένο ον, η ιστορία του οποίου μπορεί να συνοψιστεί σε λίγες μόνο γραμμές; Άλλα αυτό το αφηρημένο, αυτό το ον του Λόγου, αν υπόθεσουμε ότι υπάρχει, δεν θα μπορούσαμε να το φθάσουμε παρά μέσα από αφηγητές που είναι εξίσου κειμενά και είναι, λοιπόν, δυο στιγμές της ιστορίας και της «εργασίας» ενός κειμένου που επιθυμώ να σας παρουσιάσω εδώ.

Ας αρχίσουμε όμως με τα όσα διαδραματίστηκαν τον καιρό του Καρναβαλιού του 1585 στη Βιτσέντσα στο «Τεάτρο Ολύμπικο» στις 3 Μαρτίου: η παράσταση του «Οιδίποδα Τυράννου». Είναι ένα γεγονός που γνωρίζουμε αρκετά καλά, κυρίως χάρη στο φάκελο, που διαφυλάχθηκε στην Αμβροσιανή Βιβλιοθήκη του Μιλάνου, και σε δύο συγγράμματα που οφείλονται αντίστοιχα στον Leo Schrade και τον Alberto Gallo, που εργάστηκαν πάνω στο φάκελο και αποκατέστησαν το γεγονός<sup>10)</sup>; Εκπληκτική πράγματι παράσταση που εγκαίνιασε ένα εκπληκτικό οικοδόμημα, ένα «αρχαίο θέατρο» χτισμένο μεταξύ του 1580 και 1585. Χάρη στον Filippo Pigafetta, γόνο μιας μεγάλης οικογένειας της Βιτσέντσα, ο οποίος συνέταξε την επομένη κιό-



λας ένα υπόμνημα που απευθύνοταν σε ένα ανώνυμο "Illustrissimo signore e padrone osservatissimo", είμαστε λίγο ώς πολὺ ενήμεροι για το γεγονός και γνωρίζουμε ότι είχε τεράστια επιτυχία. Το θέαμα διήρκεσε τρισήμιστη ώρες, αλλά το κοινό είχε αρχίσει να μπαίνει εννιάμιστη ώρες πριν από την παράσταση. Ο Πιγαφέτα τελείωνε τη διήγησή του ως εξής: "Trovasi, doppo gli antichi greci e romani, che i vicentini hanno saputo prima d' ogni altra nazione comporre meglio il poema tragico, e è lor caduto così bene que non solamente sono stati primieri, me anco i migliori". Στους Βιτσεντσίους, λοιπόν, ένα μοναδικό προνόμιο: αναβίωσαν την αρχαία τραγωδία στο αρχικό της πλαίσιο, αυτό του αρχαίου θεάτρου, και δεν υπήρξαν μόνο οι πρώτοι, αφού η "Sofonisba" του Trissin παίχτηκε μισόν αιώνα πρωτύτερα, αλλά, χάρη στον Palladio και τον Οιδίποδα Τύραννο, οι καλύτεροι.

Το γεγονός είναι ότι ένας ιστορικός του αρχαίου κόσμου βρίσκεται, με μια πρώτη ματιά, σε γνώριμο έδαφος σε ό,τι αφορά αυτή τη στιγμή της ιστορίας του «Οιδίποδος Τυράννου». Όλα συμβαίνουν σαν να επρόκειτο για ένα έντονα πολιτικό επεισόδιο, με την πλήρη του όρου έννοια. Το 1591, ο G. Marzari δημοσιεύει στη Βενετία το έργο του «Ιστορία της Βιτσέντσα». Το σύγγραμμα χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο, τα γεγονότα αναφέρονται λεπτομερώς με χρονολογική σειρά. Το δεύτερο είναι μια λίστα, ένα «λεύκωμα», των μεγάλων ανδρών της πολιτείας. Σ' αυτό το δεύτερο μέρος, ο Παλλάντιο και άλλοι υπεύθυνοι για το γεγονός που πραγματεύομαι κατέχουν τη θέση τους. Το πρώτο βιβλίο τελειώνει με την ίδρυση της «Ολυμπιακής Ακαδημίας», της ιδιας που πήρε την απόφαση να οικοδομήσει το "Superbissimo Teatro", που κοσμεί την πατρίδα και που μπορεί να συγκριθεί «με οποιοδήποτε άλλο αρχαίο ή σύγχρονο θέατρο που προορίζεται για παραστάσεις». Καλύτερα, και εκεί συναντάμε για άλλη μια φορά τον ευεργετισμό του ελληνορρωμαϊκού κόσμου, στο σύμπαν που περιέργυραψε ο Paul

Veyne<sup>(12)</sup>, ένας πολυμαθής του 18ου αιώνα, ο κόμης Montenari μας πληροφορεί, στηριζόμενος στα αρχεία της Βιτσέντσα, ότι το θέατρο κατασκευάστηκε:

"A spese private degli academicci e di quelli che dalla citta ottener volevano la cittadinanza"<sup>(13)</sup>.

Τα πολιτικά δικαιώματα απονέμονται με αντάλλαγμα μια ιδιωτική δωρεά για ένα δημόσιο μνημείο... βρισκόμαστε, το δίχως άλλο, στην καρδιά της ελληνιστικής εποχής.

Η ανάγνωση της μετάφραστης του Ορσάτο Τζιουστινιάνι βαδίζει σ' αυτά τα ίχνη. Το λιγότερο που θα μπορούσε να πει κανείς είναι ότι δεν εγκαταλείπει —τουναντίον συχνά τονίζει— την πολιτική διάσταση του κειμένου του Σοφοκλή. Ας αρχίσουμε από τον τίτλο: ό, τι κι αν πει κανείς, ο «τύραννος» του Σοφοκλή δεν είναι ο «βασιλεὺς» (roi), όπως τον θέλουν οι μεταφράσεις μας. Ο μεγάλος διάλογος που φέρνει αντιμέτωπους, που αντιτάσσει τον βασιλικό ήρωα στην πολιτεία, είναι όντως παρών, εκπληκτικά παρών στο ιταλικό κείμενο. Ας δώσουμε μερικά παραδείγματα: στον λόγο του Τειρεσία: φανήσεται Θηβαῖος (453), ο Οιδίπους «θα φανερώσει ότι είναι Θηβαῖος», μεταφράζεται "esser di thebe cittadin". Στην αρχή της επικλησης του αγγελιοφόρου: «Ω γῆς μέγιστα τῆσδ' ἀεὶ τιμώμενοι, «Ω, εσεῖς σε τούτη τη χώρᾳ κάθε στιγμῇ ανάμεσα σε όλους τιμημένοι», μετατρέπεται χάρη σε μια αξιοσημειώτη ανάπτυξη:

O Principali cittadini soli

Ornamento e sostegno

De la Citta di Thebe; (\*)

«πᾶσι Καδμείοισι» (1288), «σε όλους τους Καδμείους», γίνεται απλά α καὶ tutti i cittadini, ἐκ χθονὸς (1290), «ἔξω απ' αὐτή τη χώρᾳ», αποδίδεται με το "fuor di questa cittade". Και στην τελική επίκληση του χορού: 1523 «Ω πάτρας Θήβης ἔνοικοι «Κάτοικοι της πατρίδας μου, της Θήβας», αποδίδεται με το "o di questa mia patria incliti, e degni cittadini". Για άλλη μια φορά διαφαίνεται μια παρέκκλιση. Απευθύνεται, βέβαια, στους πολίτες αλλά, κυρίως, σε ορισμένους πολίτες.

Αλλά, πρόκειται στην πραγματικότητα για πολίτες;

Πατρικιος, συγκλητικός και πολιτικός ἄνδρας, ο Or'satto Giustiniani ήταν σίγουρα ένας από τους "Principali Cittadini" (εξέχοντες πολίτες), όχι όμως της Βιτσέντσα, αλλά της Βενετίας. Η Βιτσέντσα είχε προσαρτηθεί στη Βενετία από το 1404, αποτελούσε μέρος της «στερεάς γης» ("terre ferme"), της «χώρας», όπως θα λέγαμε στην αρχαιότητα. Δεν είναι πλέον παρά το φάντασμα μιας πολιτείας που δεν φαίνεται τόσο σαν αυτόνομος πολιτικός παράγων στην ιστορία του ιταλικού 16ου αιώνα<sup>(14)</sup>. Στην πραγματικότητα, ο ιστορικός της πόλης, ο Marjari, λογίζεται ευτυχής για τη συνδρομή που δόθηκε στην «Ολυμπιακή Ακαδημία» από "Quasi tutta la Nobilità di Lombardia e della Trivigiana Marca", μια αριστοκρατία που ανήκει ελάχιστα στην πόλη, εφόσον προέρχεται όχι μόνο από την "Marcha Di Trevise", αλλά από την ίδια τη Λομβαρδία<sup>(15)</sup>. Η δημοτική αρχή παραχώρησε σίγουρα το οικόπεδο, όπου χτίστηκε το θέατρο, αλλά δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα δημοτικό συμβούλιο που ελέγχεται στενά από τη Βενετία. Ακόμη ο Pigafetta επισημαίνει ότι η στρατιωτική αρχή ήταν παρούσα με κάμποσους συγκλητικούς (Βενετούς), όχι όμως και ο δήμαρχος της πόλης: "Il clarissimo Capitano si trovo presente con alcuni Senatori e il Podesta pesto fuori"<sup>(17)</sup>.

Έχουμε στην κατοχή μας ακόμη και μια κριτική ιδιαίτερα λεπτομερή της παράστασης της 3ης Μαρτίου 1585, που παρουσιάστηκε υπό μορφήν επιστολής στον προεστώτα (δήμαρχο) της Βιτσέντσα από τον Antonio Ziccoboni<sup>(18)</sup>, αλλά πρέπει να ομολογήσω ότι η πολιτική διάσταση αυτής της κριτικής, αν υπάρχει, μου διαφεύγει ολοσχερώς.

\* Ω πρόκριτοι πολίτες μόνοι στολιδί κι αποκούμπι της πόλης των Θηβών

Στην πραγματικότητα αυτή η παράσταση και το ίδιο το θέατρο είναι για μια κάστα ιθυνόντων της Βιτσέντσα ένα είδος ιδανικής προβολής. Οι ιδρυτές της «Ολυμπιακής Ακαδημίας», και ιδιαίτερα ο Gian Giorgio Trissino, ουμανιστής και δραματουργός, είναι, αν το θέλουμε, αριστοκράτες που τράβηξαν κοντά τους τον Palladio, γιος καθώς ήταν ενός φτωχού βιοτέχνη της Πάδοβα.

Η γνώση της πραγματικότητας στη Βιτσέντσα δεν οδηγεί στην πολιτική εξουσία, αλλά σε κάτι που θα αντιστοιχούσε ισως σε μια μεταφορά της εξουσίας. Αυτό το κάτι επιτρέπει, για παράδειγμα, στον Φίλιππο Pigafetta να παρουσιάσει μ' αυτὸν τον τρόπο την εξέχουσα προσωπικότητα της Ακαδημίας: "Il principe dell' Academia e l' illustre signor conte Lunardo Valmarana c'ha l' animo di Cesare e è nato per imprese magnanime"<sup>(19)</sup>.

Αλλά η συνέχεια του κειμένου μας γνωρίζει ποιά ήταν τα «μεγαλόπνοα κατορθώματα» του κόμη Valmarana: είχε δεχθεί στο παλάτι του, στη Βιτσέντσα, την γαληνοτάτη αυτοκράτειρα και απέδιδε τιμές στους κήπους του στους ζένους που ήταν περαστικοί από την πόλη, τους κήπους που, είναι ευκολούντο, συγκρίνονται με τους «κήπους του Σαλλούστιου» (Horti Sallustiani) της αρχαίας Ρώμης.

Το «Τεάτρο Ολύμπικο» είναι από μόνο του ένα μνημείο της δόξας των ακαδημαϊκών που παριστάνονται με αρχαϊκό ένδυμα στη μετόπη της σκηνής, ενώ το αέτωμα που βρίσκεται από πάνω καταλαμβάνουν οι άθλοι του Ήρακλή.

Ο James Ackerman επισήμανε επιτυχώς αυτό το σημείο: «Οι αλληγορικές μορφές που προτείνει με τις φιγούρες του ο Palladio μεταμορφώθηκαν ύστερα από ψηφοφορία των ακαδημαϊκών την άνοιξη του 1580 (επομένως αμέσως μετά το θάνατο του Palladio) σε πρωικές παραλλαγές των εικόνων τους. Ακριβώς τη στιγμή κατά την οποία οι ευγενείς της Βιτσέντσα έπρεπε να εγκαταλείψουν κάθε επλίδα ότι θα γίνονταν ήρωες στην πραγματικότητα»<sup>(20)</sup>. Το ίδιο το θέατρο παρουσιάζεται από τον ίδιο κριτικό σαν ένα είδος ακαδημαϊκής διάλεξης σε τρεις διαστάσεις, μια σπουδασμένη ανακατασκευή του αρχαίου ρωμαϊκού θέατρου βασισμένη σε μελέτες μνημείων και κειμένων που διάρκεσαν μια ολόκληρη ζωή»<sup>(21)</sup>. Η πολυμάθεια του Palladio είναι τω όντι γεγονός, αλλά το θέατρό του δεν είναι σε καμιά περίπτωση μια τρισδιάστατη πραγματεία

Ας αφήσουμε εδώ κατά μέρος τον δύσκολο διαχωρισμό ανάμεσα στα όσα οφείλονται στον Palladio, δημιουργό του σχεδίου, και τα όσα οφείλονται στον Scamozzi, που το εξετέλεσε. Φαίνεται μάλιστα ότι ο L. Magagnato απέδιξε<sup>(22)</sup> ότι ένα από τα πιο ευχάριστα στην όραση χαρακτηριστικά του θέατρου, ο σκηνογραφικός διάδρομος που χωρίζει τη σκηνή στα δύο, οφείλεται σε μια παρανόηση πάνω σε ένα εδάφιο του 5ου βιβλίου του Βιτρούβιου<sup>(23)</sup>. Ακόμη διαπιστώνει κανείς ότι ο Palladio απάλεψε τις προνομιούχες θέσεις που ανέφερε ο Ρωμαίος θεωρητικός. Κάθε θεατής -αριστοκράτης- είναι ίσος με τους άλλους.

Αλλά υπάρχει κάτι σημαντικότερο: αυτή η ελληνική τραγωδία που μεταφράστηκε στα ιταλικά (στην τοσκανική διάλεκτο) και επιλέχθηκε επειδή ήταν, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η καλύτερη σε σύγκριση με κάθε άλλη, αρχαία ή σύγχρονη τραγωδία, σε σύγκριση ακόμη και με ένα ποιμενικό έργο<sup>(24)</sup>, παρουσιάζεται σε ένα θέατρο ρωμαϊκό. Ο Palladio και ο Scamozzi δεν υπέκυψαν διόλου στον πειρασμό να εμπνευσθούν από το δόγμα του Βιτρούβιου για το ελληνικό θέατρο. Ακόμη καλύτερα, πρόκειται για ένα θέατρο συντετμημένο, και ένας σύγχρονος τους, ο G. R. Pinelli, το λέει με τις λιγότερες δυνατές λέξεις: "il teatro troppo piccolo"<sup>(25)</sup>. Πρόκειται επίσης για ένα θέατρο στεγασμένο και αν αυτό το στέγαστρο, που είναι σήμερα (από το 1914) ένας ουρανός, ήταν το 1585 ένα χρωματισμό ύφασμα,<sup>(26)</sup> οι θηθοποιοί και ο χώρος δεν θα φωτίζονταν από το φως της μέρας και η πρώτη παράσταση έγινε βράδι. Όλα αυτά εν-

τάσσονται στο πνεύμα ενός ουμανισμού που μιμείται την αρχαιότητα γνωρίζοντας πολύ καλά ότι δεν είναι η αρχαιότητα. Μένει να αναφερθούμε στον τρόπο με τον οποίο η παράσταση του 1585 ανάγεται στο ελληνικό θέατρο του 5ου π.Χ. αιώνα. Για τις προθέσεις αλλά και την εκτέλεση του σκηνοθέτη, του Angelo Ingegneri από την Φερράρα, για τις συζητήσεις που προκάλεσε, είμαστε αρκετά ενήμεροι, αφού έχουμε, πέραν των αφηγήσεων των συγχρόνων του, το ίδιο το κείμενο του σχεδίου του<sup>(27)</sup>.

Όχι περισσότερο από το ίδιο το θέατρο, η σκηνοθεσία δεν είναι, αν θέλουμε να ακριβολογήσουμε, «αρχαιολογική». Αλλά η δυσκολία για μας είναι να διαχωρίσουμε αυτό που αποτελεί ηθελημένη «ανακατασκευή», αυτό που συνιστά ενσυειδητή παρέκκλιση (με πρόθεση μετάθεσης), αυτό που είναι συνειδητός εκσυγχρονισμός.

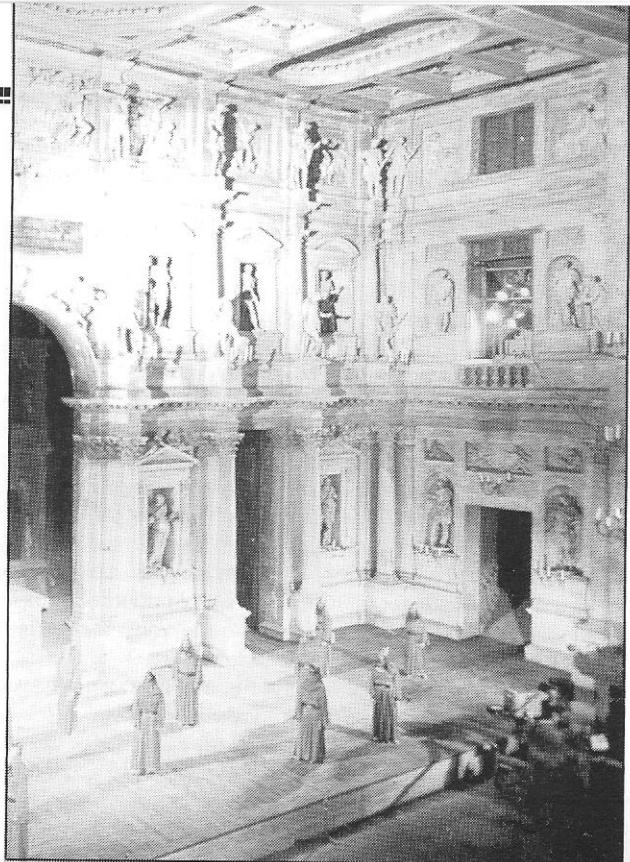
Η αναβίωση δεν μπορούσε, φυσικά να είναι παρά θεωρητική. Υπήρξε τέτοια ώς το επίπεδο των λεπτομερειών. Για παράδειγμα, στην αρχή του έργου όταν πέφτει η αναλαία: "Prima si senti un soavissimo odore di profumi per dar ad intendere che nella citta di Tebe rappresentata si spargevano odori secondo l'istoria antica per ammollire lo sdegno dell'i dei", δεν αναφέρεται, πιθανόν, παρά στο σχόλιο του στίχου 4 του «Οιδίποδα Τυράννου»: «Πόλις δ' ομού μεν θυμιαμάτων γέμει», "Et la cittade di vapori odoriferi ripiena", όπως μετέφραζε ο Giustiniani.

Ασυνειδητά, δεν χωρά αμφιβολία, τα χορικά που μελοποίησε ο Angelo Gabrieli<sup>(29)</sup> και που ο Riccoboni παράβαλε με τους Θρήνους του Ιερεμία<sup>(30)</sup>, μεταμορφώνονται σε ιντερμέδια που χωρίζουν τις σκηνές. Από κάποια άποψη, σε ό,τι αφορά τα υπόλοιπα, το ολιγοπρόσωπο του χορού (αριθμούσε δεκαπέντε μέλη) σε σύγκριση με τον τεράστιο μηχανισμό της σκηνοθεσίας, συνιστά ένα μοναδικό μήγμα λεπτολόγου αρχαιολογίας και ημι-συνειδητού νεωτερισμού.

Διότι, ο μεγάλος νεωτερισμός του θεάματος είναι ο ηθελημένα βασιλικός πλούτος που του δόθηκε. Αν ο σύνδεσμος του χορού και της πολιτείας εκφράζεται καλύτερα στην μετάφραση απ' ό,τι στη σκηνοθεσία, ο βασιλικός χαρακτήρας των προσώπων είναι εκτενώς υπογραμμισμένος. Η Θήβα είναι, σύμφωνα με τον Ingegneri, "Famosa citta di beozia e sede d'imperio<sup>(31)</sup>. Ο Οιδίποους πρέπει να "sia di statura più grande di tutti gli altri"<sup>(32)</sup>. Σε κάθε είσοδό του συνοδεύεται από ακολουθία είκοσι οκτώ ατόμων, που ο αριθμός τους μειώνεται σε είκοσι πέντε για την Ιοκάστη και σε έξι για τον Κρέοντα που δεν είναι παρά πρίγκιπας<sup>(33)</sup>.

Ο Ingegneri διευκρίνιζε στο προσχέδιό του ότι τα κοστούμια πρέπει να είναι ελληνικά και όχι ρωμαϊκά, εξαιρουμένων όμως των iερατικών κοστουμιών<sup>(34)</sup>. Αλλά τα ρούχα που σχεδιάζει μοιάζουν να επιλέχθηκαν μέσα από μια Ανατολή πιο οικεία στους Βενετούς του 1585 από την ελληνική ή βυζαντινή Ανατολή: την τουρκική Ανατολή. Είναι ευχάριστο να έρχεται κανείς αντιμέτωπος μ' αυτή τη φράση του Ingegneri: "La Guardia del re sarà d'uomini vestiti tutti dei medesimi colori alla greca", και εκείνη την άλλη του Pigafetta: "Il re con la guardia di ventiquattro arcieri vestiti al costume dei solachi del gran Turco..."<sup>(35)</sup>.

Και αυτή ακόμη η Ρώμη, παρ' όλη τη θέληση του Ingegneri βρίσκεται άραγε τόσο μακριά; Δεν χωρά καμιά αμφιβολία ότι ο Οιδίποδας του Σενέκα είναι παρών πίσω από εκείνον του Σοφοκλή. Ο ανώνυμος βοσκός του Λαίου από το έργο του Σοφοκλή βαφτίζεται από τον Ingegneri "Forbante" (Φόρβας) σύμφωνα με το λατινικό πρότυπο<sup>(36)</sup>. Ο βασιλικός πλούτος συμφωνεί περισσότερο με την αυτοκρατορική ή την παπική παράσταση<sup>(37)</sup> παρά με τα όσα γνώριζαν κατά τον 16ο αιώνα για την παράσταση των ελλήνων. Ένας από τους κριτικούς της εποχής, ο Sperone Speroni αντιτάχθηκε, στο όνομα του τραγικού και της ιστορίας, σ' αυτή την «βασιλική μεγαλοπρέπεια». Μαστίζον-



Αισχύλου «Πέρσες», σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, Τεάτρο Ολυμπικό, 1966. Χορός. Κοστούμια Κλ. Κλάωνη

ταν από επιδημία πανώλης και η ώρα ήταν «για ικεσία και όχι για μάταιους κομπασμούς»<sup>(38)</sup>, και διευκρίνιζε, μπερδεύοντας λίγο τις εποχές, ότι οι βάρβαροι βασιλείς έχουν μια λευκή κορδέλα γύρω από το κεφάλι τους και οι έλληνες μόνο ένα σκήπτρο, όπως το βλέπουμε και στον Όμηρο. Όσο για την Ιοκάστη, το κοστούμι της θα έπρεπε να έχει την απλότητα εκείνου της Πηνελόπης και δυο ακόλουθοι της ήταν αρκετοί<sup>(39)</sup>.

Μένει παρ' όλα αυτά το ουσιαδέστερο: η οξυμένη συνειδηση εκσυγχρονισμού. Το κείμενο του Ingegneri είναι σ' αυτό το σημείο αναντικατάστατο<sup>(40)</sup>. Η σκηνοθεσία επιτρέπει το "apparato": κοστούμια, κινήσεις συνόλου, τελετουργικό. Επιτρέπει ακόμη (εκτός από τη μουσική) τη δράση που με τη σειρά της μπορεί να χωριστεί σε δυο μέρη: «Η δράση αποτελείται από δυο μέρη: τη φωνή και την κίνηση»<sup>(41)</sup>. Η φωνή αφορά το αυτί και η κίνηση απευθύνεται στην όραση. Αν ο θησούοι νομιμοποιούνται να είναι ντυμένοι «με τον ελληνικό τρόπο», η σύγχρονη τέχνη αντιτάσσεται στην χρησιμοποίηση της μάσκας, αφού η κίνηση δεν ολοκληρώνεται κυρίως από τα χέρια και τα πόδια αλλά από το πρόσωπο και τα μάτια: "il gesto consiste nei movimenti opportuni del corpo e delle parti sue e particolarmente delle mani e molto più del volto e sopra tutto degli occhi"<sup>(42)</sup>. Καταλήγει αναφέροντας ότι η μάσκα, το ρόλο της οποίας στο αρχαίο θέατρο<sup>(43)</sup> γνώριζε περιφήμα ο Ingegneri, έχει ηθελημένα εξαιρεθεί από την παράσταση του 1585. Με την συνειδητοποίηση αυτή η παράσταση ξέφευγε από μια αρχαιολογία λίγο ώς πολύ φανταστική, για να αναγορεύει το ελληνικό αριστούργημα, που επιβλήθηκε στους ακαδημαϊκούς της Βιτσέντσα από την Ποιητική του Αριστοτέλη, σε μια στιγμή μιας ιστορίας που βιώνεται στο παρόν.

Ας αφήσουμε τώρα να ξετυλιχτεί ένα διάστημα λίγο μεγαλύτερο από έναν αιώνα και ας αφήσουμε τη Βιτσέντσα για το Παρίσιο.

Το 1692, ο André Ntasié δημοσιεύει εκεί μια σχόλιασμένη μετάφραση της «Ηλέκτρας» και του «Οιδίποδα Τυράννου» του Σοφοκλή<sup>(44)</sup>. Από πολλές απόψεις αυτή η μετάφραση, που θα την ακολουθήσουν κάποιες άλλες<sup>(45)</sup>, σημειώνει μια ιστορική

καμπή, στην οποία πρέπει να σταθούμε.

1. Αυτή η μετάφραση, όπως επισήμανε σωστά η Marie Delcourt<sup>(46)</sup>, σημειώνει τη νίκη του Σοφοκλή επί του Σενέκα (του οποίου υπήρχαν, την εποχή του Κορνέιγ, δυο μεταφράσεις πρόσφατες και σχεδόν πλήρεις). Δεν θα γίνει πλέον μετάφραση του Σενέκα παρά το 1795<sup>(47)</sup>. Επιπλέον μπορούμε να επισημάνουμε μια κάποια κρυφή παρουσία του Σενέκα στις διασκευές του έργου του Σοφοκλή, παρουσία έμμεση μέσα από χαρακτήρες όπως ο «Φόρβας» ή ο «Ισκιος του Λαΐου».

2. Αυτή η μετάφραση, χωρίς να στηρίζεται σε μια νέα έκδοση του κειμένου —γι' αυτό χρειάστηκε να περιμένουν ώς την επανάσταση των καθηγητών στα τέλη του 18ου αιώνα<sup>(48)</sup> — δεν παύει να σημειώνει μια ρήξη με τις «Ωραίες και Απιστες» (*belles infidèles*) του Arnaud d' Antilly και του Perrot d' Ablancourt<sup>(49)</sup>. Όπως έλεγε ο René Bray: «‘Οταν, στα τέλη του αιώνα, ο Dacier και η γυναίκα του μετέφραζαν Αριστοτέλη, Ανακρέοντα, Πλάτωνα, Πλούταρχο, Πλαύτο και Τερέντιο και Σοφοκλή, το έκαναν ως σοφοί φιλόλογοι και όχι ως συγγραφείς που βρίσκονται σε αναζήτηση έμπνευσης και ρητορικής»<sup>(50)</sup>.

3. Αυτή η μετάφραση είναι η αφετηρία, η ρίζα, η αρχή ενός εκπληκτικού αριθμού διασκευών, παρωδιών, σκέψεων πάνω στο έργο του Σοφοκλή και το οιδιπόδειο θέμα, που συνιστά μια από τις πιο άγνωστες πτυχές της λογοτεχνίας και της φιλοσοφίας του 18ου αιώνα.

Ελάχιστα μελετημένο έως σήμερα<sup>(51)</sup>, αυτό το θέμα αποτέλεσε το αντικείμενο μιας έρευνας σε βάθος από ένα νέο ερευνητή, τον Christian Biet<sup>(52)</sup>, που κατέγραψε όχι λιγότερες από 17 διασκευές (από τις οποίες δυο παρωδίες και δυο όπερες) που κλιμακώνονται ανάμεσα στο 1718 και το 1811<sup>(53)</sup>.

4. Είναι αξιοσημείωτο, τέλος, το γεγονός ότι η μετάφραση του Dacier αποκοπούσε να καταλάβει μια θέση στο φάκελο της διαμάχης ανάμεσα στους αρχαιούς και τους σύγχρονους και ο Dacier έπαιρνε το μέρος των αρχαιών. Το αποτέλεσμα υπήρξε αντίθετο από εκείνο που την είχαν προειδοφόρησει, τόσο από γενική άποψη όσο και από την άποψη του δράματος του Οιδίποδα.

Η αλλαγή την οποία φέρνει η εργασία του ζεύγους Dacier<sup>(53)</sup> είναι στο ίδιο το καταστατικό της μετάφρασης κατά τη Δημοκρατία των γραμμάτων, που υπόκειται στο εξής στην προσταγή της ακριβείας, να συναντά, μέχρι κάποιο ορίο, την κατά λέξη απόδοση. Ο Pierre Coustel εξηγούσε, το 1687 ότι η μετάφραση ενός μη ιερού (βέβηλου) κειμένου υπόκειται σε ένα κριτήριο αισθητικής ανάπτυξης: «Αν μεταφράζουμε μόνο κατά λέξη, καταλήγουμε σε μια μετάφραση αδύναμη, χαμηλού επιπέδου και αδρανή. Της αφαιρούμε την ομορφιά, την κίνηση και τη ζωή. Η μόνη της ομοιότητα με το πρωτότυπο είναι ανάλογη εκείνης ενός νεκρού με έναν ζωντανό. Άλλα ξεχωρίζε μιαν εξαιρεση σ' αυτόν τον κανόνα: τη Βίβλο. «Πρέπει παρ' όλα αυτά να ξαιρέσουμε την Αγία Γραφή, την οποία πρέπει πάντα να μεταφράζουμε όσο το δυνατόν πιστότερα: διότι, η τάξη των λόγων είναι συνήθως ένα μυστήριο»<sup>(54)</sup>.

Η κατά λέξη μετάφραση του Σοφοκλή είναι ένα εγχείρημα που εξελίσσεται σε δυο στάδια: Σε πρώτο στάδιο, στάδιο λογικό μάλλον παρά ιστορικό, αυτό μπορεί να σημαίνει ότι πρόκειται για ένα κείμενο ιερό όπως ακριβώς η Βίβλος. Σε δεύτερο στάδιο, τόσο το ένα όσο και το άλλο μετατρέπονται σε κείμενα «βέβηλα». Σε κάθε περίπτωση, υπάρχει, στην αρχή, η διείσδυση σε ένα χώρο απαγορευμένο. Άλλα αυτό δεν είναι όλο, αφού χωρίς να υπάρχει εδώ τίποτα το παράδοξο, αυτή η κατά λέξη μετάφραση του Dacier θα προκαλούσε με τη σειρά της διασκευ-

ές που δεν είχαν καμιά σχέση μ' αυτή, μια και ένας ολότελα σύγχρονος Οιδίπους συνοδεύει τις ιδεολογικές και πολιτικές διαμάχες του αιώνα.

Ο Βολταίρος, ο δημιουργός του πρώτου από αυτούς τους «Οιδίποδες», που γνώρισε μεγάλη επιτυχία το 1718 (στην πραγματικότητα, την πιο μεγάλη επιτυχία στην ιστορία του γαλλικού θεάτρου τον 18ον αιώνα), εξηγεί αρκετά πράγματα σε μια επιστολή του στον Ιησουΐτη R.P. Rogée το 1731: «Ημουν γεμάτος από τις αναγνώσεις των αρχαίων και τα μαθήματά σας και γνώριζα ελάχιστα για το θέατρο στο Παρίσι. Δούλεψα σχεδόν σαν να βρισκόμουν στην Αθήνα. Συμβούλευόμουν τον κ. Dacier που ήταν «αυτόχθων». Μου σύστησε να χρησιμοποιήσω το χορό σε όλες τις σκηνές όπως έκαναν οι Έλληνες. Ήταν σαν να με συμβούλευε να κυκλοφορήσω στο Παρίσι με το ένδυμα του Πλάτωνα»<sup>(55)</sup>.

Οπωσδήποτε, σκοπός μου δεν είναι να κάνω εδώ μια συστηματική μελέτη των έργων του, πράγμα που δεν θα ήταν παρά μια περιλήψη της μελέτης του Christian Biet. Θα ήθελα πάντως, με την ευκαιρία αυτού του *corpus* (σώματος) να διατυπώσω κάποιες γενικές παρατηρήσεις.

Η πρώτη συνίσταται στο ότι πρόκειται για ένα σύνολο που αντικατοπτρίζει πολλά κείμενα που συνδέονται με πολλαπλά σημεία αναφοράς. Σε μια μελέτη, που μεταφράστηκε πρόσφατα στα γαλλικά<sup>(56)</sup>, ο Hans Robert Jauss αναφωτίεται γιατί ένα έργο όπως η *Iphigénie* στην *Tauride* του Γκαίτε έχει σήμερα ξεφύγει από τους στόχους του. Υπέθεσε ότι αυτό τουλάχιστον οφείλεται στο διπλό σύστημα αναφορών που χρησιμοποιούσε ο Γκαίτε, αναφορών αχρηστών σήμερα, που αφορούσαν αφ' ενός την ελληνική και αφ' ετέρου τη γαλλική κλασική τραγωδία. Αυτό το σύστημα δυο σημείων αναφοράς δεν χωράει αμφιβολία ότι σφραγίζει το Βολταίρο και τους διαδόχους του, ενώ προστίθεται ακόμη μια συνεχής αναφορά στην πολιτική και ιδεολογική πραγματικότητα που οδήγησε, πραγματικά σε σύντομο χρονικό διάστημα τα έργα του στο σημείο να είναι δυσανάγνωστα επειδή είναι ακατανόητα.

Ο ιστορικός θα αντιδράσει διαφορετικά: μια από τις μοναδικές όψεις που αποκαλύπτουν στα μάτια μας πολλά απ' αυτά είναι η καταχώρισή τους, που άλλοτε είναι ρητή και άλλοτε υπονοείται, σε ένα πεδίο αισθητικής, ιδεολογικής, πολιτιστικής αναζήτησης, που διαρκώς επαναλαμβάνεται. Αυτό συμβαίνει πράγματι με τη μετάφραση Dacier στην οποία προστίθενται λεπτομερή σχόλια. Αυτό ισχύει και για το Βολταίρο, ο Οιδίπους του οποίου συνοδεύεται από μια ολόκληρη σειρά επιστολών, από τις οποίες ο πρώτες έχουν συνταχθεί από τον ίδιο το Βολταίρο και περιέχουν «την κριτική του Οιδίποδα του Σοφοκλή, του Κορνέιγ και του δικού του»<sup>(57)</sup>.

Δεν εκπλήσσει το γεγονός, δεδομένου ότι πρόκειται για ένα σύγραμμα πολυμάθειας, ότι στον τόμο «Το θέατρο των Ελλήνων» του αιδεσιμότατου Brumoy στην έκδοσή του το 1785<sup>(58)</sup>, περιέχονται συγχρόνως η μετάφραση του έργου του Σοφοκλή, σκέψεις πάνω στο έργο από το μεταφραστή, αποσπάσματα, που οφείλονται πάντα στον Brumoy, έργων του Σενέκα και του Κορνέιγ, μια ανώνυμη περιλήψη του «Οιδίποδα Τυράννου» του Giustiniani, για τον οποίο γνωρίζουν ακόμη, το 1785, ότι «παίχτηκε σε μια μεγαλόπρεπη παράσταση στη Βιτσέντσα από τους Ακαδημαϊκούς», και μια λεπτομερή ανάλυση του έργου του Βολταίρου.

Τίποτα φυσικότερο, θα πει κανείς με το δίκιο του, και θα μπορούσαμε να κάνουμε τις ίδιες παρατηρήσεις για την *Hlécetra* ή την *Αντιγόνη*. Εκπλήσσει ακόμη περισσότερο το γεγονός ότι ένας ευγενής όπως ο κόμης του Λωραγκέ δημοσιεύει το 1781 μια *Iocastη*, τραγωδία σε πέντε πράξεις, της οποίας προτιγείται μια «Πραγματεία για τους Οιδίποδες», όπου μέσα από 183 σελίδες ο συγγραφέας αντιμετωπίζει το Σοφοκλή, τον Κορνέιγ, τον Βολταίρο, τον Houdar de la Motte και τον ίδιο το Laurat-

(\*) Arnaud d' Antilly, Αρνώ ντ' Αντιγύ - Περώ ντ' Αμπλανκούρ: Γάλλοι συγγραφείς, μεταφραστές έργων ελλήνων και λατίνων συγγραφέων. Οι μεταφράσεις τους θεωρήθηκαν αργότερα ανακριβείς και ονομάστηκαν «Belles infidèles» («Ωραίες Απιστείς»).

guais<sup>(59)</sup>. Ο Οιδίπους είναι ένα έργο που δεν μπορεί να παρουσιαστεί μόνο του. Ακόμη καλύτερα, ο Οιδίπους είναι ένα ολωσδιόλου ξεχωριστό πρόσχημα για αισθητικό πειραματισμό. Ο Houdar de la Motte, μεγάλος υπερασπιστής των «σύγχρονων», αλλά και διασκευαστής επίσης της *Iliάδας*, δίνει το 1726 δύο διαφορετικές εκδοχές, τη μια σε πρόζα και την άλλη σε στίχους. Η πρώτη απορρίπτεται από τους γάλλους ηθοποιούς, κι αυτό εξηγεί τη σύνταξη της δευτερης<sup>(60)</sup>.

Αλλά η πιο εντυπωσιακή περίπτωση είναι ίσως εκείνη του De la Tournelle, στρατιωτικού επιμελητή κατ' επάγγελμα, φίλου του Ακαδημαϊκού Βοΐνη μεταφραστή του Σοφοκλή και του Αριστοφάνη. Αυτός ο άνθρωπος είναι ο δημιουργός μιας (σπάνιας) «Συλλογής» που περιλαμβάνει ούτε λίγο ούτε πολύ εννέα έργα πάνω στο θέμα του Οιδίποδα.

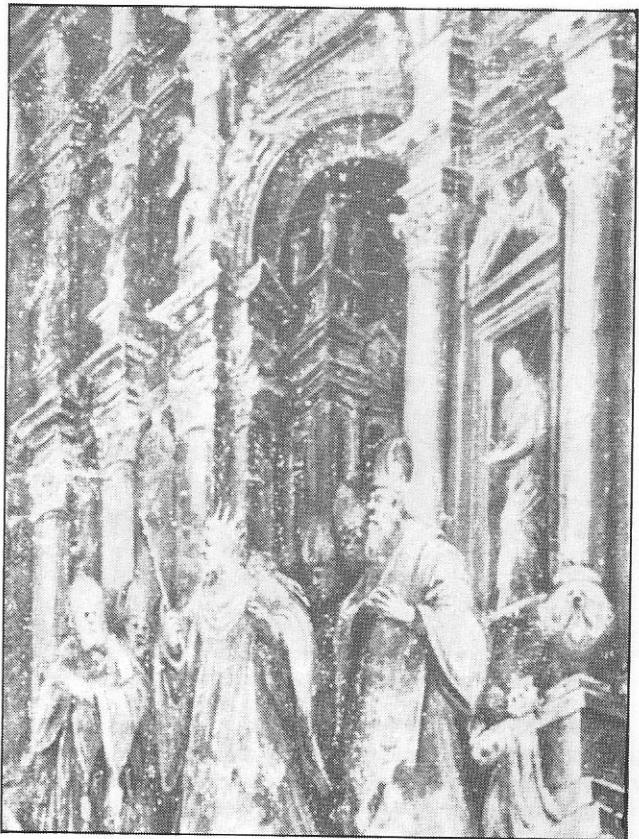
Τέσσερα από αυτά τα έργα, που δημοσιεύθηκαν το 1730-1731 βρίσκονται στις παρισινές βιβλιοθήκες: «Οιδίπους ἡ Τρεις Γοι της Ιοκάστης», «Οιδίπους και Πολύβιος», «Οιδίπους ἡ ο Ίσκιος του Λαΐου», «Οιδίπους και όλη η οικογένειά του». Πρόκειται για μια διπλή και συστηματική διερεύνηση. Διερεύνηση συγχρόνως των δραματικών δυνατοτήτων που προσφέρει η οικογένεια του Οιδίποδα, φυσική και θετή<sup>(61)</sup>, καθώς και μιας ψυχολογικής διερεύνησης των συναισθημάτων που μπορεί κανείς να δανειστεί απ' αυτό το ενδιαφέρον οικογενειακό σχήμα. Ένα αρκετά εντυπωσιακό παράδειγμα είναι εκείνο των «Τριών Γιών της Ιοκάστης», έργο που έλκει την καταγωγή του από τον «Οιδίποδα Τύραννο», τους «Επτά επί Θήβας» του Αισχύλου και τις «Φοίνισσες» του Ευριπίδη συγχρόνως. Ο Πολυνείκης σκοτώνει τον Ετεοκλή, η Ιοκάστη τον Πολυνείκη, κάτι ολωσδιόλου πρωτότυπο, και στη συνέχεια αυτοκτονεί μαζί με τον Οιδίποδα. Όπως γράφει ο Christian Biet: «Το τέλος δεν εκβάλλει σε καμιά εξουσία, δεν υπάρχει πλέον τίποτα». Εδώ περικλείεται σε μια λέξη το πολιτικό πρόβλημα που θέτουν όλες αυτές οι διασκευές στο σύνολό τους και που δεν είναι άλλο από εκείνο της εξουσίας.

Ως ένα ορισμένο βαθμό, αυτό ήταν άλλωστε και το πρόβλημα της αρχαίας τραγωδίας: Ο διάλογος ανάμεσα στον ήρωα που έρχεται από τα βάθη των μυθικών χρόνων και της σύγχρονης δημοκρατικής πολιτείας. Ο «Οιδίποδα Τύραννος» είναι ένα δράμα που εκτυλίσσεται ανάμεσα σε τρια πρόσωπα: τον τύραννο, το χορό, πολιτειακό όργανο και τον κάτοχο της πρόσβασης στα θεία, τον ιερό Τειρεσία.

Όλες οι μεταγραφές θα πάρουν μέρος σ' αυτή την πολιτική συζήτηση που αποτελεί ήδη το αντικείμενο μιας ριζοσπαστικής μεταμόρφωσης στον «Οιδίποδα» του Κορνέι (1659), τραγωδία στην οποία έρχονται αντιμέτωπες η τυραννική και η νομοθετική εξουσία χωρίς όμως και να παρισταται ο δήμος ούτε στο ελάχιστο<sup>(62)</sup>.

Με τον έμμεσο τρόπο αυτών των συγκρούσεων, περισσότερο απ' ό, τι με μια άμεση προσέγγιση στον αιμομίκη και πατροκτόνο, οι «Οιδίποδες» του 18ου αιώνα συναντούν τα μεγάλα προβλήματα της εποχής. Ο λαός, οι ιερείς και οι βασιλεῖς: αυτοί θα είναι οι πρωταγωνιστές του δράματος. Την εποχή του Dacier δεν μπορούμε ακόμη να μιλήσουμε για αντιμετώπιση. Χάρη σε μια διπλή παρανόηση, που θα αντέξει στο χρόνο, ο Dacier αναγορεύει τον ιερέα του Δία, που απευθύνει ερώτηση στον Οιδίποδα στην αρχή της σοφόκλειας τραγωδίας, σε «μεγάλο ιερέα» αντίστοιχο εκείνου των Εβραίων, και αν διαπιστώνει ότι η δράση αρχίζει «με τη συγκέντρωση του λαού», εμπιστεύεται ταυτόχρονα τον πολιτικό ρόλο, το λαϊκό ρόλο, σε ένα χορό «θυσιαστών» που έχει εφεύρει για τις ανάγκες του λόγου και που «χρησιμεύει για να εμπνέει στους λαούς τα συναισθήματα που πρέπει να έχουν<sup>(63)</sup>.

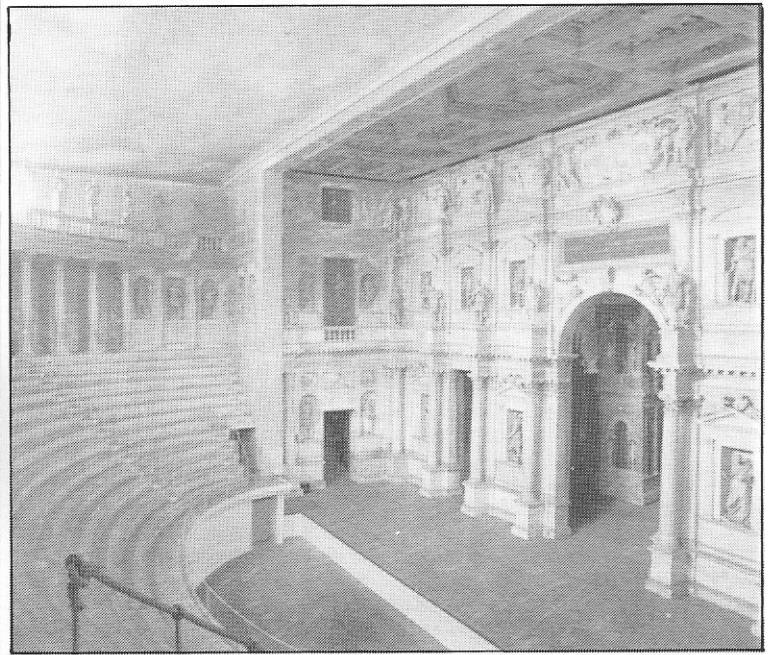
Στο Βολταίρο ο χορός θα ξαναπάρει μια αυτόνομη πολιτική διάσταση, μένοντας συγχρόνως ιδιαίτερα ταπεινός, αφού ο Βολταίρος είναι πολύ καχύποπτος και μειώνει στο ελάχιστο δυνα-



Σκηνή από τον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή που αποδίδει τη σκηνοθεσία των Ingegneri

τόν αυτή την πολιτική λειτουργία του χορού, αλλά βεβαιώνει ότι υπάρχει σ' αυτόν μια δύναμη της τραγωδίας στην οποία είναι δύσκολο να αντισταθεί κανείς. Ας τον ακούσουμε να προσδιορίζει αυτό το ελάχιστο: «Η πλοκή ενός ενδιαφέροντος έργου προϋποθέτει συνήθως ότι οι βασικοί ηθοποιοί έχουν μυστικά να εκμυστηρευθούν. Και το μέσον για να πουν το μυστικό τους σε έναν ολόκληρο λαό». Κι ακόμη: «Υπάρχουν ακόμη και σήμερα σοφοί που έχουν το θάρρος να διαβεβαιώσουν ότι δεν έχουμε ιδέα της αληθινής τραγωδίας από τη στιγμή που αφαιρέσαμε τα χορικά. Είναι σαν να επιθυμεί κάποιος να παρουσιάσουμε ταυτόχρονα στο ίδιο έργο το Παρίσι, το Λονδίνο και τη Μαδρίτη, επειδή οι πρόγονοι μας έκαναν χρήση συνήθως των στοιχείων όταν εγκαθιδρύθηκε στη Γαλλία η κωμῳδία». Και ο Βολταίρος καταλήγει: «Θα πιστεύω, λοιπόν, πάντοτε, έως ότου τα φαινόμενα με απατήσουν, ότι δεν μπορεί κανείς να ψυκινδυνεύσει το χορό σε μια τραγωδία, χωρίς την προφύλαξη να τον κρατήσει στο επίπεδό του». Η τελική απόφαση είναι διπλή, συγχρόνως και αναπόσπαστα αισθητική και πολιτική. Για την ωραιότητα: πρέπει κανείς να δέχεται την παρουσία του χορού «μόνον όταν είναι απαραίτητο για τη διακόσμηση της σκηνής». Και για την πολιτεία, αρχαία ή σύγχρονη: «Ο χορός... δεν ταιριάζει παρά μόνον σε έργα που αναφέρονται σε έναν ολόκληρο λαό»<sup>(64)</sup>, όπως είναι κατεξοχήν —ο Βολταίρος δεν διαφωνεί διόλου— η περίπτωση του «Οιδίποδα Τύραννου».

Ο Βολταίρος —είναι αξιοσημείωτο— μένει σ' αυτό το σημείο απομονωμένος στις αρχές του αιώνα. Εάν συγκεντρώσουμε τους «Οιδίποδες» του 18ου αιώνα σε δύο κατηγορίες με κριτήρια χρονολογήσεως: αυτή που χρονολογείται, κατά προσέγγιση, από την Αντιβασιλεία, και στην οποία μπορούν να υπαχθούν έντεκα έργα μεταξύ του 1718 και 1731, και εκείνη του τέλους του αιώνα και των αρχών του 19ου αιώνα και αντιπροσωπεύει έξι έργα, διαπιστώνουμε ότι, στην πρώτη κατηγορία, μόνος ο Βολταίρος δίνει ένα χορό πολιτικό στο έργο του, ενώ ο Ιησουΐ-



Τεάτρο Ολύμπικο: προσκήνιο, ορχήστρα, κοίλο

της Folard, που δημοσιεύει το 1722 όντας «Οιδίποδα» αντίπαλο σε εκείνον του φίλοσόφου, παρέχει μόνον ένα χορό παιδιών. Στα έξι έργα της δεύτερης κατηγορίας, ένα μόνον, εκείνο του N.G. Léonard<sup>(65)</sup>, που δεν δημοσιεύτηκε παρά το 1798, αλλά ο συγγραφέας του οποίον πέθανε τον Ιανουάριο του 1793, έχει ένα χορό μειωμένο στην απλούστερη έκφρασή του. Σε όλα τα άλλα έργα, ο χορός έχει πρωτεύοντα ρόλο, ενώ στο έργο του Marie Joz'eph Chenier εμφανίζεται σε όλες τις πράξεις και όλες τις σκηνές. Σε αυτή την παρουσία του χορού πρέπει, χωρίς αμφιβολία, να λογαριάσει κανείς την «αρχαϊκή» μόδα, χαρακτηριστική του τέλους του αιώνα και ακόμη της Αυτοκρατορίας, αλλά αυτή η εξήγηση έχει τα όριά της. Είναι πράγματι δύσκολο να μην παρατηρήσει κανείς σ' αυτή την πραγματική άνοδο του ρόλου του χορού —η ανάγνωση του κειμένου το αποδεικνύει ευρύτατα— το στίγμα μιας ανόδου της πολιτικής, με τη σύγχρονη έννοια, δημοκρατική του όρου. Σίγουρα, δεν χρειαζόμαστε τους «Οιδίποδες» για να αντιληφθούμε αυτό το γεγονός, αλλά είναι πάντοτε ενδιαφέρον να αντλούμε από κει την επιβεβαίωση, όσο έμμεση και αν είναι αυτή.

Πώς έθεσαν το πρόβλημα οι θεωρητικοί του 18ου αιώνα; Εγκαταλείποντας ο, τιδήποτε θα μπορούσε να κάνει το χορό —ό, τι κι αν μπορεί να πει κανείς— να μην είναι πλήρως αναγνωρίσιμος από την πολιτεία, πράγμα που δεν θα οφειλόταν παρά στη σύνθεσή του, κατά κανόνα, από άτομα ξένα προς την πολιτεία ή κείμενα στο περιθώριο της (γυναίκες και γέροντες)<sup>(66)</sup>, ανακάλυψαν σκόπιμα, καλύτερα απ' ό, τι οι ερμηνευτές του 19ου και ακόμη και του 20ου αιώνα, την αντιπαράθεση του άρχοντα και της πολιτείας στην ελληνική τραγωδία. Το 1730, στο έργο του «Λόγος για την Παράλληλο του Θεάτρου», ο πατέρη Brumoy έχει μια εξαίρετη σελίδα για τους βασιλείς και την τραγωδία. «Οι Έλληνες», λέει, «δεν εμφανίζουν τους βασιλείς στη σκηνή παρά για να επωφεληθούν από την ταπείνωσή τους εξαιτίας ενός ασίγαστου μίσους για την άκρα επιτήδευση». Όταν ο Rochefort και ο Du Theil αναδημοσιεύουν αυτό το κείμενο, διαμαρτύρονται σε μια σημείωση: «Αυτή η παράγραφος πρέπει να διαβάζεται με επιφύλαξη»<sup>(67)</sup>. Το 1788, στο κεφάλαιο που αφιερώνει στην ελληνική τραγωδία στο «Ταξίδι του νεαρού Ανάχαρση»<sup>(68)</sup>, ο αββάς Barthèlemey γράφει: «Οι σύγχρονοι δημοκρατικοί παρατηρούν πάντα με υστερόβουλη χαρά τους θρόνους να κυλούν στη σκόνη».

Ο βασιλιάς, η βασιλισσα, ο αρχιερέας, αυτοί είναι, σε επίπεδο ατόμων, οι πολιτικοί χαρακτήρες του «Οιδίποδα Τυράννου». Σ' αυτούς προστίθεται ταπείνως κουνιάδος ή αλαζονικός μνηστήρας του θρόνου ο Κρέων. Όλοι οι χαρακτήρες έλκουν την καταγωγή τους από το Σοφοκλή εκτός ίσως από τον αρχιερέα που αποτελεί μια μεταμόρφωση, ανάπτυξη, που άλλοτε συγχέεται με τον Τειρεσία και άλλοτε όχι<sup>(69)</sup>. Η παρωδία που παρουσιάστηκε το 1719 και οφείλεται στον Biancolleli, θησαυροί του δούκα της Ορλεάνης<sup>(70)</sup>, κάνει τον Τειρεσία έναν «μάγιστρο» του χωριού, ενώ, κατά τρόπο σημαντικό, σε μια άλλη παρωδία, που αποβλέπει στον Houdar de la Motte, ο Legrand αντικαθιστά τους θεούς και το χρησμό τους με ένα γέρο ραββίνο και μια μητέρα γάτων<sup>(71)</sup>.

Η ίδια χρονολογική διάσταση που λειτουργούσε για την απουσία και την παρουσία του χορού λειτουργεί για άλλη μια φορά εδώ: στον «Οιδίποδα» του Βολταίρου και στα έργα που εμπνεύσθηκαν από αυτό και συντάχθηκαν σε μια εποχή όπου οι θρησκευτικές διαμάχες —για παράδειγμα, ανάμεσα στους ιησουΐτες και τους ζανσενιστές— είναι ιδιαίτερα εμφανείς, οι iερείς (και, πίσω από τους iερείς, ο Θεός τους) είναι ο υπ' αριθμόν ένα αντικειμενικός στόχος. Στο έργο του Βολταίρου, οι επερχόμενες γενιές δεν αναγνώρισαν παρά δύο στίχους, που έχουν δανειστεί από την κριτική των θείων της Ιοκάστης<sup>(72)</sup>:

*«Οι θεοί δεν είναι αυτό που νομίζει ένας ματαιόδοξος λαός, η ευπιστία μας αποτελεί την επιστήμη τους».*

Το έργο τελειώνει, πολύ φανερά, με το εγκώμιο του φωτισμένου δεσπότη για τον «νόμιμο» βασιλιά Φιλοκτήτη.

Στα τέλη του αιώνα, φυσικά υπάρχει ο βασιλιάς παραβάτης, υπάρχει η βασιλισσα αιμορίκτρια, που αποτελούν από θετική ή αρνητική σκοπιά, αντικείμενο διαλογισμού. Έτσι, το 1786, σε ένα έργο κάποιου Bernard ή Héry<sup>(73)</sup>, η τραγωδία συνιστάται στην αναμέτρηση του βασιλιά με τον αρχιερέα και το χορό των πολιτών. Το ελληνικό θέμα ερμηνεύεται ως η θυσία του βασιλιά για το λαό του. Στο τέλος του έργου, ο λαός ζητά στον Οιδίποδα να μείνει, ό, τι και αν στοιχίζει αυτό.

Το 1791, ο Duprat de la Touloubre διακόπτει την παράσταση της όπερας του πριν από το θάνατο της Ιοκάστης και τον αυτοκρωτηριασμό του Οιδίποδα, όπως αναφέρει ο συγγραφέας, για να «τελειώσει το θέαμα με λαμπρό τρόπο». Έγινε δυνατόν να ερμηνευθεί το έργο ως «επίμονη υπεράσπιση του Πατέρα βασιλιά που τίθεται σε αμφισβήτηση» (Ch. Biet). Τέλος ο βασιλιάς θύμα της λαϊκής εξέγερσης που παρουσιάζεται, λίγο πριν από το θάνατο του συγγραφέα του Nicolas G. Leonard, το 1793.

Το γεγονός ότι ο χορός εξέλιπε από το έργο δεν είναι τυχαίο.

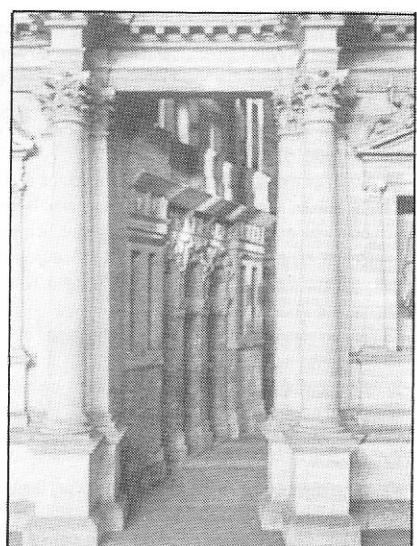
Όσο για το δημοκράτη M.J. Chenier, παρουσιάζει έναν Οιδίποδα που αντιτίθεται στο «δικαίωμα του κάθε κάτοικου της πολιτείας να μιλά και να εκφέρει κρίσεις» (Κρ. Μπιέ).

Για να πούμε την αλήθεια, όσο διάφανα και αν είναι, τα πρωστικά συναισθήματα των συγγραφέων λίγο βαραίνουν. Αυτό που μετρά, είναι η αδιάκοπη πορεία, η μεταβολή του βασιλικού χαρακτήρα. Από τη συζήτηση στο εσωτερικό της λειτουργίας, που χαρακτηρίζει τον Οιδίποδα του Κορνέγι και ακόμη εκείνον του Βολταίρου, περνάμε στην πολιτική και θρησκευτική αντιπαράθεση ανάμεσα στο βασιλιά και το λαό του. Από το Βολταίρο στον Σενιέ, έχουμε διατρέξει μιαν απόσταση. Άλλα, σε όλο το μήκος της διαδρομής, διατηρήθηκε η κοινή γλώσσα κι αυτό έπρεπε σίγουρα να το φέρουμε στο φως.

Μπορούμε σήμερα να χαμογελάσουμε με αυτόν τον Οιδίποδα του αιώνα του Διαφωτισμού, όπως μπορούμε επίσης να μειδιάσουμε με εκείνον του 1585 με όλη του τη συνοδεία από είκοσι οκτώ τοξότες και αυλικούς. Παρ' όλα αυτά, συνεισέφεραν με τον τρόπο τους στη διαμόρφωση του δικού μας. □

Πιέρ Βιντάλ-Νακέ

(ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: Βίκυ Δέμου)



Τρεις όψεις του εσωτερικού της σκηνής του Τέατρου Ολύμπικου

## Σημειώσεις

1. Το μελέτημα αυτό αναπαράγει, εκτός από μερικές λεπτομέρειες, την ανακοίνωσή μου, στο Palazzo Montanari στη Bologna, στις 17-5-1980, στη διάρκεια μιας στρογγυλής τραπέζης για τον Οιδίποδα Τύραννο που οργανώθηκε από την Α.Τ.Ε.Ρ. (Θεατρική Ένωση της Εμίλια Ρομάνια) της Μόντενα. Ευχαριστώ τους οργανωτές για την πρόσκληση και τους συζητητές για τις παρατηρήσεις τους. Έκτοτε είχα την ευκαιρία να παρουσιάσω τις παρατηρήσεις αυτές στην Namur, στο συνέδριο των καθηγητών της ελληνικής και την λατινικής το Φλεβάρη του 1981.
2. Πλουτ. Λυκούργος 5.
3. Οι εργασίες του Havelock επισύρουν την προσοχή μας στην αλλαγή αυτή.
4. Στο Συμπόσιο της Boulogne o Sergio Molinari μίλησε για τον Freud και τον Οιδίποδα Τύραννο' βλ. το βιβλίο του *Notazioni sulla Scienza die Sojni in Freud*, Μπολόνια 1979.
5. *Oedipe sans complexe*, "Raison Presente" 4 (1967), σσ. 3-20, ξαναδημοσιευμένο στο *Mythe et tragédie en Gréce ancienne*, Παρίσι, 1979, των J.P. Vernant και Π. Ωιδαλ Να;θετ, σσ. 79-98.
6. D. Anzieu, *Oedipe avant l'e complexe ou de l' interprétation psychanalytique des mythes*, "Temps Modernes" 245 (Οκτώβρις 1966) σσ. 675-715.
7. J.P. Vernant, *Mythe et tragédie*, σ. 91.
8. J. Starobinski, *Présace a E. Jones, Hamlet et Oedipe*, μετ. A.M. Le Gall. Παρίσι 1967, σ. XIX.
9. L. Constans. *La Légende d' Oedipe*, Παρίσι 1881, σσ. 93-103.
10. L. Schrade, *La Représentation et Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicenza 1585)*, μελέτη ακολουθούμενη από μια κριτική έκδοση της τραγωδίας του Σοφοκλή από τον Orsatto Giustiniani και τη μουσική των χορικών από τον Angelo Gabrieli, CNRS, Παρίσι 1960. A Gallo, *La Prima Rappresentazione al teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, προλ. L. Puppi, il Polifilo, Μιλάνο 1973. Στο εξής θα παραπέμπω *Représentation* και *Prima Rappresentazione*. Μια δεύτερη παράσταση έγινε την 5-5-1985.
11. Το κείμενο στην *Prima Rappresentazione* σσ. 53-58, πρβ. *Représentation*, σ. 47-51.
12. *Le Pain et le Cirque*, Παρίσι 1976.
13. Κόμης G. Montenari, *Del Teatro Olimpico di Andrea Palladio*, Πάδοβα 1749, σ.3 Ο Montenari βασίζεται σε μια έκκληση που στάλθηκε «στους Βούλευτές στην κυβέρνηση της Πόλης αυτής» ζητώντας την παραχώρηση πολιτικών δικαιωμάτων σε δώδεκα πρόσωπα, πράγμα που έγινε στα 1581.
14. Στο σημαντικό έργο του A. Visconti, *L' Italia nell' epoca della Controriforma dal 1516 al 1713*, Μιλάνο 1958, βρήκα αναφορές στη Βιτσέντσα. Η μια αναφέρει ότι ο Palladio δούλεψε στην πόλη αυτή (σ. 128), η άλλη σημειώνει την ύπαρξη μιας βιοτεχνίας μαλλιού (σ. 229).
15. *La Historia di Vicenza*. Βενετία 1591, σ. 160.
16. Το Cinquecento είναι στην επικράτεια της Βενετίας μια περιοδος ισχυρής ανόδου της αριστοκρατίας πρβ. A. Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del' 400 e 500*, Bari 1964, σσ. 275-374 για τη Βιτσέν-
- τα. πρβ. σ. 279-280 και 362-363' από τις ενδείξεις που παρέχονται στο έργο αυτό μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η "Citadinanza" παρέμενε προνόμιο. Ευχαριστώ τον συνάδελφό μου A. Tenenti που μου υπέδειξε το βιβλίο αυτό.
17. *Prima Rappresentazione*, σ. 56.
18. Αυτόθι, σ. 39-51' πρβ. A. Gallo, αυτόθι, , σσ. XXII και XXVIII που αναφέρει ένα κείμενο από τα αρχεία της Ακαδημίας: "Il podestà ripugna la rappresentazione" και πιστεύει ότι «η συμπεριφορά αυτή είναι δυσερμήνευτη», αλλά ότι εκπροσωπεί μάλλον μια προσωπική απόφαση, παρά μια δημόσια τοποθέτηση.
19. Αυτοθ. σ. 55.
20. J. Ackerman, *Palladio*. Harmonsworth 1977 σ. 180 θα μπορούσαμε φυσικά να σχολιάσουμε το "Just at the moment". Συμβουλεύτηκα επίσης στο θέμα του Palladio και του θεάτρου του τα παρακάτω βιβλία και άρθρα: L. Magagnato, the Genesis of the Teatro Olimpico, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XIV (1951) σσ. 209-220 L. Puppi, A. Palladio, Λούδινο 1975. R. Schiano, *Guida al Teatro Olimpico*, Βιτσέντσα 1980: H. Spelmann, *Andrea Palladio und die Antike*, Μόναχο και Βερολίνο 1964. Η βασική βιβλιογραφία στο έργο του G. Zorzi, *Le Ville e i Teatri di A. Palladio*, Βιτσέντσα 1969.
21. J. Ackerman, *Palladio* σ. 34.
22. Στο παραπάνω αναφερόμενο άρθρο, σ. 20.
23. *De Architectura*, V 6,8: " secundum autem spatio ad ornatus comparato"; το secundum ερμηνεύθηκε για καιρό σα να σήμαινε «πίσω» και όχι «πλάι».
24. Οι αναφορές στον Αριστοτέλη είναι συνεχείς, συναντώνται τόσο στον Pigafetta, όσο και τον Riccoboni; βλ. *Prima Rappresentazione*, σ. 39.42 και 54. Σχετικά με την επιλογή μιας ελληνικής τραγωδίας, αντί για ένα πομενικό ειδύλλιο ή μια ιταλική τραγωδία. βλ. F. Pigafetta, *Prima Rappresentazione σσ. 53-54 και A. Gallo*, αυτόθι, σ. XIX. XXI.
25. Αυτοθ. σ. 59. Ο Pinelli ήταν εξάλλου απόν την 3η Μαρτίου 1585. πρβ. A. Gallo, αυτόθι, σ. XXII οι σύγχρονοι υπερεκτίμοσαν μερικές φορές τη χωρητικότητα του θεάτρου. O G. Marzani (*Historia, di Vicenza*, σ. 117) το θεωρεί ικανό να περιλάβει 5000 θεατές, πράγμα που είναι μια τεράστια παρεξήγηση. βλ. *Représentation*, σ. 48.
26. Οι λεπτομέρειες δεν είναι γνωστές κύρια πηγή μας είναι ένα καμέο του Antiodeo που παριστάνει ακριβώς τον Οιδίποδα Τύραννο πρβ. R. Schiavo, *Guida*, σ. 127-132.
27. Δημοσιεύεται στην *Prima Rappresentazione* σσ. 3-25 για τη σκηνοθεσία, βλ. κυρίως L. Schrade, *Représentation*, σσ. 51-56.
28. F. Pigafetta, *Prima Rappresentazione*, σ. 56' η κουρτίνα που κρύβει τη σκηνοθεσία χαμηλώνει αντί να υψώνεται πρβ. Pigafetta, αυτόθι, και L. Schrade *Représentation* σ. 49.
29. Πρβ. Schrade, *Représentation* σσ. 65-77' λέων υποσυνείδητα διότι ο σκηνοθέτης ο Ingegnieri, θεωρούσε πράγματι ότι ο χορός ενσάρκων την παρουσία των ανθρώπων επί σκηνής: «Ο Χορός, εκπροσωπεί όλη τη Γη», οπ. πιο κάτω, σημ. 40 σσ. 18-19 «γη» σημαίνει εδώ την πόλη.
30. *Prima Rappresentazione*, σ. 49' ο L. Schrade σημειώνει (σ. 76) ότι

«ανάμεσα σ' όλες τις παρατηρήσεις, στο μεγαλύτερο βαθμό αφελείς, που έκανε ο Riccoboni...» αυτή εδώ του τουλάχιστον δεν στέρειται νοήματος, διότι η μουσική του Gabrielli μπορεί πράγματι να εμπνέεται από τις πολυφωνικές διασκευές των θρήνων.

31. *Prima Rappresentazione*, σ. 9.

32. *Αυτόθι*, σ. 10.

33. Είναι οι αριθμοί που παραδέχονται οι A. Gallo, *αυτόθι*, σ. XLV και o L. Schrade, *o.p.*, σ. 53' τα στοιχεία που διαθέτουμε είναι κάπως αντιφατικά και οι αριθμοί που βρίσκουμε, κάπως κατώτεροι.

34. *Prima rappresentazione*, σσ. 13-15 τα ρούχα των ιερέων μοιάζουν να εμπνέονται από τα παραδοσιακά άμφια των ιουδαίων κληρικών στην τέχνη της Αναγέννησης.

35. *Αντίστοιχα Prima Rappresentazione*, σ. 15 και σ. 56.

36. *Αυτόθι*, σ. 12.

37. Οι ακαδημαϊκοί έψαλαν μια ιερή ακολουθία στις 4-3-1585.

38. "Il ve e tutto il popolo eva in stato di supplicare e non di pompeggiare" (αυτόθι, σ. 31).

39. *Αυτόθι*.

40. Ο Ingegnieri είναι ένας σημαντικός θεωρητικός της σκηνοθεσίας, συγγραφέας αρκετών ειδικών έργων (βλ. L. Schrade, *Représentation*, σ.σ. 51-52') το σημαντικότερο έργο του, δημοσιευμένο στην Φερράρα στα 1598, τιτλοφορείται: *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole scheniche* με αφετηρία τον Edipo Tiranno, φτάνει να διατυπώσει κάποιες γενικές ιδέες, βλ. σ. 18.

41. *Prima Rappresentazione*, σ. 8. Η διαίρεση προέρχεται από τον Αριστοτέλη, *Ρητορική*, III, 1403 και 20 - 1404 α 8 και *Ποιητική* 26, 1461, b 26, 1462 a4, κιεμένα για τα οποία μπορούμε να ανατρέξουμε στον A. Lienhard-Lukinovitch. *La voce e il gesto nella retorica di Aristotele*, στο: *Società di linguistica italiana, Retorica e scienga del linguaggio*, Ρώμη 1979, σ. 75-92.

42. *Αυτόθι*, σ. 18.

43. *Αυτόθι*, σ. 8.

44. A. Dacier, *L' Oedipe et l' Electre de Sophocle, tragédies grecques traduites en Francois, avec des remarques*, Παρίσι 1692.

45. Από τον Boivin (μαζί με τους 'Ορνίθες του Αριστοφάνη), Παρίσι 1729, από τον R.P. Brumoy, στο Θέατρο των Ελλήνων, Παρίσι 1730 που επανεκδίδεται από τους Rochefort και Laporte du Theil στα 1785), από τον Rochefort με τα 'Απαντα του Σοφοκλή, I, Παρίσι 1788, σσ. 3 133.

46. Marie Delcourt, *Etude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Βρυξέλλες 1925, σ. 5.

47. Από τον M.L. Coupé σε μια μετάφραση του Θεάτρου του Σενέκα, Παρίσι 1975, I, σσ. 309-400' τα σχόλια είναι ενδιαφέροντα στο βαθμό που υπαντίσσεται τη συγγραφή «τραγικών μυθιστορημάτων» (σ. 398).

48. Η έκδοση του Brunck, με πρόλογο του J. Schweighäuser, δημοσιεύεται στο Στρασβούργο στα 1779, εκείνη του F.A. Wolf δημοσιεύεται στο Halle στα 1787.

49. O R. Bray, που αναφέρεται από τον R. Zuber, *Perrot d' Ablancourt et ses "Belles infidèles"*. *Traduction et critique de Balzac à Boileau*, Παρίσι 1968, σ. 19. Θα μπορούσαμε εδώ να πολλαπλασιάσουμε τις αναφορές παραδείγματος χάρη, ο G. de Rochefort στις "Observations sur les difficultés qui se rencontrent dans la traduction des poètes, tragiques grecs", που δημοσιεύεται σαν εισαγωγή στο Θέατρο του Σοφοκλή, τ.

I. Παρίσι 1788 σσ. XXI-XXLIII, ξεγεινή ότι οι πιο επίφοβοι αναγνώστες «ειναι οι ημι-σοφοί. Αυτοί θορυβούν στον κόσμο - κυκλοφορούν στις δεξιώσεις» οι άνθρωποι εμπιστεύονται το λόγο τους «περνούν για άνθρωποι βαθείς στα μάτια των επιτόλαιων. Δεν φθούνται καθόλου να εκφραστούν με θράσος, με μιά μόνο ματιά, σχετικά με ένα έργο που υπήρξε καρπός πολύχρονης μελέτης» ο εχθρός, από δω και πέρα, είναι ο "Honnête homme".

50. Δεν μπορούμε να αναφέρουμε παρά την πραγματεία του W. Jordens, *Die Französischen Oidipusdramen. Ein Beitrag zum Fortleben der Antike und zur Geschichte der Französischen Tragödie*, Μπόχουμ 1933. Ωστόσο, ο W. Jordens δεν εντόπισε στον 17ο αιώνα παρά πέντε μόνο διασκευές.

51. Ch. Biet, *Les Transcriptions théâtrales d' Oedipe-Roi au dix-huitième siècle*, θέση 3ου κύκλου υπό τη διεύθυνση του J. Chouillet, Πανεπι. Παρίσι III, Παρίσι 1980. Είχα την τιμή να είμαι κριτής της εργασίας αυτής και από τότε είχα την ευκαιρία να μιλήσω περισσότερες φορές με το συγγραφέα της.

52. Θα αναφέρω πιο κάτω ορισμένες από τις διασκευές αυτές, αλλά ο Ch. Biet, είναι αυτός που πρέπει να δημοσιεύσει το φάκελο που συγκέντρωσε.

53. B. Noémi Hepp. *Homère en France au XVII siècle*, Παρίσι 1969.

54. P. Coustel. *Règles de l' Education des Enfants ou il est parlé de la maniète dont il faut se conduire pour leur inspirer les sentiments d'une solide piété et pour les apprendre parfaitement les Belles Lettres*, 2 τομ., Παρίσι 1687, σσ. 193-194' οφείλω την παραπομπή αυτή και πολλές άλλες στον Ch. Biet για τα προβλήματα που τίθενται από τη μετάφραση της Βίβλου, βλ. τον M. de Certeau, *L'idée de traduction de la Bible au XVII siècle. Sacy et Simon. Recherches de science religieuse* 66, 1978, σσ. 73-92' αντλώ από το έργο αυτό (σ. 80) το σημαντικό αυτό στατιστικό δεδομένο: από το 1695 ως το 1700 επί εξήντα παρισινών εκδόσεων της Βίβλου, υπάρχουν πενήντα πέντε στα γαλλικά. Η αναλογία ήταν αντιστροφή μισό αώνα πριν. Οι δύο συγγραφείς που μελετάμε έχουν διαφορετικές αντιθέτες μάλιστα, ιδέες, για το τι είναι μετάφραση. B. ακόμη M. Delcourt, o.p., σημ. 46, που επιμένει σσ. 155-157 στον κεντρικό ρόλο του Daniel Huet.

55. *Oeuvres complètes* του Βολταίρου, εκδ. Besterman, 86, Γενεύη 1969, σ. 49 (για την χρονολογ. πρβ. σ. 50).

56. "De l' Iphigenie de Racine à celle de Goethe" στο *Pour une esthétique de la réception*, μετ. Cl. Maillard, πρόλογος του J. Starobinski. Παρίσι 1978, σ. 210-262.

57. *Lettres écrites par l' auteur qui contiennent la critique de l' Oedipe de Sophocle, de celui de Corneille et du sien*, Παρίσι 1719, ξαναδημοσιεύμενά στα *Oeuvres* του Βολταίρου τομ. II, Παρίσι 1719 σ. 11-46. Μέσα στο 1719 μόνο ο Ch. Biet δημοσιεύει όχι λιγότερες από έξι μπροστούρες που ασχολούνται με τον νέο Οιδίποδα' πρβ. R. Pomeau, *La Religion de Voltaire*, Παρίσι 1969, σ. 85-91 και J. Moureaux, *Le Oedipe de Voltaire. Introduction à une psychocritique*, Παρίσι 1973.

58. Ειναι ο τόμος III, δημοσιευμένος με την φροντίδα των κ.κ. de Rochefort και du Theil της βασιλικής Ακαδημίας.

59. Στον κατάλογο της Bibliothèque nationale και στην *Bibliographie de la littérature française* του Cioranescu, 53638, η πραγματεία αυτή αποδίδεται στον G. de Rochefort' αγνοώ σε τι στηρίζεται η απόδοση, αυτή, το κείμενο οπωδήποτε παρουσιάζεται σαν να ανήκει στον συγγραφέα της Iocaste' σχετικά με τον Lauranguais, η μελέτη του P. Fromageot, *Les fantasies littéraires, galantes, politiques et autres d' un grand seigneur. Le compte de Lauranguais (1733 - 1824)*, *Revue des Etudes historiques* 80, 1914, σ. 15-46, δεν αναφέρει την Iocaste.

60. Θα τις βρούμε στον τόμο IV, σ. 3-68 και VIII, σσ. 459-519, των *Oeuvres* του Houdar de la Motte, Παρίσι 1754 βλ. επίσης στον VIII, σ 377-458, την «Τετάρτη ομιλία επ' ευκαιρία της τραγωδίας του Οιδίποδα».

61. Ο συλλογισμός ως προς τις σχέσεις ανάμεσα στον Οιδίποδα και τον θετό πατέρα του τον Πόλυβο μου φαίνεται μοναδικός.

62. S. Dubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Παρίσι 1963, σσ. 337-339. A. Stegmann, *L' Héroïsme cornélien, Genèse et signification*, I, Παρίσι 1968, σ.σ. 618-619.

63. A. Dacier, o.p. σσ. 149, 169, 198.

64. Τα χωρία αυτά προέρχονται από την επιστολή VI για τον Οιδίποδα, (1729), «που περιέχει μια πραγματεία για τα χορικά», στα *Oeuvres complètes*, II. Παρίσι, Garnier, 1877, σσ. 42-44.

65. N.G. Léonard, *Oedipe ou la Fatalité*, στα *Oeuvres*, I, Παρίσι 1978, σσ. 51-91.

66. Οι μοναδικές εξαιρέσεις μεταξύ των σχετικών έργων είναι ο Aias και ο Φιλοκτήτης του Σοφοκλή και ο Rήσος που μας έχει παραδοθεί μαζί με τα έργα του Ευριπίδη: στα τρια αυτά έργα, ο χορός αποτελείται από στρατιώτες και από ενήλικες ναύτες.

67. Brymouy, *Théâtre des Grecs*, Παρίσι 1785, I, σσ. 186-187.

68. IV, κεφ. 71, σ. 32.

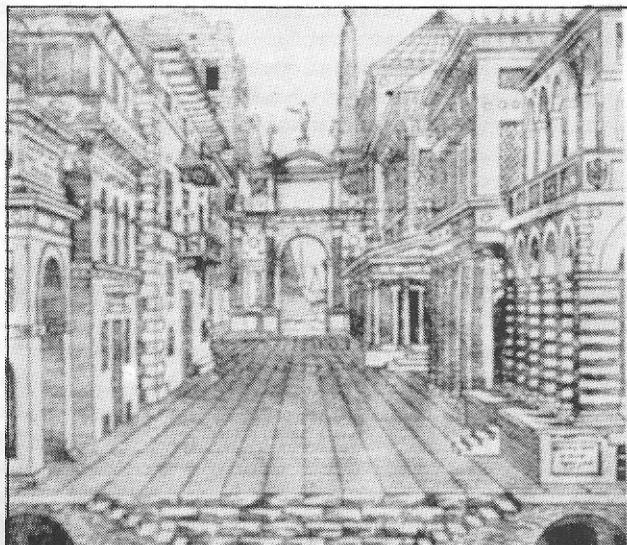
69. Τα δύο πρόσωπα είναι διαφορετικά στα έργα του Βολταίρου, του Buffardin d' Aix, *Oedipe à Thébes ou le fatalisme*, Παρίσι 1784, του Marie-Joseph Chénier, στον *Oedipe Roi* του Bernard d' Héry, Λονδίνο και Παρίσι 1786, στον *Oedipe à Thébes* του Duprat de la Touloubre (όπερα), Παρίσι 1791, στον *Oedipe ou la Fatalité* του N.G. Léonard.

70. P. F. Biancolelli (επωνομαζόμενος Dominique) και A.F. Riccoboni, *Oedipe travesti*, κωμωδία του M. Dominique, Παρίσι 1719.

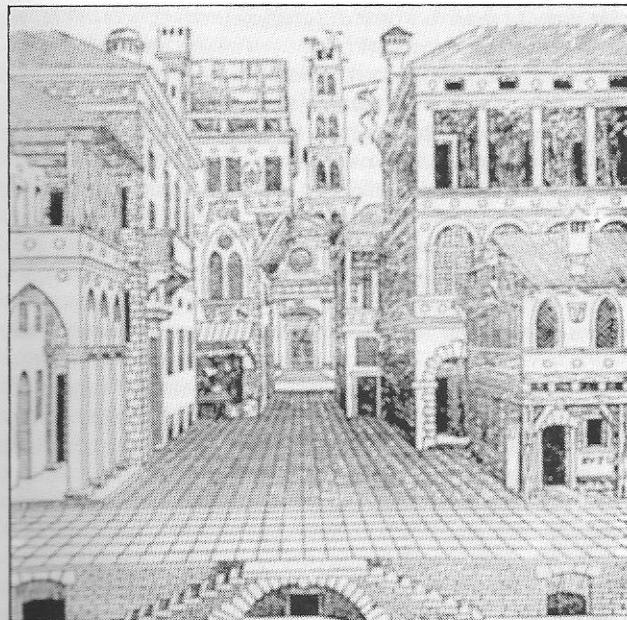
71. M. A. Legrand, *Le Chevalier Errant*, Κωμωδία του Οιδίποδα του Κυπίου de la Motte Παρίσι (1726).

72. Οιδίποδης Τύραννος, 707-710' 857-858' 946-947 για τον αγώνα του Βολταίρου ενάντια στον «τρομερό Θέό» και τον «σκληρό ιερέα» κατά την εποχή της συγγραφής του Οιδίποδα, πρβ. τις ίδιη αναφερθείσες σελίδες του R. Pomeau. *La Religion de Voltaire* σσ. 85-91.

73. *Oedipe Roi*, λυρική τραγωδία σε πέντε πράξεις, Λονδίνο και Παρίσι 1786.



Σκηνικό τραγωδίας κατά τον Sebastiano Serlio, *Architettura, Venetia 1545* (πάνω) και Σκηνικό κωμωδίας κατά τον Serlio (κάτω)



ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

## Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό Θέατρο

**Τ**ο ΚΡΗΤΙΚΟ Θέατρο, όπως και το πρώιμο Εφτανησιακό, δεν μας άφησε *realia*. Όλες οι (περιορισμένες) γνώσεις μας για το θεατρικό βίο στη Μεγαλόνησο προέρχονται από έμμεσες πηγές και είναι υποθετικές. Οι κύριες έμμεσες πηγές είναι τα δραματικά κείμενα που σώζονται και, κατά δεύτερο λόγο, ο συγκρισιμός θεατρικός βίος της παλιάς Ragusa<sup>(1)</sup> και αργότερα, τον 18ο αιώνα, των Εφτανήσων, που τον γνωρίζουμε κάπως καλύτερα<sup>(2)</sup>. Η σύνδεση του θεατρικού βίου αυτού με την Ακαδημία των Stravaganti<sup>(3)</sup> και ίσως και με αυτήν των Vivi<sup>(4)</sup> κάνει πιθανή την εκδοχή, πως οι παραστάσεις αυτές διαδραματίζονται σε αστικό (ή και αριστοκρατικό) περιβάλλον στις κρητικές πόλεις και είχαν το χαρακτήρα και τη λειτουργία του λαμπρού κοινωνικού γεγονότος<sup>(5)</sup>.

Ορισμένες ενδείξεις όμως υποδεικνύουν και την ύπαρξη είδους πιο λαϊκού θεάτρου έχω από τις πόλεις, ίσως στις επαύλεις των μεγάλων γαιοκτημόνων<sup>(6)</sup>. Για τον καθορισμό του σκηνικού χώρου το ζήτημα αυτό έχει μεγάλη σημασία.

Η *Amorosa fede* του Antonio Pandimo παίχτηκε με την ευκαιρία γάμου σε σπίτι πατρικίου<sup>(7)</sup>, κατά την εικασία της Bancroft-Marcus και η *Ερωφίλη* και η *Πανώρια*<sup>(8)</sup>. Η *Ερωφί-*



Σκηνικό βουκολικού δράματος κατά τον Serlio

λη δόθηκε δημόσια πολλές φορές με επιτυχία<sup>(9)</sup>, ο Φορτουνάτος παιζεται, κατά την ερμηνεία του Σ. Αλεξίου, σε μεγάλη πλατεία του Χάνδακα, κοντά στις πύλες<sup>(10)</sup>. Ός το 1660 περίπου γίνονται δημόσιες παραστάσεις στο Χάνδακα<sup>(11)</sup>. Στους παλιούς χάρτες δεν υπάρχει καμιά ένδειξη μόνιμου θεατρικού κτηρίου<sup>(12)</sup>. Αν λάβουμε υπόψη τα δεδομένα της Κέρκυρας, κάποια σχέση μπορεί να είχε η loggia με τις παραστάσεις<sup>(13)</sup>, κι αν ριξούμε μια ματιά στη Δαλματία, και το δουκικό ανάκτορο<sup>(14)</sup>, αν και η υπόθεση αυτή τελευταία έχει απορριφθεί<sup>(15)</sup>. Παραστάσεις θα μπορούσαν να έχουν γίνει και στη μεγάλη πλατεία του Ρεθύμνου, μπροστά στις θεατροειδείς πύλες της επιβλητικής loggia που έχτισε ο Sanmichele, εμπνευσμένος από αρχιτεκτονικά σχέδια του Sebastiano Serlio<sup>(16)</sup>, κι έτσι να συνδεθεί η αναγεννησιακή σκηνογραφία του τύπου του Serlio (βλ. στη συνέχεια) με την αρχιτεκτονική του. Αυτά όμως είναι εικασίες. Έτσι τα παλιότερα συμπεράσματα του Σ. Αλεξίου σχετικά με τον τόπο των παραστάσεων, σε πλατείες και ιδιωτικά σπίτια, αν προσθέσουμε και τους χώρους όπου συνεδρίαζαν οι Ακαδημίες, τις επαύλεις των γαιοκτημόνων και ίσως και τα χωριά, δεν είναι καθόλου ξεπερασμένα<sup>(17)</sup>. Υπάρχουν ενδείξεις ότι οι παραστάσεις γίνονταν το απόγευμα πριν το βραδυνό δείπνο σε υπαίθριους χώρους<sup>(18)</sup> (ίσως και στα αρχοντικά στην αυλή), αν και αυτό δημιουργεί ορισμένα σκηνογραφικά προβλήματα, όπως π.χ. στο Ζήνωνα το νυχτερινό ουρανό με τα άστρα στην αρχή, ενώ κατά την πρότη πράξη ξημερώνει. Αυτά τα προβλήματα πρέπει να εξεταστούν όμως χωριστά. Αν τα κρητικά δραματικά έργα γράφτηκαν για θεατρική παράσταση, κι αν έχουν πραγματικά παρασταθεί<sup>(19)</sup> (με εξαίρεση ίσως το Βασιλιά Ροδολίνο)<sup>(20)</sup>, δεν είναι, παρά τους ενδοιασμούς που προβάλλονται ακόμα και τελευταία<sup>(21)</sup>, πια ζητήματα στη σχετική έρευνα. Το πρόβλημα είναι, σε ποιά σκηνή παραστάθηκαν τα έργα αυτά. Σχετικά με τη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου εξέφρασαν απόψεις οι Αλεξίου<sup>(22)</sup>, Πολίτης<sup>(23)</sup>, Ευαγγελάτος<sup>(24)</sup>, Σολομός<sup>(25)</sup>, Δεδούση<sup>(26)</sup>, Bancroft-Marcus<sup>(27)</sup> και Πούχνερ<sup>(28)</sup>. Ο Αλεξίου που επιχειρεί μια σύγκριση με το πρώιμο ισπανικό θέατρο συμπεραίνει, πως ο θεατρικός χώρος έπρεπε να είναι απομονωμένος, και σκέφτεται το ξύλινο θέατρο στην πλατεία της παλιάς Ζακύνθου ως παράδειγμα<sup>(29)</sup>. Οι Πολίτης<sup>(30)</sup> και Δεδούση υποθέτουν για τον Κατζούρμπο τη συνθησιμένη αναγεννησιακή σκηνογραφία με έναν δρόμο σε κεντροαξωνική προοπτική, που δείχνει αριστερά και δεξιά σπί-

τια που χωρίζονται από «στενά»: οι ενδεικτικές αναφορές βέβαια («Αννέζα του στενού», «ραφιγουράρεται χώρα με πόρτες και στενά, παραθύρι της Πουλισένας») αποτελούν, κατά τη γνώμη της Χρ. Δεδούση, μεταγενέστερες προσθήκες<sup>(31)</sup>. Η Bancroft-Marcus που ασχολείται με τα έργα του Χορτάτση, καταλήγει σε μια ανυψωμένη σκηνή με αυλαία<sup>(32)</sup>. Ο Ευαγγελάτος αναλύει μέρος από τις πάμπολλες σκηνοθετικές υποδείξεις στο Ζήνωνα<sup>(33)</sup>, οι Σολομός<sup>(34)</sup> και Πούχνερ εξετάζουν όλο το φάσμα του Κρητικού Θεάτρου σχετικά: ο τελευταίος μάλιστα παρατηρεί, πως η Θυσία του Αβραάμ κι ο Ζήνων πρέπει να α-

νήκουν σε άλλη σκηνογραφική παράδοση<sup>(35)</sup> (μαζί με την Ευγένα και το Δαβίδ, πέρα από το Κρητοεφτανησιακό θέατρο). Το ίσως πιο σημαντικό έργο αρχιτεκτονικής στον 16ο αιώνα, *Sette Libri su l' Architettura*, του Sebastiano Serlio (1475-1554), αφιερώνει ένα ολόκληρο βιβλίο στη θεατρική αρχιτεκτονική<sup>(36)</sup>. Το έργο αυτό ήταν διαδομένο στην εποχή του σ' όλη την Ευρώπη<sup>(37)</sup>, γνωστό επίσης στην Κρήτη<sup>(38)</sup>. Η σκηνογραφία του Serlio προβλέπει μόνιμα στερεότυπα σκηνικά για τα τρία δραματικά είδη της Αρχαιότητας και της Αναγέννησης: αριστοκρατική αρχιτεκτονική σε κέντρο-αξωνική προοπτική, ζωγραφισμένη σε αμβλυγώνια πλαίσια, και στο βάθος, στην προσπεστίβα, το παλάτι για την τραγωδία, αστικά σπίτια για την κωμῳδία, δάση και λιβάδια για το ποιμενικό δράμα (βλ. εικ. 1,2,3)<sup>(39)</sup>. Κατά την κοινώς αποδεκτή γνώμη των ιστορικών του θεάτρου, τα σχέδια του Serlio δεν διακρίνονται για την πρωτοτυπία τους, αλλά συνοψίζουν τα συνηθισμένα και τις σκηνικές συμβατικότητες της εποχής του<sup>(40)</sup>. Το ακαδημαϊκό εγχειρίδιο αυτό, βέβαια, δεν καλύπτει όλο το μορφολογικό φάσμα της ιταλικής σκηνογραφίας του 16ου αιώνα<sup>(41)</sup>, όπως αποδείχνουν οι προσπάθειες αναστήλωσης της αρχαίας σκηνής κατά το αρχιτεκτονικό βιβλίο του Vitruvius<sup>(42)</sup>, οι μικρογραφίες των εκδόσεων του Τερεντίου<sup>(43)</sup> ή και η σκηνή του Teatro Olimpico<sup>(44)</sup>.

Για το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, για τις όχι τόσο επισημειώσιμες, λόγιες και ουμανιστικές παραστάσεις, κι αυτό ίσως είναι η περίπτωση της Κρήτης, πρέπει να υποθέσουμε μάλλον έναν τύπο σκηνής πιο απλό κι ευπροσάρμοστο, όπως μας το δείχνουν τα σκίτσα των εξώφυλλων των σεναρίων της *Commedia dell' arte* στη συλλογή Corsini<sup>(45)</sup>. Η μοναδική αυτή συλλογή με 102 canevasi, που εμπεριέχει και πάμπολλα έργα από τη θεματογραφία της *Commedia Erudita* μας δίνει μια πολύτιμη εντύπωση από τη θεατρική πρακτική της εποχής, πιο κοντά ίσως στην πραγματικότητα από τις γκροτέσκες του Callot, τις εντυπωσιακές τοιχογραφίες της Trausnitzer Narrentreppe αλλά και το ακαδημαϊκό εγχειρίδιο του Serlio. Το σκηνικό εδώ δεν είναι μόνιμο και στερεότυπο για το κάθε δραματικό είδος, αλλά αλλάζει από έργο σε έργο, όπως το απαιτεί άλλωστε και το Κρητικό Θέατρο. Οι κανόνες προοπτικής του Serlio ακολουθούνται μόνο σε αδρές γραμμές, ενώ μας παρουσιάζεται ένας πλούτος από σκηνογραφικούς τύπους, άγνωστους στις καλοδουλεμένες χαλκογραφίες και δήθεν επίσημες θεατρικές απεικονίσεις της εποχής. Στις μικρογραφίες αυτές βρίσκονται, μεταξύ άλλων, και σκηνογραφικές λύσεις για την Πανώρα, την Ερωφίλη, τη Θυσία του Αβραάμ και μερικά ιντερμέδια (βλ. εικ. 4-19).

Το Κρητικό (και το Εφτανησιακό) Θέατρο απαιτεί κυρίως μονοτοπικά σκηνικά, με εξαίρεση τη Θυσία του Αβραάμ, τον Ζήνωνα και την Ευγένα, όπου πρέπει να γίνουν σκηνογραφικές αλλαγές, όπως και σε μερικά ιντερμέδια. Στη χρησιμοποίηση όμως συρόμενων τελάρων (παρασκήνων) και σκηνικών μηχανών εκδηλώνονται ήδη οι συμβατικότητες των κινουμένων σκηνικών του πρώιμου Μπαρόκ.

Δυο τραγωδίες του Κρητικού Θεάτρου, η Ερωφίλη και ο Βασιλεύς ο Ροδολίνος, απαιτούν ως σκηνικό μια πανοραματική όψη

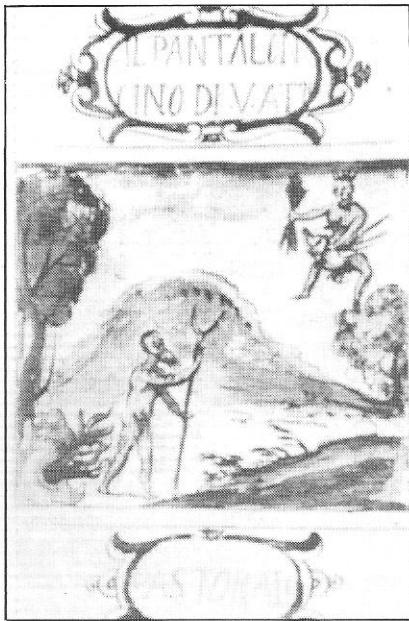
της πόλης της Μέμφιδος: *Rodo.* «*H σκηνή σημαδεύει τη Μέμφη πόλη Βασιλική της Αιγύπτου*» και στο νέο χειρόγραφο του Birmingham<sup>(46)</sup> της *Eρωφίλης διαβάζουμε !I schigni rapresentari ti Ghora ci Memfis»<sup>(47)</sup>, αν και το σημείωμα αυτό δεν είναι υποχρεωτικά του Χορτάτση, γιατί το χειρόγραφο είναι πιθανώτατα μεταγενέστερη αντιγραφή του Φόσκολου, ο οποίος γράφει στον πρόλογο του *Φορτουνάτου* τα ίδια: «*H σκηνή ραπρεζεντάρει το Κάστρο της Κρήτης*»<sup>(48)</sup>. Το ότι βλέπουμε πραγματικά στη σκηνή, το ομολογεί σταδιακά το ίδιο το κείμενο της *Eρωφίλης*: Ο Χάρος αναφέρει στον πρόλογο «*τούτες σας τοι πυραμίδες*» (στ. 54), «*τούτο το ψηλό κ' ευγενικό παλάτι*» (στ. 99), κι εξηγεί στους Κρητικούς θεατές «*Τούτ' είν' η Μέμφις η ξακουστή, τόσα νοματισμένη/για το' ἀξιες τοι πυραμίδες...*» (στ. 113-114). Άλλα και η σικά στην τρίτη πράξη περιγράφει πιο λεπτομερειακά το σκηνικό: «*βουνά και κάμπους συντηρώ*» (στ. 257), «*τούτο το σπίτι το ψηλό*» (στ. 261), «*τούτες... τοι πόρτες*» (στ. 265-266), «*τούτα τα θρονιά*» (στ. 266) κι ο Σύμβουλος αναφέρεται στην τέταρτη πράξη, ρητορικά μάλλον, στο σκηνικό: «*Τα τείχη τούτα συντηρώ, τοι πόρτες, τοι κολώνες,/θέατρα, τοι ψηλούς ναούς, και τω θεώ το' εικόνες...*» (στ. 583-584)<sup>(49)</sup>. Το σκηνικό παραμένει σαφώς στα συμβατικά πλαισια που καθορίζει διαχωρισμό. Για την παράσταση της *Eρωφίλης* χρειάζονται βασικά τρεις τόπους: ένας δημόσιος, στο κέντρο, την piazza ή το δρόμο μπροστά από το παλάτι (για τις σκηνές Α 1,2, Β 3,4,5,7, Γ 4,5, Δ 1,2, Ε 1,3), ένας που επισημαίνει το εσωτερικό το παλατιού με το θρόνο του βασιλιά (κι ένα τραπέζι για το «βατσέλι», πιθανώς στην αριστερή ή δεξιά μεριά της σκηνής, όπου η ζωγραφισμένη στα τελάρα αρχιτεκτονική δεν δείχνει πια προοπτική αλλά βρίσκεται σε παραλληλία με τη ράμπα (για τις σκηνές Α 3,4, Β 1,6, Δ 3,4,5,6, Ε 2,3,4,5,6), κι απέναντι, στην άλλη άκρη της σκηνής, ένας τόπος που επισημαίνει την κάμαρα της *Eρωφίλης* (για τις σκηνές Β 2, Γ 1,2,3, Ε 3). Αυτοί οι τόποι είναι περισσότερο συμβολικοί παρά ρεαλιστικοί στη σκηνογραφική απόδοση κι επισήμανση, και σημαδεύονται μόνο με συμβολικά αντικείμενα (το «*θρονί*» του Βασιλιά). Δεν διασπούν ακόμα τη συμβατικότητα της μονοτοπικής σκηνής και τις δραματουργικές της τεχνικές στην αιτιολόγηση και γλωσσική διατύπωση των εισόδων κι εξόδων των σκηνικών χαρακτήρων<sup>(50)</sup>.*

Μια τέτοια ανάγκη αυτού του λανθάνοντος διαχωρισμού της σκηνής σε τρεις σημασιολογικές ζώνες (συμβολικούς χώρους) προκύπτει και από τις σκηνές όπου κάποιος κρυφακούει ή όπου ο ένας δεν αντιλαμβάνεται τον άλλον επί σκηνής<sup>(51)</sup>. Προκύπτει όμως κυρίως και από τη σκηνή Ε 3 όπου η Νένα και η *Eρωφίλη* ξεκινούν από την κάμαρα της βασιλοπούλας να φτάσουν στον τόπο του Βασιλιά, διασχίζουν, με πολλές στάσεις, την piazza της σκηνής<sup>ο</sup> Βασιλιάς τους βλέπει ήδη («*τι πράμα συντυχαίνουσι, κι αργούσι να σημώσου;*» στ. 305), ύστερα ακούγει τι λένε (στ. 307-319), κάνει ένα σχόλιο (στ. 320-321), το οποίο ακούγεται από τη Νένα (στ. 322 εξ.), που τελικά τον βλέπει (στ. 325-326), ένδειξη πως έχουν φτάσει στον τόπο του<sup>(52)</sup>. Κατά τα άλλα όμως τηρούνται οι συμβατικότητες της μονοτοπικής σκηνής<sup>ο</sup> χρειαζόμαστε δυο εξόδους, στην αριστερή και δεξιά άκρη της σκηνής, ο Χάρος, η Σκιά και οι Φούριες μπαινούνται από μια καταπακτή στο κέντρο της σκηνής. Τα σενάρια της συλλογής Corsini δείχνουν πολλές απεικονίσεις με τέτοια αρχιτεκτονική σε προοπτική μια φορά και μ' ένα θρόνο στη μέση του δρόμου, όπου ένας Zanni επιδίδεται σε φαγοπότι<sup>(53)</sup>. Η χρησιμοποίηση λοιπόν ρεαλιστικών τρισδιάστατων αντικείμενων μπροστά από την προοπτική σκηνογραφία του Serlio δεν ήταν ασυνήθιστη.

Τα σκηνικά προβλήματα του Βασιλιά Rodoλίνου είναι ακαδημαϊκής φύσεως, γιατί πιθανώτατα δεν παραστάθηκε. Οι δυο τραγωδίες του Κατσάτη, η *Ιφιγένεια* κι ο Θυέστης, μπορούν να παιχτούν στο στερεότυπο σκηνικό του Σερλιο με το παλάτι

στη μέση, καμιά πόρτα στο πλάι που κρύβεται η Ιφιγένεια (Δ4), όπου μπαίνει ο δόλιος Ατρείδης (Β στ. 298) κι απ' όπου βγαίνει ο Θυέστης ύστερα από το βαρύ ύπνο μετά το φρικτό συμπόδιο (Ε1). Στο Θυέστη μάλιστα δείχνεται πανοραματική όψη του Αργούς με το παλάτι στη μέση («*τούτο είν' το φημισμένο Αργος...*» Α στ. 131-132, «*Γνωρίζω το από τις πλατειές πόρτες κι οκ τα μεγάλα παλάτια κι οκ τα θέατρα κι οκ τους ναούς κι οκ τ' άλλα κτίρια τα μεγαλόδοξα...*» Α στ. 135-137)<sup>(54)</sup>. Το δεύτερο κωμικό μέρος της *Επράξης της Ιφιγένειας* δημιουργεί, με τις παράλληλες σκηνές της και τους εναλλασσόμενους τόπους<sup>(55)</sup>, σκηνογραφικά προβλήματα, τα οποία πρέπει να αντιμετωπίσουν όμως πιο σφαιρικά, γιατί δεν είναι βέβαιο, ότι γι' αυτές τις μάλλον λαϊκές παραστάσεις στην Κεφαλλονιά στις αρχές του 18ου αιώνα ισχύουν ακόμα οι συμβατικότητες της αναγεννησιακής σκηνής του Serlio, ή αν πρέπει να υποθέσουμε ήδη τη λιτή σκηνή των Ομιλιών με τη «λεκτική» σκηνογραφία<sup>(56)</sup>.

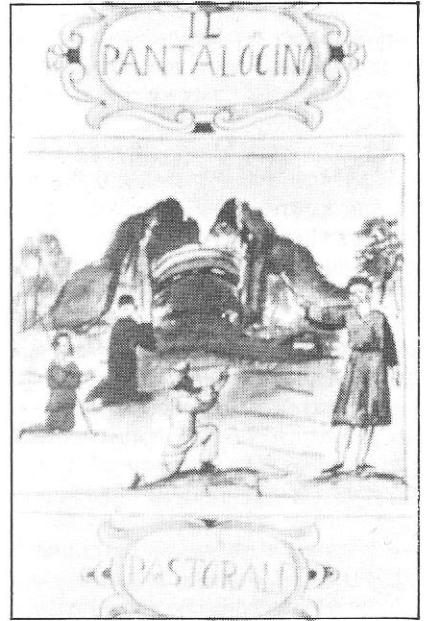
Οι κρητικές κωμωδίες παριστάνουν πανοραματικά το Κάστρο της Κρήτης, όπως το γράφει ο Φόσκολος ρητά στον *Φορτουνάτο*<sup>(57)</sup>. Στο Στάθη, που σώζεται μόνο σε συντημένη μορφή από εφτανησιακή παράδοση, η ένδειξη αυτή λείπει. Στον Κατζούρμπο διαβάζουμε στην αρχή: «*κραφιγουράρεται χώρα με πόρτες και στενά, παραθύρι της Πουλισένας*»<sup>(58)</sup>. Η παρατήρηση της Χρ. Δεδούση (διευκρινίζοντας την ερμηνεία του σημειώματος από τον Λ. Πολίτη)<sup>(59)</sup>, ότι τα «*στενά*» δεν μπορεί να αναφέρονται στη σκηνογραφία, γιατί αυτή δείχνει μόνο ένα «*στενό*» σε προοπτική (και συνδυάζει μ' αυτό την «*Αννέζα του στενού*»)<sup>(60)</sup>, πρέπει να τροποποιηθεί ως εξής: τα «*στενά*» είναι οι πάροδοι ανάμεσα στα πρώτα σπίτια της προοπτικής πριν από την προσπεττίβα<sup>(61)</sup> (που στη σκηνή του 16ου αιώνα είναι συνήθως δυο αριστερά και δυο δεξιά, στα σενάρια της συλλογής Corsini ένα ή και περισσότερα) αυτά τα στενά είναι πραγματικά ανοίγματα που αφήνουν τα αμβλυγώνια πλαίσια ανάμεσά τους, και χρησιμοποιούνται στην Κρητική κωμωδία και για σκηνής είσοδο και έξοδο σ' ένα τέτοιο στενό μένει η «*Αννέζα του στενού*». Το ότι το σημείωμα αυτό είναι αργότερη προσθήκη, όπως παρατηρεί ορθά η Δεδούση<sup>(62)</sup>, διαφαίνεται κι από ένα άλλο, πρακτικής σημασίας γεγονός: ενώ το σημείωμα προσπαθεί να απαριθμήσει σκηνικά απαιτούμενα για την παράσταση της κωμωδίας, πέρα από το παράθυρο της Πουλισένας (που χρειάζεται για τις σκηνές Α 1,4,5 κ.λ.), ξεχνά να αναφέρει το σπίτι του Αρμένη από την άλλη πλευρά, που πρέπει να είναι γερά φτιαγμένο, γιατί από το παράθυρο της κρεβατοκάμαρας θα δραπετεύσει ο ερωτευμένος γέρος και θα πέσει στη σκηνή (Ε 2). Ο ίδιος ο ποιητής δε θα μπορούσε να το έχει ξεχάσει. Δίπλα από το σπίτι του Αρμένη πρέπει να υπάρχουν και χαλάσματα, απ' όπου ο Μούστρουχος μπορεί να μπει στο σπίτι του Αρμένη (Α στ. 328-329)<sup>(63)</sup> δεν είναι όμως βέβαιο αν αυτά δείχνονται επί σκηνής<sup>(64)</sup>. Οι πόρτες των δυο πρώτων σπιτιών (αριστερά και δεξιά) είναι στερεές κι ανοίγουν πραγματικά, γιατί χρησιμοποιούνται και ως είσοδοι κι έξοδοι πρόσωπα που κρυφακούνται στην αριστερή ή δεξιά άκρη της σκηνής μπροστά (στην έξοδο δηλ.), μένουν ορατά για το κοινό, γίνονται αντιληπτά μερικές φορές και από τα ίδια τα σκηνικά πρόσωπα<sup>(65)</sup>. Τα σκίτσα των σεναρίων της συλλογής Corsini δείχνουν πολλά τέτοια σκηνικά, στα οποία θα μπορούσαν να παιχτούν οι κρητικές κωμωδίες: π.χ. Li Carcerati, όπου κατεβαίνει κάποιος από το παράθυρο του πρώτου ορόφου<sup>(66)</sup> (βλ. εικ. 15), η *Li cui Pantaloni* όπου παριστάνεται μια σκηνή «μπαλκονιού» όπως αυτή με την Κασσάνδρα<sup>(67)</sup> (βλ. εικ. 18). Το δεύτερο σπίτι μπροστά στη ράμπα μπορεί να αντικαταστηθεί και με πάρκο, δάσος ή φυλακή (βλ. εικ. 12, 15). *Η Κωμωδία των Ψευτογιατρών* απαιτεί κάποιο δημόσιο χώρο, και για τις σκηνές Γ 3 και Γ 4 το εσωτερικό ενός σπιτιού<sup>(68)</sup>. Για τη λαϊκή αυτή σάτιρα φτάνει μάλλον το ουδέτερο σκηνικό



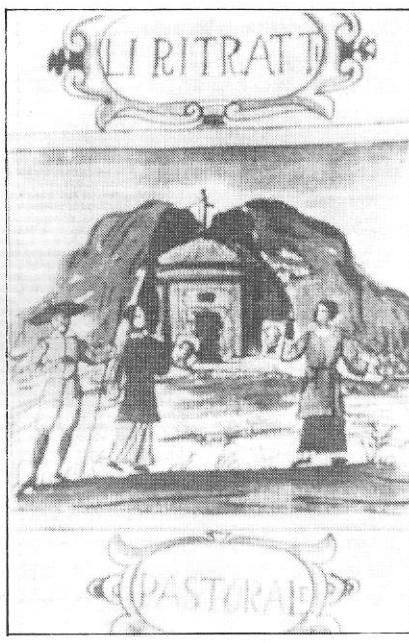
4



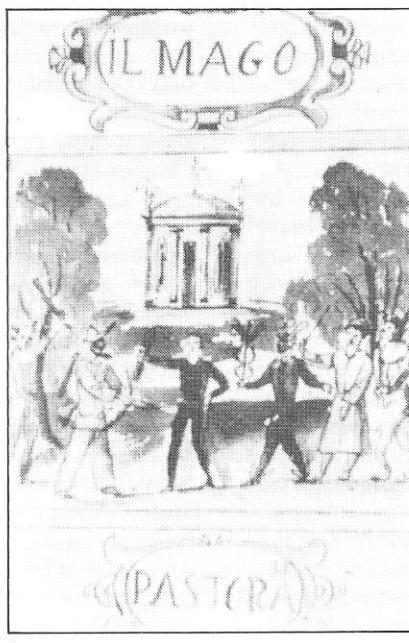
5



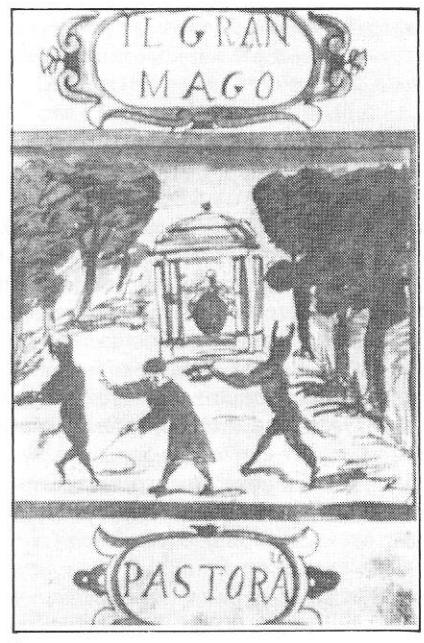
6



7



8



9

του απλού παλκοσένικου.

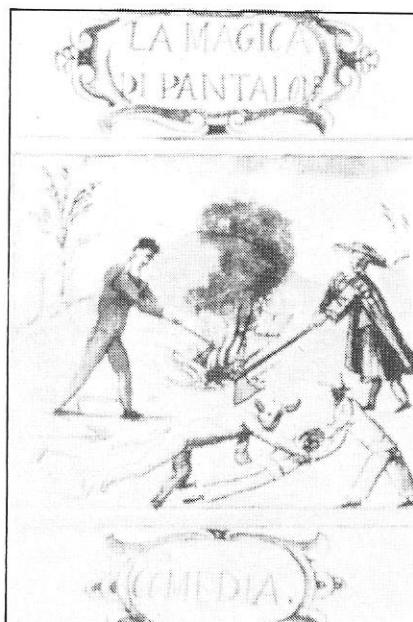
Το ποιμενικό δράμα *Πανώρια* σώζεται σε τρία χειρόγραφα, στα οποία οι σκηνικές οδηγίες διαφέρουν μεταξύ τους<sup>(68)</sup>. Αυτό έχει επιπτώσεις και στη σκηνογραφία. Στην Δ' πράξη η σκηνή με τον ιερέα στο ναό της Αφροδίτης, στο χειρόγραφο Δαπέργολα<sup>(69)</sup> παρουσιάζεται εκτενέστερα απ' ό,τι στα άλλα. Ο ρωγματισμένος στην προσπεττίβα ναός πρέπει να ανοίξει και να φανεί η «Τράπεζα της Θεάς». Η Bancroft-Marcus πιστεύει ότι ο πρεσβύτης παρουσιάζεται ως μια καρικατούρα άπληστου για προσφορές παπά<sup>(70)</sup>. Στη συλλογή Corsini υπάρχει μια κωμική *pastorale* *Il Mago*, όπου οι δύο πεινασμένοι zanni, Coviello και Bettolino, μετά από ναυάγιο, ανακαλύπτουν έναν ναό, στον οποίο, μετά από ερωταπόκριση με την ηχώ, μπαίνουν και δέχονται τις θυσίες των βοσκών και των νυμφών, ύστερα επιδιδονται σε φαγοπότι και κοροϊδεύουν τους θεούς, ώσπου έρχον-

ται φαντάσματα που τους δέρνουν και τους διώχνουν (βλ. εικ. 8). Στο τέλος του σεναρίου απαριθμούνται τα σκηνικά απαιτούμενα (robbe) του έργου: βρύση, ναός, σπηλιά, σκηνή, φαγητά, μακαρόνια, κάτι για τα φαντάσματα, πορτοκάλια, ένα καζάνι με νερό, αλεύρι, μια σκάλα, σκοινί, βέργα, βιβλίο, ένα λιοντάρι, φωτιά<sup>(71)</sup>.

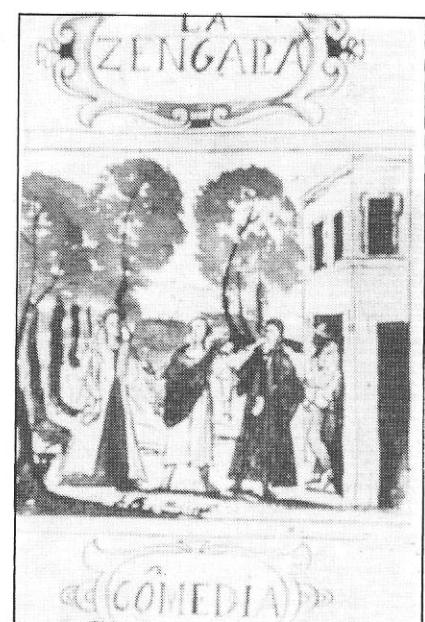
Αν αφαιρέσουμε το κωμικό φαγοπότι και την τιμωρία των ιερόσυλων, παραμένει, αρκετά πιστά, η σκηνή της *Πανώριας*: βρύση, ναός, σπηλιά για τη σκηνή ερωταποκρίσεως με την ηχώ (Δ 3). Το σκίτσο του εξώφυλλου δείχνει το ναό στη μέση στο βάθος, αριστερά και δεξιά δάση<sup>(72)</sup> (βλ. εικ. 8). Μια παρόμοια *pastorale*, *Il gran Mago*, δείχνει το ναό ανοιγμένο<sup>(73)</sup> (βλ. εικ. 9). Μέσα στο ναό μπορεί να εμφανιστεί τώρα η Αφροδίτη με τον Έρωτα, όπως το απαιτεί η *Πανώρια*<sup>(74)</sup>. Το υπόλοιπο σκηνικό η βουνοπλαγιά του Ψηλορείτη, με δάση και λιβάδια πρέ-



10

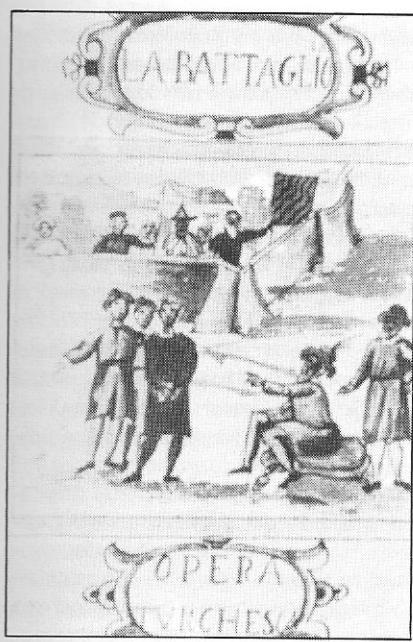


11



12

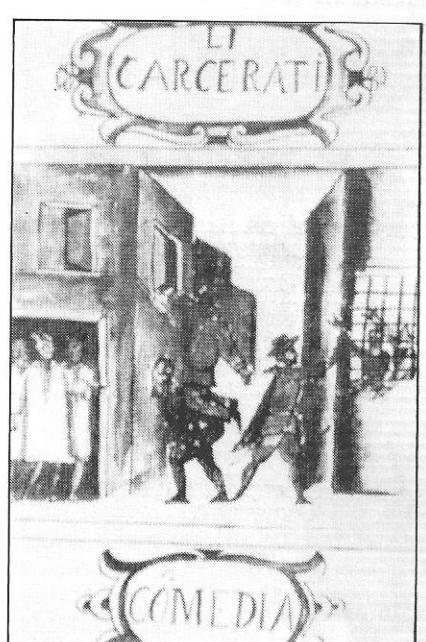
(10) *Li tre satiri, pastorale*. Αριστερά διακρίνεται ένα σκηνικό θεριό. (11) *La magica di Pantalone, commedia*. Με φωτιστικά εφέ (φωτιά). Λείπει η συνθήσιμη για την κουμδιά σκηνογραφία. (12) *La zengara, commedia*. Το δεύτερο σκηνικό σπίτι έχει αντικατασταθεί από πάρκο. (13) *La battagliola, opera turchesca*. Απεικόνιση της πολιορκησιμής πόλης που χρειάζεται για τα κρητικά ιντερμέδια. (14) *Li scambi (τα μπερδέματα), commedia*. (15) *Li Carcerati (οι φυλακισμένοι), commedia*. Μια φυλακή από σπιτιού δεξιά κι αριστερά κάποιος που κατεβαίνει από ή ανεβαίνει στον πρώτο όροφο.



13



14



15

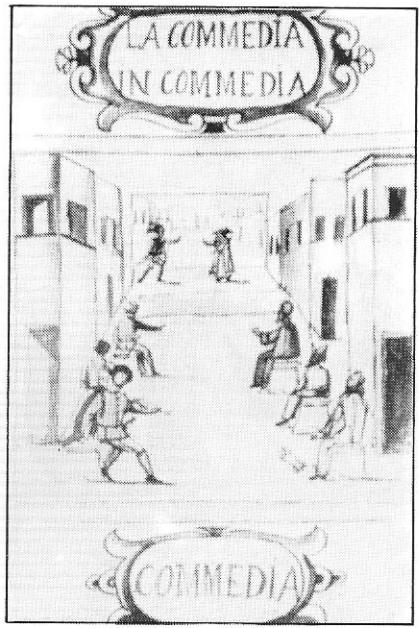
πει μάλλον να είναι ζωγραφισμένο στα τελάρα, αν δε θέλουμε να δεχτούμε την εικασία μιας πιο επιτηδευμένης παράστασης με γνήσια δέντρα, λουλούδια, χορτάρι, ακόμα και ουρανό με άστρα και ήλιο, όπως το προτείνει η Bancroft-Marus με βάση τα χωριά Α στ. 1-12, 71-74, Β 429-430, 471-494<sup>(75)</sup>.

Η εικασία του Στ. Αλεξίου ήταν αυτή μιας πολύ πιο λαϊκής παράστασης<sup>(76)</sup>. Η αλήθεια ίσως να βρίσκεται κάπου στη μέση. Το να τρέχει πραγματικό νερό από τη βρύση, όπως χρειάζεται στο Β στ. 139-146 (η Πανώρια πλένεται) και Γ 544 διδ. (η Αθούσα ραντίζει τον λιπόθυμο Αλέξη), η οποία πρέπει να βρίσκεται σε μια άκρη της σκηνής, στην έξοδο, απέναντι από τη σπηλιά, είναι αρκετά πιθανό<sup>(77)</sup>.

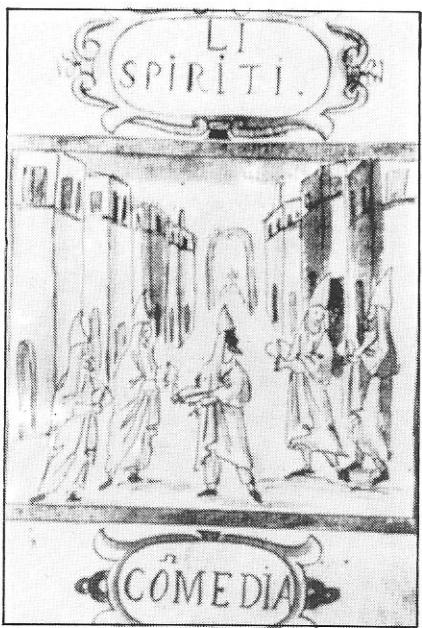
Οι βοσκοί να φορούν χρυσά και κεντημένα μεταξωτά, όπως στις ιταλικές αυλικές παραστάσεις<sup>(78)</sup>, μου φαίνεται κάπως υπερβολικό<sup>79</sup> οι μικρογραφίες του χειρόγραφου Δαπέργολα δεί-

χνουν μάλλον απλή φορεσιά<sup>(79)</sup>, βέβαια μπορεί αυτές να μην προέρχονται καν από την Κρήτη. Δεν είναι βέβαιο, αν πρέπει να μεταφέρουμε τις σκηνογραφικές συμβατικότητες των πιο εκλεκτών ιταλικών παραστάσεων αναλλοίωτες στην Κρήτη (το ρεαλιστικό χιούμορ στην Πανώρια και η λεπτή ειρωνεία για την αρκαδική μυθολογία και συμπεριφορά στο βουκολικό δράμα δεν ενισχύουν την εκδοχή ενός τόσο περιτεχνού σκηνικού εξοπλισμού), και σε ποιό βαθμό, διπλα από τις επισήμες παραστάσεις των Ακαδημιών, πρέπει να υποθέσουμε και πιο λαϊκές. Η ύπαρξη τόσων στίχων της Ερωφίλης, αλλά κυρίως του Φιορεντίνου και Δολτσέτας (που δεν σώζεται το κείμενο) στην προφορική παράδοση συνηγορούν για την ύπαρξη λαϊκών παραστάσεων, ακόμα και στα χωριά<sup>(80)</sup>.

Τα πιο δύσκολα σκηνικά προβλήματα εμφανίζουν τα θρησκευτικά έργα του Κρητοεργαστηρίου Θεάτρου, που απαιτούν μια



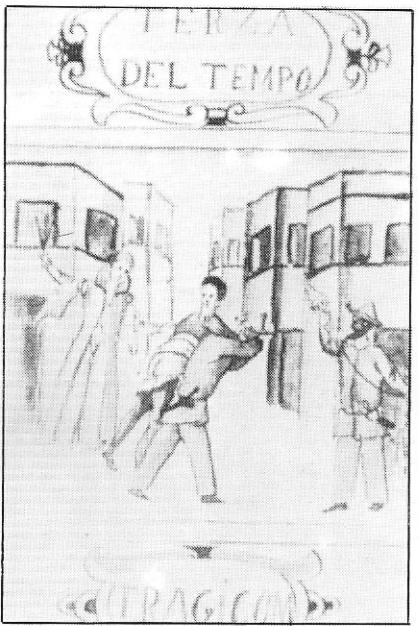
16



17



18



19

(16) *La commedia in commedia, commedia. Αξιοπρόσεκτη σκηνή θεάτρου εν θεάτρῳ.*  
 (17) *Li Spiriti (τα φαντάσματα), commedia.* (18) *Li dui Pantaloni, commedia. Αριστερά το στέρεα κατασκευασμένο (χιζωγραφισμένο) μπαλκονί.* (19) *Terza del tempo, tragicommedia. Χωρὶς σχόλιο*

πολυτοπική σκηνή. Λόγω της έλλειψης κάθε ένδειξης για τη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου στη Θυσία του Αβραάμ, μερικοί μελετητές άρχισαν να αμφιβάλλουν αν το ποίημα προορίζεται για το θέατρο<sup>(81)</sup>. Μετά από τη δραματουργική ανάλυση όμως του W. Bakker<sup>(82)</sup>, η βαθύτερη θεατρικότητα του έργου πρέπει να θεωρηθεί αποδειγμένη. Επειδή το θρησκευτικό έργο καταλογιζόταν, ακόμα μέχρι τελευταία<sup>(83)</sup>, στα μεσαιωνικά «μωστήρια», ήταν λογικό να προβάλλονται και σκηνογραφικές λύσεις παρόμοιες, δηλαδή διάφορα περίπτερα με στέρεα σκηνικά (*loci, mansiones*)<sup>(84)</sup> αυτή η εκδοχή στηρίζεται και από την τριήμερη πορεία του Πατριάρχη με τον γιό του στην κορυφή του βουνού, η οποία μετατρέπεται έτσι σε πραγματική πομπή από περίπτερο σε περίπτερο. Ωστόσο, η λύση φαίνεται να είναι άλλη.

H Galante Garrone, στην ανάλυση των μεσαιωνικών *laude dramatiche* της Umbria<sup>(85)</sup>, μπόρεσε να αποδείξει ότι κεντρική σκηνογραφία πολλών θρησκευτικών παραστάσεων ήταν *il monte*, στέρεα κατασκευασμένο, συχνά ανοιγμένο, δείχνοντας στην

πρόσοψη μια σπηλιά. Στην κλειστή του μορφή χρησιμοποιήθηκε ως όρος του Θαβώρ ή ως όρος των Ελαιών' με την ανοιχτή σπηλιά εμφανίζεται σε παραστάσεις της Γέννησης του Χριστού, χρησιμοποιείται και ως Τάφος και ως Άδης.

Έτσι, το βουνό που ανοίγει, είναι ένα συμβατικό σκηνικό των μεσαιωνικών *Sacre rappresentazioni*, που εμφανίζεται συχνά και στη μεσαιωνική εικονογραφία<sup>(86)</sup>. Όταν τον 15ο αιώνα, ο Leonardo da Vinci κάνει τα σκίτσα της παράστασης του *Orfeo* του A. Poliziano, έχει στο κέντρο "un monte che si apre"<sup>(87)</sup>. Η ισχυρή σκηνογραφική παράδοση του βουνού που ανοίγει στο κέντρο της σκηνής, αφήνει τα ίχνη της και στην πολύ αργότερη συλλογή Corsini: τουλάχιστον τέσσερα σενάρια από pastoral το δείχνουν: σε κλειστή μορφή στο *Il Rantalonecino di Vatti* (βλ. εικ. 4) και *Il Proteo* (βλ. εικ. 5), σε ανοιχτή μορφή με σπηλιά στο *Il Pantalonecino* (βλ. εικ. 6), και με ναό στο *Li Ritratti* (βλ. εικ. 7) (εδώ παρουσιάζεται και μια γοητευτική λύση για τα σκηνικά της *Πανώριας*)<sup>(88)</sup>. Σ' αυτή τη συμβατική σκηνή μπορεί να παιχθεί άνετα και η Θυσία του Αβραάμ: το σπίτι του Πατριάρχη με τις δύο κρεββατοκάμαρες αριστερά και δεξιά βρίσκεται στο μεγάλο άνοιγμα του βουνού, το οποίο, με την αποχώρησή του από το σπίτι, κλείνει, για να ανοίξει πάλι στην επιστροφή τους· η σκηνή της θυσίας γίνεται πράγματι στην κορυφή του σκηνικού βουνού. Η μακρά πορεία του Αβραάμ γίνεται μπροστά και πλάι από το κλειστό βουνό<sup>(89)</sup>. Η μακραιώνη παράδοση αυτού του συμβατικού κι απλού σκηνικού στο θρησκευτικό θέατρο της μεσαιωνικής Ιταλίας και η «εκκοσμικευμένη» επιβίωσή του στην ιταλική Αναγέννηση ως και την *Commedia dell' arte* του 17ου αιώνα κάνουν αρκετά πειστική και πιθανή την υπόθεση, ότι η Θυσία παραστάθηκε σε μια σκηνή τέτοιου τύπου.

Σχετικά με τα σκηνικά του *Zήνωνα παραπέμπω πρόχειρα* στα συμπεράσματα του Σπ. Ευαγγελάτου<sup>(90)</sup>: ο Έλληνας διασκευαστής του λατινικού προτύπου, πρέπει, όπως δείχνουν οι εύστοχες απλοποίησεις των σκηνικών οδηγιών σχετικά με τη σκηνογραφία, να ήταν θεατράνθρωπος. Εν τω μεταξύ γνωρίζουμε καλύτερα τις σκηνικές δυνατότητες του θεάτρου του Αγγλικού Ιησουιτικού Κολλεγίου της Ρώμης, για το οποίο έγινε η πρώτη έντυπη έκδοση του 1648: ήταν τριπλή σκηνή με φαρδύ προσκήνιο και αυλαία<sup>(91)</sup>. Βέβαια, στα αγγλικά χειρόγραφα του Zeno, οι σκηνικές απαιτήσεις είναι πολύ λιγότερες<sup>(92)</sup>: έτσι, για την πρώτη παράσταση του έργου στο St. Omer το 1631 θα έφτανε η συνηθισμένη σκηνή των περιπλανόμενων θιάσων:

προσκήνιο και σκηνή, χωρισμένη από αυλαία, η δεύτερη με σκηνικό που αλλάζει διαν παιζουν στο προσκήνιο οι σκηνές παιζουν εναλλάξ στην μπροστινή (δημόσιος χώρος) και στην πίσω σκηνή (εσωτερικός χώρος). Η δραματουργία του Ζήνωνα δείχνει ακόμα ίχνη αυτής της «εναλλακτικής» δομής. Ο πωσδήποτε το έργο ανήκει πλέον στην εποχή του Μπαρόκ, γι' αυτό οδηγούμαστε και σε άλλες σκηνογραφικές λύσεις από τα υπόλοιπα Κρητοεφτανησιακά έργα. Δε θα προχωρήσουμε εδώ σε λεπτομέρειες. Για τις γρήγορες αλλαγές σκηνικού προσφερόταν η τεχνική των τρίγωνων παριάκτων, τους οποίους περιγράφει για πρώτη φορά ο *Zacomo Barozzi da Vignola* το 1583<sup>(93)</sup>. Η σκηνική ορολογία (prospettiva, portia reale, scena κ.λπ.) εμφανίζει κάποια σύγχυση. Οι πάμπολλες αναφορές στα άστρα, τα ξημερώματα κατά την πρώτη πράξη, το «μαυρίζει η σένα» κ.λπ. υποδεικνύουν φωτιστικά εφέ που προϋποθέτουν βέβαια έναν κλειστό χώρο της παράστασης. Το θέμα της σκηνογραφίας του Ζήνωνα έχει όμως πολλές και περιπλοκες πτυχές, που πρέπει να αντιμετωπισθούν πιο σφαιρικά σε ειδικό μελέτημα. Πολλές και απότομες σκηνικές αλλαγές που δεν καλύπτονται καν από σκηνικές οδηγίες ή τίτλους σκηνών, απαιτεί η *Ευγένη*. Υπάρχουν κι άλλες ενδείξεις ότι η σκηνική πραγματοποίηση του έργου δεν απασχόλησε και πολύ τον συγγραφέα. Μπορεί να παρασταθεί στο σχεδόν ουδέτερο παλκοσένικο των Ομιλιών (με μερικά συμβολικά σκηνικά εξαρτήματα), ή σε πλατεία με διάφορα σκηνικά περίπτερα, ή με τον τεχνολογικό εξοπλισμό των κινούμενων σκηνικών του Μπαρόκ. Το πρώτο φαίνεται πιο πιθανό. Άλλα παραμένουν κι άλλα προβλήματα: η εκτενής σκηνική οδηγία (στ. 1108 διδ., βλ. και στ. 1158 διδ.) είναι καθαρά αφηγηματική χωρίς την ανάγνωσή της δεν καταλαβαίνει κανείς τη συνέχεια: Πρέπει να υποθέσουμε έναν «ποιητή» όπως στην Ομilia του *Eρωτόκριτου*;<sup>(94)</sup> ή αυτές οι δραματουργικές ατέλειες και σκηνικές δυσκολίες έχουν παρεμποδίσει την σκηνική συγκεκριμενοποίηση του έργου; Υπό το φως των δυσχερειών αυτών παίρνει μια νέα διάσταση και η ακραίως λιτή διδασκαλία για τη διεξαγωγή της γκιόστρας (στ. 1038 διδ., 1042 διδ.)<sup>(95)</sup>: ο *Mario Vitti* έδωσε την ερμηνεία πως η γκιόστρα ήταν κάτι πολύ οικείο στους *Zakynthinos*, δεν χρειαζόνταν δηλαδή άλλη καθοδήγηση<sup>(96)</sup>. Μήπως όμως το δραματικό αυτό ποίημα δεν προορίζοταν καν για παράσταση ή τυπώθηκε μια πρώτη γραφή;

Η *Bancroft-Marcus* πιστεύει πως η παράσταση των κρητικών ιντερμεδίων προέρχεται από θεατρικοποιημένα κονταροχτυπήματα (*torneo a soggetto*), κι ότι παραστάσεις ιντερμεδίων έγιναν και ξεχωριστές από τις παραστάσεις δραματικών έργων<sup>(97)</sup>. Η πρώτη υπόθεση είναι τεκμηριωμένη στο βαθμό που οι *moresche* και οι εικαστικές μάχες του θεάτρου του 17ου αιώνα προέρχονται συνήθως από το μεσαιωνικό θεσμό των *iouarnois*, που θεατροποιείται με τον καιρό<sup>(98)</sup> δεν έχουν όμως όλα τα κρητικά ιντερμέδια αυτό το πολεμικό στοιχείο η δεύτερη υπόθεση φαίνεται σωστή αν σκεφτεί κανείς τις δυσκολίες, τα απαιτητικά στη σκηνική πραγματοποίηση αυτά κομμάτια να παρασταθούν στα διαλείμματα των πράξεων ενός έργου με άλλο στερεότυπο σκηνικό. Αυτό υπερβαίνει συνήθως τις τεχνικές δυνατότητες των συμβατικών σκηνών του 16ου αιώνα, κι ανήκει στα κατορθώματα του 17ου. Εφόσον η χρονολόγηση των ιντερμεδίων δεν έχει λυθεί<sup>(99)</sup>, είναι σχεδόν προτιμότερο να τα θεωρήσουμε μεταγενέστερες προσθήκες, και στις περιπτώσεις που συντρέχουν σοβαροί λόγοι να υποθέσουμε ότι προέρχονται από το χέρι του ποιητή (π.χ. στην ιντερμέδια της *Eρωφίλης*), να δεχτούμε τη δυνατότητα ξεχωριστών παραστάσεων, κατά προτίμηση στο ύπαιθρο, ή και μετά από το έργο (στο ύπαιθρο μπορούν να παιχθούν και στα διαλείμματα των πράξεων σε ξεχωριστή σκηνή). Αυτό δεν αντιβαίνει στις συμβατικότητες των θεατρικών παραστάσεων στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα<sup>(100)</sup>.

Από σκηνογραφική άποψη μπορούμε να ξεχωρίσουμε, από τα κρητικά ιντερμέδια που έχουν δημοσιευτεί, δυο μεγάλες ομάδες: 1) αυτά με βουκολικό σκηνικό και 2) αυτά που παριστάνουν μια πολιορκημένη πόλη με αντικρινό στρατόπεδο.

1) Δάση και λιβάδια δείχνει το *Γλάβιος* και *Σίλα* (χαρακτηριστικά με μια βρύση στη μέση), *Περσεός* και *Αντρομέτα*, *Μεδέα* και *Γιαζόνες* (χρειάζεται εδώ μια σπηλιά για το θεριό και μια βρύση), *Πύραμος* και *Τισβή*, *Πολίταρχος* και *Νέρινα*, *Η κρίση του Πάρη* (όλα τα ιντερμέδια αυτά βρίσκονται χαρακτηριστικά στα χειρόγραφα της *Πανώριας*, συγκεκριμένα στα χειρόγραφα της Αθήνας και του Δαπέργολα), μια δεύτερη *Κρίση του Πάρη* στο χειρόγραφο του *Φορτουνάτου*, και τα δυο πρώτα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* με το «περιβόλι της Αρμίδας» πιθανώς και η *Μορέσκα* στο χειρόγραφο του *Στάθη*). Όλα τα ιντερμέδια αυτά, με την προσθήκη του σκηνικού θεριού κι ένα «νέφαλο» που ανεβοκατεβαίνει, μπορούν να παρασταθούν στο σκηνικό της *Πανώριας* (χωρίς το ναό).

2) Εδώ ανήκουν κυρίως τα ιντερμέδια από τον Τρωικό Πόλεμο και τη *Σταυροφορία*. Τη μια η πολιορκημένη πόλη είναι η *Τροία: Η απαγωγή της Ελένης* (με τον «λιμνιώνα» από την άλλη μεριά και το ναό της Αφροδίτης στη μέση), *Η απόφαση του Πριάμου*, *Ο Δούρειος Ίππος* (με τα ελληνικά «παβιόνια» απέναντι), *Η θυσία της Πολυζένης* (χρειάζεται μόνο το ελληνικό στρατόπεδο, μπορεί να φανεί όμως και η *Τροία*) την άλλη είναι τα *Ιεροσόλυμα: Σολιμάνος και Γοφρέντους* (απέναντι το στρατόπεδο των Χριστιανών) και το *Πάρσιμο της Ιερουσαλήμ* (τα δυο τελευταία ιντερμέδια από την *Ερωφίλη*).

Σχεδόν απαράλλακτα παραμένουν τα χτισμένα τείχη της πόλης με την πραγματική (πραττικάμπλε) πόρτα από τη μια, και το στρατόπεδο (λιμάνι) από την άλλη. Σ' αυτό το σχήμα δεν χωράει *Το μήλο της Έριδος* που παίζει στον Όλυμπο (δηλαδή στο βουνό της Θυσίας, ή κατά τον Σολομό, σε σκηνικά «νέφαλα»)<sup>(102)</sup>.

Η συλλογή *Corsini* μας δείχνει μια σκηνογραφία από μια "opera turchesca" με τίτλο *La Battagliola*: μια πολιορκημένη πόλη με χτισμένα τείχη (φαίνονται άνθρωποι πάνω τους)<sup>(103)</sup> (βλ. εικ. 13)' χρειάζεται μόνο πια η μεγάλη, λυόμενη πόρτα για το Δούρειο Ίππο. Μπορεί ένα τέτοιο βαρύ σκηνικό να στηθεί για το διάλειμμα; Μήπως χρησιμοποιείται η μια πλευρά της αρχιτεκτονικής του σκηνικού της *τραγωδίας* και της *κωμῳδίας* για τα τείχη; πώς αφαιρείται όμως η άλλη πλευρά που στην κωμῳδία τουλάχιστον είναι ένα σπίτι με βαριά ξύλινα πλαίσια, πραγματική πόρτα, σκάλα, και πραγματικό παράθυρο (μπαλκόνι); Μόνον η προηγμένη σκηνική τεχνολογία του 17ου αιώνα μπορούσε να κατορθώνει κάτι τέτοιο (το 1606 ο *G. B. Aleotti* χρησιμοποιεί στη *Φερράρα* τις πρώτες συρόμενες κουίντες)<sup>(104)</sup>. Τα ιντερμέδια με βουκολικά σκηνικά δεν βρίσκονται μόνο στα χειρόγραφα της *Πανώριας*, αλλά και σε κωμῳδίες και *τραγωδίες*, όπως αντίθετα τα «πατριωτικά» ιντερμέδια βρίσκονται και σε χειρόγραφα της *Πανώριας*. Έτσι το θέμα της αλλαγής της σκηνής ή του σκηνικού για την παράσταση των ιντερμεδίων σε διαλείμματα ανάμεσα στις πράξεις πρέπει να μείνει ανοιχτό ώσπου να καθοριστεί η χρονολόγηση των εμβόλιμων μικροδραμάτων αυτών.

'Άλλα εφέ όπως η φωτιά (στην *Τροία*, στην καταστροφή του μαγικού κήπου της Αρμίδας, από το στόμα του σκηνικού θεριού κ.λπ.) εξηγούνται πιο εύκολα: χρησιμοποιείται ατμός ή σκόνη από κάρβουνο μαζί με το φως μιας δάδας (βλ. και το εξώφυλλο του σεναρίου *La Magica di Pantalone* της συλλογής *Corsini*)<sup>(105)</sup> (εικ. 11)' εδώ υπάρχουν και ιπτάμενοι άνθρωποι (θεοί) και «νέφαλα» που ανεβοκατεβαίνουν με σχοινιά (ο ιπτάμενος *Δίας* στο εξώφυλλο του έργου *Il Pantalocino di Vatti*<sup>(106)</sup> (εικ. 4)). Ο βαθμός της τεχνικής επεξεργασίας των σκηνικών εφέ εξαρτάται πάντα από το ζήτημα, για ποιά δεκαετία του 17ου

αιώνα μιλάμε, και για ποιό κοινωνικό στρώμα προορίζεται η παράσταση.

Η ανασκόπηση των σκηνογραφικών ενδείξεων στα ελληνικά δραματικά κείμενα του 16ου και του 17ου αιώνα τελειώνει με κάποιες αβεβαιότητες, αν και τα συμπεράσματα είναι αρκετά αξιόλογα, αν υπολογίσουμε πως δεν διαθέτουμε άμεσες πηγές και δεν έχουμε *realia* από τις παραστάσεις. Τα περισσότερα έργα του Κρητικού Θεάτρου μπορούν να παρασταθούν στην αναγεννησιακή σκηνή του τύπου του Serlio. Παρότι αυτή η σκηνή είναι μονοτοπική, χρειάζονται και διάφορες άλλες σημασιολογικές ζώνες (συμβολικούς σκηνικούς τόπους), τουλάχιστον για την *Ερωφίλη* (ιδίως στη σκηνή Ε 3) <sup>(107)</sup>, αλλά και στο *Βασιλιά Ροδολίνο* <sup>(108)</sup>. Στην κωμῳδία «Φορτουνάτος» η πρώτη πράξη διαδραματίζεται μπροστά στο σπίτι του ιατρού Λούρου, η δεύτερη, τρίτη και τέταρτη πράξη μπροστά στο σπίτι της χήρας Μηλιάς, το οποίο περιγράφεται στην πρώτη πράξη (στ. 140 εξ.) πως βρίσκεται μακριά σε άλλη γειτονιά του Κάστρου. Η πέμπτη πράξη διαδραματίζεται μπροστά από τα δυο σπίτια, έτσι ώστε δεν μπορεί να μείνει καμιά αμφιβολία πως τα δυο σπίτια δείχνονται αριστερά και δεξιά στη σκηνή <sup>(109)</sup>. Ένα παρόμοιο κωμικό εφεύ βρίσκεται και σε σκηνή της χαμένης κωμῳδίας *Φιορεντίνος* και *Ντολτσέτα*: ο υπηρέτης Κωνσταντίνος ζητά αμοιβή που πήγε στο σπίτι της «λησμονημένης μνηστής», «γιατί πολλά πάθα ο φτωχός ώστε να βρω τον τόπο», το οποίο σπίτι βρίσκεται κατά πάσα πιθανότητα ακριβώς απέναντι στη σκηνή <sup>(110)</sup>. Υπάρχει λοιπόν μια λανθάνουσα πολυτοπική σημασία και πρόσκαιρη λειτουργία στο μονοτοπικό σκηνικό, χωρίς αυτή να φανερώσει συνέπειες για την κλασικήσουσα αριστοτελική δραματουργία. Τα θρησκευτικά δράματα απαιτούν διαφορετικά σκηνικά. Για τις σκηνογραφικές συμβατικότητες του πρώιμου Εφτανησιακού θεάτρου και των ιντερμεδίων δεν μπορούν, προς στιγμή τουλάχιστον, να προσδιοριστούν με βεβαιότητα. Το ίδιο ισχύει και για υποτιθέμενες υπαίθριες παραστάσεις.

Η περαιτέρω έρευνα πρέπει να στραφεί, κατά τη γνώμη μου, στις εξής κατευθύνσεις: 1) προς μια συστηματική ανάλυση όλων των σκηνικών οδηγιών του Κρητικού Θεάτρου, όπου θα φανεί πιθανώτατα πως αυτά καθρεφτίζουν πλέον συμβατικότητες της Εφτανησιακής σκηνής, 2) προς μια λεπτομερειακή εξέταση της πιθανότητας χρήσεως πολυτοπικών σκηνικών (και των συναφών τεχνικών), ιδίως για την παράσταση του *Zήνωνα*, και 3) προς μια σύγκριση με τις σκηνικές συμβατικότητες του θεάτρου της αναγέννησης και του Μπαρόκ στη Ragusa, όπου οι θεατράνθρωποι της εποχής είχαν να λύσουν παρόμοια προβλήματα υπό παρόμοιες πολιτισμικές συνθήκες.

Με αυτούς τους μεθοδολογικούς και θεαματικούς προσανατολισμούς η παραπέρα έρευνα θα είναι ίσως σε θέση να δώσει μια ακόμα πιο λεπτομερειακή εικόνα για τη σκηνή του ελληνικού θεάτρου το 16ο και 17ο αιώνα, πιο λεπτομερειακή από αυτή που διαφαίνεται σ' αυτή την ανασκόπηση των σκηνικών ενδείξεων στα δραματικά κείμενα του Κρητικού Θεάτρου. □

## Σημειώσεις

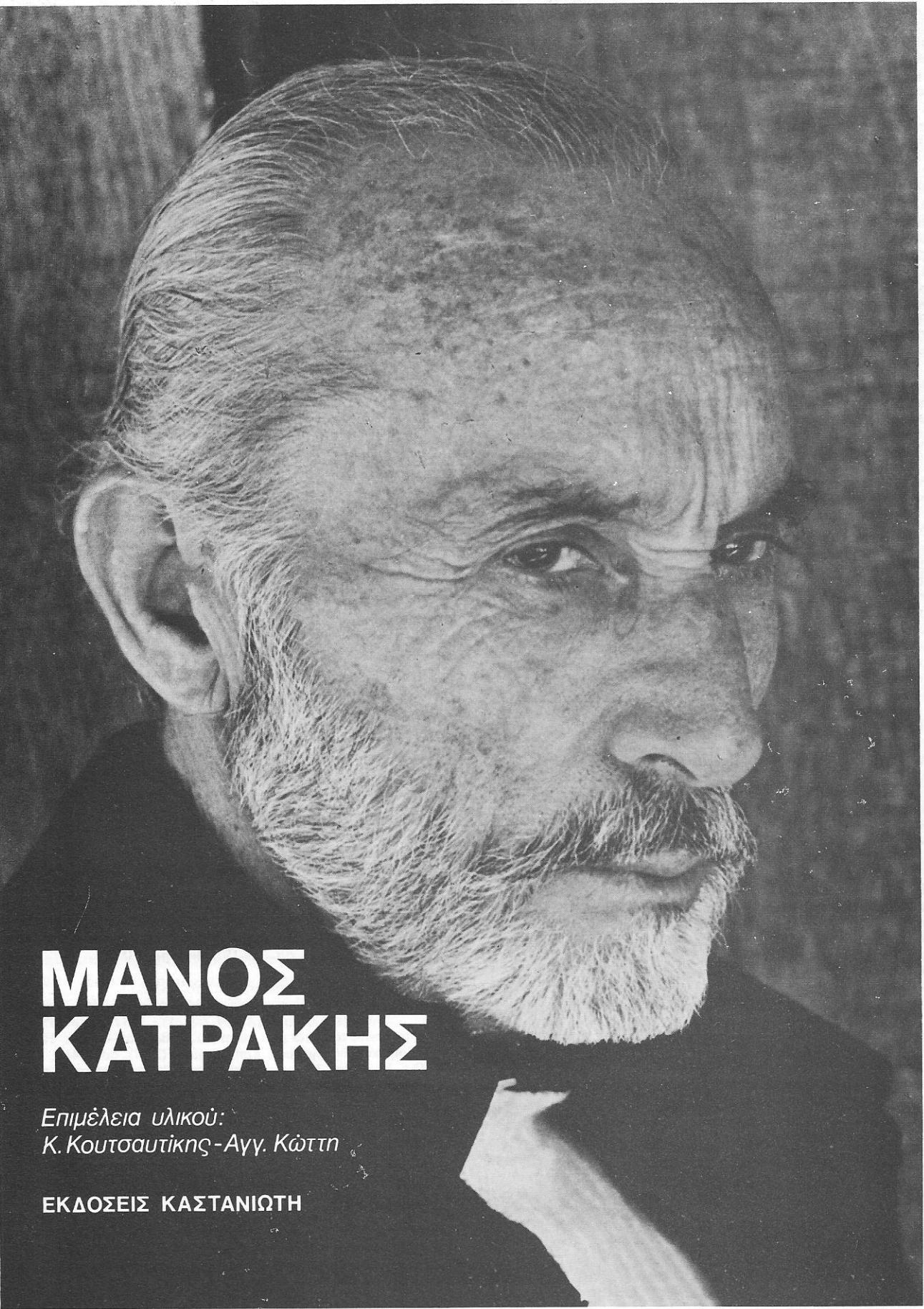
Το μελέτημα αυτό βασίζεται στο κείμενο ενός άρθρου που είχε δημοσιευτεί στα αγγλικά στο περ. *Mantatoφόρος* 21 (1983), σσ. 43-57 με τίτλο "Scenic space in Cretan Theatre".

- 1) Πρώτες νύχεις στη μελέτη μου: Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό κ' Εφτανησιακό θέατρο. Αναλογίες με τη νοτιοσλαβική δραματουργία της εποχής. Θέατρο 61-63 (1978), σσ. 77-89.
- 2) Δ. Ρώμας, Το Επτανησιακό Θέατρο. *Nέα Εστία* 899 (1964), σσ. 97-167.
- 3) N. Παναγιωτάκης, Ιταλικές Ακαδημίες και θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα. Θέατρο 27-28 (1966), σσ. 39-53. Του ίδιου, Έρευναι σε Βενετία. Θησαυρίσματα 5 (1968), σσ. 45-118, ιδίως σσ. 58εξ. N. Παναγιωτάκης / A. Vincent, *Nέα στοιχεία για την Ακαδημία των Stravagan-*

*ti. Θησαυρίσματα* 7 (1970), σσ. 52-81.

- 4) Στ. Αλεξίου, Η συμβολή του Ρέθυμνου στην Κρητική Αναγέννηση και μια προσθήκη για τους Vivi. *Αμάλθεια* 39 (1979), σσ. 171-180.
- 5) R.E. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatses*, 16th - century playwright: A critical study. Thesis, Oxford 1978 pass. W. Puchner, "Kretisches Theater" zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590-1669). Forschungsbericht und Forschungsfragen. *Maske und Kothurn* 26 (1980), σσ. 85-120.
- 6) M.I. Manousakas/W. Puchner, *Die Vergessene Braut. Brückstücke einer unbekannter kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*. Wien 1984.
- 7) K. Σάθας, Κρητικόν θέατρον ἡ συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων. Εν Βενετίᾳ 1879, σ. μ' εξ.
- 8) R. Bancroft-Marcus, The editing of Panoria and the Prolog of Apollo. *Kρητολογία* 10-11 (1980), σσ. 135-165, ιδίως σ. 152.
- 9) Nic. Papadopolus Comnenus, *Historia Gymansii Patavini*. Venetii 1725, tom. 2, s. 306.
- 10) Στ. Αλεξίου, Το Κάστρο της Κρήτης και η ζωή του στον ΙΣΤ' και ΙΖ' αιώνα. *Κρητικά Χρονικά* 19 (1965), σσ. 146-178, ιδίως σ. 167.
- 11) M.A. Φοσκόλου, *Φορτουνάτος*. Κρητική έκδοση, Σημειώσεις, Γλωσσάριο. Alfred Vincent. Ηράκλειο 1980, σ. ιθ'.
- 12) Αλεξίου, Κάστρο, o.p., σ. 164.
- 13) Για τη loggia της Κέρκυρας που μετατράπηκε το 1720 σε θέατρο βλ. Σπ. Βροκίνης, Περὶ τῆς οικοδόμης τῆς εν τῷ Κερκυραϊκῷ ἀστὶ Στοάς-Loggia καὶ τῆς εἰς θέατρον μετατροπῆς αυτῆς 1663-1779. Ιστορικὸν υπομνημάτιον. Εν Κερκύρᾳ 1901. Για τη loggia στο Χάνδακα βλ. Στ. Σπανάκης, η λόντζα του Ηρακλείου. *Κρητικές Σελίδες* 3 (1939), σσ. 437-452, 686-729.
- 14) H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas. II. Das Theater der Renaissance*. Salzburg 1969<sup>20</sup>, σσ. 421-433 III. *Das Theater der Barockzeit*. Salzburg 1959, σσ. 605-609 (με περισσότερη βιβλιογραφία).
- 15) Αλεξίου, Η συμβολή, o.p., σ. 179.
- 16) I.E. Δημακόπουλος, *Tα σπίτια του Ρεθύμνου*. Αθήνα 1977, σσ. 4εξ. του ίδιου, *H "Lozza"* του Ρεθύμνου. Ένα αξιόλογο έργο της αρχιτεκτονικής του Michele Sanmichele στην Κρήτη. *Πεπγραμμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Τομ. B' (Αθήνα 1974), σσ. 64-83.
- 17) Αλεξίου, Το Κάστρο, o.p., σ. 164.
- 18) Ό'.π.
- 19) Πούχνερ, Θεατρολογικά, o.p., σ. 80 εξ.
- 20) Όπου τονίζεται στην εισαγωγή: «Σε θέατρα δεν άφηκα να βιένη να γυρίζῃ» (I.A. Τραϊλού, *Βασιλεὺς ο Ροδολίνος*. Τραγωδία. Βενετίᾳ 1647. Ανατυπωση Αθήνα 1976).
- 21) A. Σαχίνης, *Γύρω στο Κρητικό Θέατρο*. Θεσσαλονίκη 1980, σ. 69.
- 22) Αλεξίου, Το Κάστρο, o.p..
- 23) Λ. Πολίτης, Γ. Χορτάτη, «Κατζούρμποπος». Κρητική έκδοση. Ηράκλειον 1964.
- 24) Σπ. Ευαγγελάτος, Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του *Ζήνωνος* και έρευνα για τον ποιητή του. *Θησαυρίσματα* 5 (1968), σσ. 177-204.
- 25) A. Σολομός, *To Κρητικό Θέατρο*. Από τη φιλολογία στη σκηνή. Αθήνα 1973.
- 26) Xp. Δεδούση, Ο *Κατζούρμποπος* και η λατινικήκωμωδία. Συμβολή στην ερμηνεία της κρητικής κωμῳδίας. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 10 (1968), σσ. 241-280.
- 27) Bancroft-Marcus, *Chortatses*, o.p.
- 28) Πούχνερ, Θεατρολογικά, o.p., του ίδιου, *Kretisches Theater*, o.p.
- 29) Αλεξίου, Το Κάστρο, o.p., σ. 164 εξ.
- 30) Πολίτης, o.p., σ. λη.
- 31) Δεδούση o.p. σ. 265 σημ. 1, σσ. 272εξ.
- 32) Bancroft-Marcus, *Chortatses*, o.p., σ.180.
- 33) Ευαγγελάτος, o.p., σ. 199 εξ.
- 34) Σολομός, o.p. σ. 183-204.
- 35) Πούχνερ, Θεατρολογικά, o.p., του ίδιου, *Kretisches Theater*, o.p., σ. 119 εξ.
- 36) S. Serlio, *Il secondo libro di Perspettiva*. Paris 1545, ειδικά το "Trattato sopra le scene" (ανατύπωση F. Marotti, *Lo spettacolo dell' Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*. Milano 1974 σσ. 196-205).
- 37) W.B. Dinsmoor, The Literary Remains of S. Serlio. *Art Bulletin* XXIV (1942). M. Rosei, *Il trattato di architettura di S. Serlio*. Milano 1966.
- 38) I.E. Δημακόπουλος. Ένα αναγεννησιακό θύρωμα του Ρεθύμνου σε σχέδιο του Sebastiano Serlio. *Κρητικά Χρονικά* 23 (1971), σσ. 209-223. Του ίδιου, O Sebastiano Serlio στα μοναστήρια της Κρήτης. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* περ. Δ', τόμ. ΣΤ' (1972), σσ. 235-245, πιν. 85-90.
- 39) Σε επιλογή: E. Flechsig, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des 16. Jahrhunderts*. Leipzig 1894. G. Schöne, *Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibbiena nach den Perspektivbüchern*. Leipzig 1933. G.R. Kernodle, *From Art to Theatre Chicago* 1944. H. Leclerc, *Les origines italiennes de*

- L'architecture théâtral moderne.* Paris 1946. C. Molinari, Scenografia e spettacolo nelle poetiche del Cinquecento. *Il Veltro* 6 (1964). E. Povoledo, Origini e aspetti della scenografia italiana dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589. Στον τόμο: Pirrotta/Povoledo, *Le Due Orfei*. Torino 1969. F. Mancini, L' allestimento scenico nell'opera dei trattatisti. Στον τόμο: *Scritti in onore di Roberto Pane*. Napoli 1972.
- 40) Για παράδειγμα Kindermann, τομ. B', ὥ.π., σσ. 100 εξ (με περισσότερη βιβλιογραφία).
- 41) Bl. Βιβλιογραφία σημ. 39.
- 42) E. Prandi, *I trattati di architettura da Vitruvio al sec. XVI*. Roma 1949. R. Klein/H. Zerner, *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne*. Στον τόμο: J. Jacquot (ed.), *Le Lieu théâtrale à la Renaissance*. Paris CNRS 1964. R. Marotti, Per un' epistemologia del teatro nel Rinascimento: le teoriche sullo spazio teatrale. *Biblioteca teatrale* 1 (1971).
- 43) Kindermann, τομ. B', ὥ.π., σσ. 82 εξ. (με περισσότερη βιβλιογραφία).
- 44) L. Schrade, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico*. Paris 1960. L. Puppi, *Il teatro Olimpicio*. Vicenza 1963. A. Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico di Vicenza*. Milano 1973.
- 45) Biblioteca Corsiana στή Ρώμη, *Corsini ms 45 G. 5 και 6*. Bl. επίσης: R.M. Lea, *Italian Popular Comedy. A study in Commedia dell'Arte, 1560-1620, with special reference to the English stage*. Τομ. 1-2. New York, τομ. A', σσ. 138 εξ. A.M. Nagler, *The Commedia Drawings of the Corsini Scenari. Masker und Kothurn* 15 (1969), σσ. 6-10, πιν. A'-Δ'. Η ίδια η συλλογή δημιουργήθηκε ισως ανάμεσα στο 1621-1642, μοιάζει όμως στα κείμενα και με πολὺ πρωτότερες συλλογές. Η *Commedia Dell' arte* διδίεται ως πρώτο επαγγελματικό θέατρο στην Ιταλία και στην Κεντρική Ευρώπη ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα. Αυτό μας δίνει το δικαιόματα να συμπεράνουμε ότι οι σκηνογραφικές συμβατικότητες όπως τις δείχνουν τα σκίτσα των σεναρίων της συλλογής Corsini ήταν και το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα οι ίδιες. Η κρητική κωμῳδία βέβαια βασίζεται περισσότερο στην *Commedia erudita* παρά στην *Commedia dell' arte* (λείπουν τα προσωπεία κι ο λεκτικός αυτοσχεδιασμός), για την αφομοίωση των σκηνικών της συμβατικοτήτων στην Κρήτη όμως δεν υπάρχουν τα ίδια εμπόδια όπως στη μεταφορά των δραματουργικών συμβατικοτήτων, όπου η έλλειψη ειδικευμένων επαγγελματιών ηθοποιών, που κατέχουν τον κώδικα και τους κανόνες του γλωσσικού αυτοσχεδιασμού, δεν άφησε να ριζώσει το είδος αυτό. Από αυτήν την άποψη η Κρήτη δεν ήταν σε θέση να παράγει η ίδια παραστάσεις τέτοιες (έγιναν ορισμένες αφομοιώσεις στα lazzi/δρώμενα και στους τύπους, στοιχεία που μπορούν όμως να προέρχονται και από την *Commedia erudita*), από την άλλη βέβαια είναι εντελώς απιθανό, θίασοι της *Commedia dell' arte* να μην έχουν επισκεφτεί τη Μεγαλόνησο, και μάλιστα νωρίτερα απ' ότι δείχνει ένα σχετικό σημείωμα του Andrea Cornaro, που είναι ένδειξη για μια παράσταση στο 1611 (*Παναγιωτάκης, Έρευναι*, ὥ.π., σσ. 62εξ.).
- 46) A. Vincent, A manuscript of Chortatses "Erophile" in Birmingham. *University of Birmingham Historical Journal* XII, 2 (1970), σσ. 261-267.
- 47) Ευχαριστώ από αυτή τη θέση τον N. Παναγιωτάκη που έθεσε στη διαθεσή μου φωτοκόπια του ανέκδοτου ακόμα χειρογράφου.
- 48) Vincent, *Φορτουνάτος*, ὥ.π., σ. 7.
- 49) Τα «θέατρα» μάλλον στη βυζαντινή έννοια (ιπποδρόμια, δημόσιοι χώροι) (βλ. C. Mango, Daily life in Byzantium. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/1 (1981), σσ. 337-353, ιδιώς σσ. 341εξ.).
- 50) W. Puchner, *Prinzipien der Personenführung im griechischen Drama von 1590 bis 1750. Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 118 (1981), σσ. 107-128.
- 51) W. Puchner, *Lauschzenen und simultane Bühnenpräsenz im Kretischen Theater. Zeitschrift für Balkanologie* XIX/1 (1983), σσ. 66-87.
- 52) Bl. Puchner, *Prinzipien*, ὥ.π., σσ. 117 εξ.
- 53) Nagler, ὥ.π., σ. 7.
- 54) E. Κριαράς, *Κατσαΐτης, Ιφιγένεια-Θυνέστης-Κλαθμός Πελοποννήσου*. Αθήνα 1950, σ. 134 (βλ. επίσης Γ στ. 3-5: «Θώρω τα τείχη τα ψηλά και τους ναούς και τ' ἄλλα/παλάτια τα περιφῆμα και θέατρα μεγάλα/και τ' ἄλλα πλούσια αρχοντικά και τα ξενοδοχεῖα της...») Κριαράς, ὥ.π., σ. 150). Για τα «θέατρα» βλ. σημ. 49.
- 55) Puchner, *Lauschzenen*, ὥ.π.
- 56) Για τη χρονολόγηση της καταγωγής των Ομιλιών βλ. Teodoro Montelesei, *Eugéna*, a cura di Mario Vitti. Napoli 1965, σσ. 32, 103. Bl. επίσης M. Μερακλής, Το πρόβλημα της προέλευσης των Ομιλιών. *Φιλολογικά* 5 (1981), σσ. 34-38.
- 57) Vincent, *Φορτουνάτος*, ὥ.π., σ. 6.
- 58) Πολίτης, *Κατζουρμπος*, ὥ.π., σ. 3.
- 59) Πολίτης, ὥ.π., σ. λη'.
- 60) Δεδούση, ὥ.π., σ. 272.
- 61) Πούχνερ, *Θεατρολογικά*, ὥ.π., σ. 84.
- 62) Δεδούση, ὥ.π., σ. 272.
- 63) Σ' αυτό το σημείο προβληματίζεται και η Bancroft-Marcus (Chortatses, ὥ.π., σ. 217).
- 64) Puchner, *Lauschzenen*, ὥ.π.
- 65) Nagler, ὥ.π., πιν. Γ δεξιά κάτω (εδώ εικ. 15).
- 66) Nagler, ὥ.π., πιν. Δ' αριστερά κάτω (εδώ εικ. 18).
- 67) Γλ. Πρωτοπαπά-Μπονυμπούλιδου, *Σαβόγιας Ρούσμελης*. Αθήναι 1971, σσ. 37-94.
- 68) E. Κριαράς, *Πανώραμα*. Κριτική έκδοση... Θεσσαλονίκη 1975.
- 69) B. Οικονόμου, *Άγνωστο χειρόγραφο του «Γύπαρη»*. *Επιθεώρηση Τέχνης* IZ' (1963), σσ. 516-528.
- 70) Bancroft-marcus, *Chortatses*, ὥ.π. σ. 214.
- 71) Nagler, ὥ.π., σσ. 6-7.
- 72) Nagler, ὥ.π., πιν. B' αριστερά πάνω (εδώ εικ. 8).
- 73) Nagler, ὥ.π., πιν. B' δεξιά πάνω (εδώ εικ. 9).
- 74) H Bancroft-Marcus πιστεύει, με βάση των στ. 351-352, 384 και 394, ότι ενάντια στις (κατ' αυτήν μεταγενέστερες) σκηνικές οδηγίες, ότι η Αφροδίτη κι ο Έρως κατεβαίνουν από τον ουρανό με ένα "cloud-chariot" (Chortatses, ὥ.π., σ. 215).
- 75) Bancroft-Marcus, *Chortatses*, ὥ.π., σσ. 203 εξ.
- 76) «Στα ποιμενικά έργα τα σύνθετα των ηθοποιών, που τα κουβαλούσαν σ' ένα σακί, ήταν φορεσιές από προβιά, γενειάδες, περούκες και γκλίτσες. Η σκηνή ήταν ένα πρόχειρο σανίδωμα στημένο πάνω σε τέσσερις πάγκους, και μια κουβέρτα, που χρησίμευε για παρασκήνιο και σκηνικό. Πίσω απ' αυτή τραγουδούσαν οι μουσικοί. Οι θίασοι γύριζαν από πόλη σε πόλη και έδιναν παραστάσεις σε πλατείες» (Αλεξίου, Κάστρο, ὥ.π., σσ. 164 εξ.).
- 77) Bancroft-Marcus, *Chortatses*, ὥ.π., σ. 204.
- 78) Ό.π., σ. 206.
- 79) Οικονόμου, ὥ.π.
- 80) B. Πούχνερ, Η Ερωφίλη στη δημώδη παράδοση της Κρήτης. *Ariadne* 1 (1983), σσ. 173-235.
- 81) Τελευταία ο Ευαγγελάτος κι ο Σαχίνης (Σπ. Ευαγγελάτος, Δ. Κ. Βυζαντίου, *H Baubulwina*. Αθήνα 1972, σ. i. Σαχίνης, ὥ.π., σσ. 70εξ.).
- 82) W. Bakker, *The Sacrifice of Abraham*. Birmingham 1978.
- 83) Σολομός, ὥ.π., σ. 24, σσ. 36εξ.
- 84) H Bancroft-Marcus προτείνει μια διπλή σκηνή με δυο κρεβατοκάμαρες στο βάθος (με αὐλαία), χωρίς άλλο σκηνικό, και μια μηχανή για την εμφάνιση του Αγγέλου (Chortatses, ὥ.π., σ. 26).
- 85) V. Galante Garrone, *L' Apparato scenico del dramma sacro in Italia*. Torino 1935.
- 86) A.M. Nagler, *The Medieval Religious Stage. Shapes and phantoms*. New Haven/London 1976, s. 93.
- 87) Nagler, *Commedia*, ὥ.π., σσ. 8εξ.
- 88) Ό.π., πιν. A' (εδώ εικ. 3-7).
- 89) Οι πρώτες δύο εμφανίσεις του Αγγέλου (στ. 1-28, 227-238) μπορούν να γίνουν στην κορυφή του βουνού, πάνω από το σπίτι του Αβραάμ. Η τρίτη εμφάνιση (που εμποδίζει ο Άγγελος τη σφαγή του Ισαάκ, στ. 941-964) γίνεται μάλλον από τον ουρανό (βλ. και τον βυζαντινό εικονογραφικό τύπο) με σχοινιά.
- 90) Ευαγγελάτος, Ζήνων, ὥ.π., σσ. 199εξ.
- 91) B. Πούχνερ, Θεατρολογικές έρευνες για το πρότυπο του «Ζήνων». *Θησαυρίσματα* 17 (1980), σσ. 206-284, ιδιώς σ. 246.
- 92) Για τα χειρόγραφα αυτά πρέπει να γίνει ξεχωριστό μελέτημα.
- 93) Jacomo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica, con i commentari del R.P.M. Egnatio Danti*. Roma 1583.
- 94) W. Puchner, Südost-Belege zur "Giostra": Reiterfeste und Lanzenturniere von der Kolonialvenezianischen Adels- und Bürgerrenaissance bis zum rezenten heptanesischen Volksschauspiel. *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 75 (1979), σσ. 1-27, ιδιώς σσ. 21 εξ.
- 95) W. Puchner, *Romanische Renaissance- und Barockmotive in schriftlicher und mündlicher Tradition Südosteupas. Europäische Volksliteratur*. FS F. Karlinger. Wien 1980, σσ. 119-150, ιδιώς σσ. 135 εξ.
- 96) Vitti, ὥ.π., σ. 30.
- 97) Bancroft-Marcus, *Chortatses*, ὥ.π., σσ. 283εξ.
- 98) L. Kretzenbacher, *Ringreiten, Rolandspiel und Kufenstechen*. Klagenfurt 1966.
- 99) Για το πρώτο terminus post quem βλ. R. Bancroft-Marcus, Η πηγή πέντε Κρητικών ιντερμεδίων. *Kρητολογία* 5 (1977), σσ. 5-44.
- 100) Ό.π. Bl. επίσης V. Pecoraro, contributi allo studio del teatro cretese. 1: I prologhi e gli Intermezzi. *Kρητικά Χρονικά* 24 (1972), σσ. 367-413.
- 101) Οι τίτλοι αναγράφονται εδώ κατά Σολομό, ὥ.π., σσ. 147-182.
- 102) Σολομός, ὥ.π., σ. 159.
- 103) Nagler, ὥ.π., πιν. Γ δεξιά πάνω (εδώ εικ. 13).
- 104) Schöne, ὥ.π., σσ. 17 εξ.
- 105) Nagler, ὥ.π., πιν. B' δεξιά κάτω (εδώ εικ. 11).
- 106) Ό.π., πιν. A' αριστερά πάνω (εδώ εικ. 4).
- 107) Bl. παραπάνω.
- 108) Στις σκηνές B2 και Γ3. Για λεπτομέρειες βλ. Puchner, *Lauschzenen*, ὥ.π.
- 109) Έτσι για την υπόθεση του Vincent, ότι η κωμῳδία φαίνεται πως απαιτεί πολυτοπικό σκηνικό, δεν υπάρχει στήριγμα (Vincent, Φορτουνάτος, ὥ.π., σ. κδ', σημ. 2).
- 110) Diot. 16. Bl. Manusakas/Puchner, *Die vergessene Braut*, ὥ.π., σ. 204.



# ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ

Επιμέλεια υλικού:  
Κ. Κουτσαυτίκης-Αγγ. Κώττη

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ



# ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ

Αρχοντες εντιμώτατοι, Ρωμαῖοι τιμημένοι,  
με πράξεις και μὲ μάθησες στον κόσμο φημισμένοι·  
παπάδες, γέροντες κ' ἐσείς αναθρεμμένοι νέοι  
του Χάντακος καὶ των Χανιῶν κι' αὐθέντες Ρεθεμναῖοι,  
της Κρήτης της περίφημης, ἀπού νά τήν λυτρώσει  
ὁ θεός καὶ με πολλή τιμή να ξανακαινουργιώσει,  
γροικήσατε νά διηγηθώ το τέλος πώς ἔγινη,  
πώς ἐρημάστη το νησί κ' ἔτυχε σκλαβωσύνη.  
Νά σάσε δειξω σήμερον οὐλα τα βάσανά μας,  
φόθους, θανάτους και σκλαβίες απού 'ρθε στά κορμιά μας,  
γιὰ νά κατανοήσετε την ἄγρια ὥραν κείνη,  
ἀπού στην Κρήτη ἔτυχε, μέ δίχως σπλαχνωσύνη.  
Πῶς ἦτονε ἡ αφορμή ὁ Τούρκος ν' ἀρματώσει  
νά 'ρθεις τσι Κρήτης το νησί τὸν πόλεμο νά δώσει.

\* \* \*

Τὸν ἀνθρωπὸν καμιὰ φορὰ κόσμε τὸνε μπερδένεις  
στα θρόχια σου και μὲ σπαθὶ διστομο τὸνε δέρνεις,  
στο ἴδιο τοῦτο θρίσκονται, στά βάσανα κοιμοῦνται,  
στα βόλια σου, τσι μπερδεσες πλήσια και πολεμοῦνται,  
και δίδεις του πολλές τιμές και βασιλὶο τὸν κάνεις,  
μά πταιρνεις τὸ χαράτζι σου πλήσιο νά μᾶς χαρίσεις  
και νά μᾶς δώσεις παιδωμές και νά μᾶς βασανίσεις.

\* \* \*

Μιὰ πέτρα πέφτει ἀπό ψηλά μέ βάρος γεμισμένη  
και τρέχει στὰ βαθύτερα μέρη και κατεβαίνει·  
κι η πέτρα ωσάν κατεβεῖ στη γῆ ἔρχεται σώνει  
κι ὡς ἐδεκεῖ το τρέξιμο, 'γγιζοντας τζιτυλώνει.  
'Αμή του Τούρκου δι πολὺς πόλεμος δέν σκολάζει  
ἀμή σά δράκος βλαβερός ράσσει και μὲ σπαράζει.

Γιάντα Φραντζέζε μέ χαρά ἥρθες κι' ἀρνήθηκές με,  
με δίχως φόθο κ' ἔψυχες και Τουρκοσκλάβωσές με,  
τάχατες εἰς τὸν Χάνδακα ἥρθες νά ξεφαντώσεις,  
τάχατες δέν τὸ κάτεχες πώς θέλεις νά μαλώσεις·  
κι' οὐλοὶ ἐφύγασι ἀπού 'ρθαν νά μαλώσου,  
κ' ελέγασι πώς εἰν' καιρός τοῦ Τούρκο νά μέ δώσου.  
"Ωφου πώς δέ μπορεῖ δεντρό πρικό φαρμακωμένο,  
παρά νά δίδει τον καρπό πρικό και βρωμεσμένο.

\* \* \*

"Απονοὶ δίχως λύπηση μέ δίχως καλωσύνη,  
ἄδικοι δίχως διάκριση και δίχως δικαιοσύνη,  
κουφοὶ μέ δίχως ἀκοή, λωλοὶ μέ δίχως γνώση,  
τυφλοὶ και δέ στοχάζεστε τι θέλει σᾶς πλακώσει.  
Γιατὶ κατέχω ο πόνος μου πώς θα σάσε γυρεύγει,  
νά κατοικᾶ στου λόγου σας και νά σάσε παιδεύγει,  
κι' ὅπισσο νά σᾶς ἀκλούθη και νά σάσε φωνιάζει  
πώς μ' ἀποχωριστήκετε, οὐλοὺς νά σάσε σφάξει.  
Σήμερα εἰν' τὸ τέλος μου γιατί θά μ' ἀρνηθείτε,  
γιατὶ θωρᾶ μέ προθυμιά 'ς τσι βάρκες πώς θα μπεῖτε.

\* \* \*

"Ω δικιοσύνη δίχωστας δίκιο καταστεμένη  
κ' ἡ Κρήτης ἵντα νά 'φταιξε κ' ἔμεινε ρημασμένη  
κ' ἔφταξεν κ' εἰς τὸν Χάντακα, ποιὰ κρίματα μεγάλα  
και τι ἄδικον οἱ Κρητικοὶ στα σπίτια ντων ἐβάλα,  
τι σφάλματα νά κάμανε ώς τούτη τὴν ἡμέρα  
μεγάλα κ' εἰς το θάνατο ἥλθαν και τούς ἐφέρα.

(Αποστάσματα από τη δραματουργική επεξεργασία των ηθοποιών στο ποίημα «Ο ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ»<sup>(\*)</sup> του ΜΑΡΙΝΟΥ ΤΖΑΝΕ ΜΠΟΥΝΙΑΛΗ)



«Θεέ μου, μη μ' απαρνηθείς εις τα πολλά μου βάρη, και δώσε μου παρηγοριά να βλέπω το φεγγάρι...»

Μαρίνος Τζάνε Μπουνιαλής

## «Κρητικός Πόλεμος» 1645-1669

### WORKSHOP: RUBEN FRAGA-JORGE BERNARDI

Το σημείωμα που ακολουθεί είναι μια προσπάθεια να αρθεί η υποψία του τυχαίου από ένα θεατρικό γεγονός που το καλλιτεχνικό του αντίκρυνσμα είναι, στη χώρα μας, πόθος εργασίας και αναζήτηση σκηνοθετών και θησοπιών που κινούνται στο χώρο του πειραματικού πρωτοποριακού θεάτρου. Να επισημανθεί το πνευματικό και αισθητικό στίγμα μιας παράστασης που χάθηκε στο θόρυβο των φεστιβάλ και σκεπάστηκε δια μιας από τα λιμνάζοντα ύδατα της ελληνικής επαρχίας.

**A**RΧΕΣ Ιουνίου 1984. Ο Ruben Fraga και ο Jorge Bernardi έρχονται στα Χανιά της Κρήτης, καλεσμένοι από το εκεί Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο. Ο πρώτος, αργεντινός στην καταγωγή, ηθοποιός και σκηνοθέτης, ζει και εργάζεται από χρόνια στην Αυστρία, διευθύνοντας το «Δραματικό Κέντρο Θεάτρου» στη Βιέννη ο δεύτερος, ισπανός, σκηνογράφος, στενός συνεργάτης του Fraga. Ενδιάμεσα, στο Δημοτικό Θέατρο και στον Fraga, η θησοποίος Σοφία Μιχοπούλου που συνεργάζεται μαζί του από τη Βιέννη.

Το Δημοτικό Θέατρο αναθέτει στο Fraga την οργάνωση ενός Workshop (πειραματικό θεατρικό εργαστήρι) που θα κρατήσει 40 μέρες και που το αποτέλεσμα της δουλειάς του θα παρουσιαστεί στο κοινό. Το θέμα του Workshop βασίζεται στον «Κρητικό Πόλεμο» του Ρεθεμνιώτη Μαρίνου Τζάνε Μπουνιαλή. Ιστορικό ποίημα, γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβο, αφηγείται τις μάχες ανάμεσα στους Τούρκους επιδρομείς και τους αμυνόμε-

νους Κρητικούς-Βενετούς (1645-1669). Στο Workshop παίρνουν μέρος, εκτός από επαγγελματίες ηθοποιοί και Χανιώτες που αγαπούν το θέατρο και έλκονται από την προϋπόθεση μιας ανοιχτής πειραματικής προσπάθειας. Στο σύνολό τους μαζεύονται 18 ηθοποιοί(\*)).

Πρώτο πρόβλημα της δουλειάς η επικοινωνία. Βαβυλωνία υποκριτικών μεθόδων, ηθών και γλωσσών. Το Workshop ξεκινά με την ψυχοσωματική εκπαίδευση (Training) του ηθοποιού. Στόχος η γνωριμία μεταξύ μας και η ενοποίηση της καθημερινής προσφοράς στην πρόβα σε κοι-

(\*)ΠΡΩΤΗ ΑΜΑΞΑ: Ντίνος Ανγουστίδης, Μπάμπης Κοσοβίτσας, Σοφία Μιχοπούλου, Λέλα Νενεδάκη, Μαρία Τζομπανάκη, Σταύρος Φωτόπουλος.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΑΜΑΞΑ: Στάθης Βούτος, Αντιγόνη Γιακουμογιανάκη, Μαρία Πανούτσου, Κατερίνα Παπαϊακώβου, Πάρος Σάββας, Μανώλης Συμωνίας.

ΤΡΙΤΗ ΑΜΑΞΑ: Μιχάλης Βιρβιδάκης, Λεωνίδας Μανωλικάκης, Ελένη Μαυρομμάτη, Αρετούσα Πιτσίκα, Μαρία Σάββα, Γιώργος Φλώρος.

νή γραμμή. Από την πρώτη μέρα φαίνεται καθαρά η ύπαρξη μεθόδου δουλειάς με πολύ συγκεκριμένα στάδια και πλαισια. Ο ίδιος ο Fraga οδηγεί τις ασκήσεις και κατευθύνει το πρόγραμμα της ημέρας.

Το πρόγραμμα περιέχει δύο σκέλη. Ασκήσεις ανοιχτού χώρου που γίνονται στην ταράτσα του Φιρκά, στον ΒΔ προμαχώνα, και ασκήσεις κλειστού χώρου σε μια μεγάλη αίθουσα του φρουρίου που παραχωρεί το Δημοτικό Θέατρο. Και στις δύο περιπτώσεις οι σωματικές ασκήσεις αναφέρονται στη χρησιμοποίηση της σπονδυλικής στήλης στην κίνηση του σώματος. Στην αισθηση κάθε σπόνδυλου. Στο ξεκίνημα της κίνησης από τον τελευταίο σπόνδυλο (ουρά).

Βρισκόμαστε στην ταράτσα του Φιρκά, 9.30 το πρωί. Κάτω από τη ζέστη του Ιουνίου. Ο Fraga εκτελεί κι εμείς τον μιμούμαστε. Δεν μιλά παρά μόνο για να διορθώσει κάποιον, κυρίως όταν βλέπει να υπάρχει περισσότερη ένταση απ' όση είναι απαραίτητη για την εκτέλεση της κίνησης ή για να μας θυμίσει την αισθηση της σπονδυλικής στήλης. Ο ασκήσεις εκτελούνται χαλαρά με συγκέντρωση, χωρίς να δεσμεύονται από εξωτερικό ρυθμό ή πρότυπο. Καθένας εκτελεί την άσκηση στο χρόνο και στο βαθμό που τον βοηθά για να συνειδητοποιήσει τη βιολογική του συμπεριφορά. Από σωματικές ασκήσεις που θυμίζουν γιόγκα: ξετύλιγμα της σπονδυλικής στήλης, στήριξη του σώματος σε τέσσερα σημεία κ. α. περνάμε σε ασκήσεις που διασπούν την αποκλειστική συγκέντρωση στο σώμα και ζητούν μια συμπεριφορά σε σχέση με τον εξωτερικό χώρο. Γρήγορο κι αργό περπάτημα, με αλλαγές κατευθύνσεων, συνάντηση βλεμάτων και αντίδραση με αλλαγή της κατεύθυνσης, αργή κίνηση προς σταθερό σημείο, αργή κίνηση με αντίδραση σε ερέθισμα από τον έναν στον άλλο κ.α. Το σημαντικό πάντοτε παραμένει ότι η κίνηση πρέπει να ξεκινήσει από τον τελευταίο σπόνδυλο (ουρά), να επεκτείνεται σ' όλη τη σπονδυλική στήλη για να φτάσει να εκφραστεί το σώμα με μια χειρονομία ή με μια στροφή του κεφαλιού κ.ο.κ.

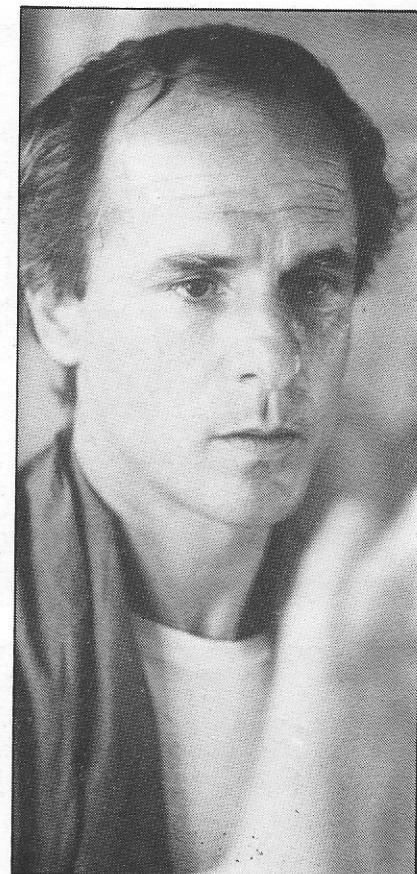
Για τον ίδιο λόγο χρησιμοποιούμε σημαίες, όπου η κίνηση της σπονδυλικής στήλης βρίσκεται σε παράλληλη σχέση με τον κυματισμό του πανιού της σημαίας που στρέφεται γύρω από το σώμα, ραβδιά, σα μια νοητή προέκταση του σώματος, όπου η κίνηση της άκρης προϋποθέτει την ανάλογη στάση της βάσης. Για να καταλήξει το Training στην ομαδική συμμετοχή γύρω από ένα πολύ μεγάλο καραβόπανο (8x5), όπου η κίνηση του ενός αντισταθμίζεται από την αντίρροπη κίνηση του άλλου κι όπου όλος ο

θίασος μαζί εμπλέκεται σ' ένα παιχνίδι δράσης - αντίδρασης βιώνοντας αυστηρότητα σχεδόν λειτουργικούς νόμους του θεατρικού γίγνεσθαι.

Γύρω στις 11.00 μεταφερόμαστε στον εσωτερικό χώρο. Ο ήλιος της Κρήτης κάνει αδύνατη πια την παραμονή μας στην ταράτσα. Μετά από ένα μικρό διάλειμμα, οι ασκήσεις συνεχίζονται.

Η φιλοσοφία της κίνησης παραμένει η ίδια, όμως η γενική ατμόσφαιρα αλλάζει ριζικά. Το Training παραδίδεται στο ρυθμό της μουσικής Nivo Rota, λαϊκά τραγούδια της Λατινικής Αμερικής, Μάλερ, Βάγκνερ, ροκ, ο Fraga έχει έρθει στην Κρήτη ταξιδεύοντας μαζί με τη δισκοθήκη του. Οι ασκήσεις τώρα είναι υποταγμένες σε κάποιο ρυθμό και σε κάποιο ηχοποιημένο συναίσθημα. Ο Fraga μας οδηγεί. Ο Bernardi συμμετέχει, εκτελώντας τις ασκήσεις μαζί μας. Απλές σωματικές ασκήσεις αποχτούν χαρακτήρα. Αισθάνομαι ότι η κάθε κίνηση γεννιέται από ένα συνδυασμό μουσικής και ψυχικής αντίδρασης.

Η μουσική μας ενώνει. Μας ενθουσιάζει. Ο Fraga ζητά όλο και περισσότερο ν' αντιδρούμε μεταξύ μας όταν συναντιώμαστε μέσα στο χώρο. Δουλεύουμε με το σώμα, με τα ραβδιά, με τις σημαίες. Αδιάκοπα. Τελευταίες στο πρόγραμμα κάθε μέρας οι ασκήσεις αυτοσχεδιασμού πάνω σε συγκεκριμένο θέμα. Καθόμαστε όλοι σε κύκλο κι ακούμε τον Fraga να μας ξηγεί. Αυτό που έχει σημασία για κείνον είναι η πορεία του ηθοποιού ανάμεσα σε δυο αντίρροπες δυνάμεις. Η έκφραση των αντιθέτων στοιχείων στην ψυχοσωματική συγκρότηση του ηθοποιού. Ο Απόλλων και ο Διόνυσος. Μορφή και Περιεχόμενο. Ο Άγιος και ο Διάβολος. Το Αρσενικό και το Θηλυκό. Η Χαρά και



Jorge Bernardi

η Λύπη. Από τό δεξιό χέρι εκφράζεται το ένα στοιχείο, από το αριστερό το αντίθετό του. Ο Fraga δίνει ένα συγκεκριμένο ζευγάρι αντιθέτων και ζητά από τον ηθοποιό να μας δειξει την πορεία της συνύπαρξής τους μέσα στο σώμα του, χρησιμοποιώντας το γνώριμο από τις σωματικές ασκήσεις ραβδί. Φυσικά δεν αργούμε ν' αντιληφθούμε ότι το θέμα των αυτοσχεδιασμών αυτών, όσο κι αν τα αντιθέτα ζευγάρια αλλάζουν από τον ένα στον





άλλο, μένει πάντα και κύρια ο εαυτός μας.

To Training συνεχίζεται επί δυο εβδομάδες με εντατικό ρυθμό. Οι ηθοποιοί ενθουσιάζονται και πολλοί απ' αυτούς συνεχίζουν τις ασκήσεις κατά τις απογευματινές ώρες. Πουθενά δεν υπάρχει η πίεση να το άγχος της παράστασης. Προέχει η επαφή και η γνωριμία μεταξύ μας, μεταξύ της κουλτούρας που κουβαλάνε άνθρωποι που συναντιώνται από διαφορετικά γεωγραφικά μήκη και πλάτη. Ο Fraga μας συμβουλεύει να βρούμε πληροφορίες γύρω από την εποχή του «Κρητικού Πολέμου». Ο ιδιός διαβάζει εξαντλητικά, τι βιβλίο μπορεί να του χρησιμεύσει για την παράσταση του κειμένου του Μπουνιαλή. Οι ηθοποιοί αναλαμβάνουν να επεξεργαστούν δραματουργικά το ποίημα, να επιλέξουν στίχους με θεατρικό ενδιαφέρον (απορρίπτουν την επεξεργασία που πρότεινε το Δημοτικό Θέατρο) και να τους μεταφράσουν, λέξη προς λέξη, στο Fraga.

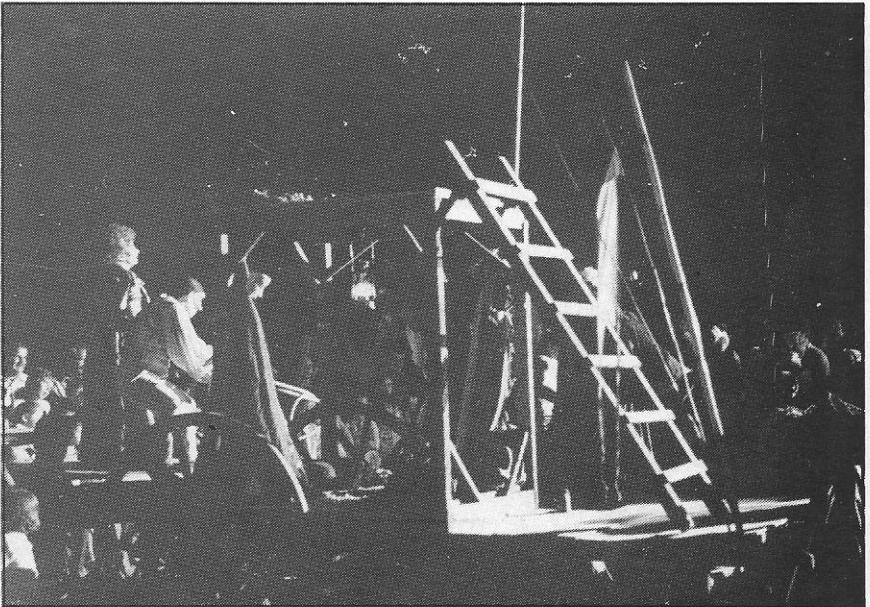
Μόνο μετά από δύο εβδομάδες γνωριμίας με ανθρώπους και πράγματα (!) ο Fraga είναι σε θέση να δώσει μια πρώτη ιδέα της παράστασης.

Βρισκόμαστε στην Κρήτη του 1915. Τρεις περιπλανώμενοι θίασοι συναντιούνται τυχαία και ενώνονται στην ίδια μιας ομαδικής παράστασης. Ταξιδεύουν με κάρα. Κάθε κάρο αποτελεί μια εντελώς ξεχωριστή θεατρική οικογένεια, που μέσα της συνυπάρχουν δύο ή τρεις γενιές ηθοποιών. Ιδρωμένα κοστούμια, ρόλοι, προσωπικά αντικείμενα, μάσκες, εξαρτήματα της σκηνής, χαρές και πάθη, όλα μαζί, τέρατα και σημεία, στοιβαγμένα στα κάρα: το σύμπαν της ζωής τους. Κάθε οικογένεια κουβαλάει πάνω της τη δικιά της θεατρική κληρονομιά, τα δικά της χρώματα, τις δικές της γεωγραφικές συν-

τεταγμένες, τη δικιά της πορεία μέσα στο χώρο και το χρόνο. Θέατρο του δρόμου, θέατρο ανοιχτό, θέατρο της αγοράς, θέατρο βαλιτσα, θέατρο ιδρώτα, θέατρο φτωχό, θέατρο παράνομο, θέατρο iερό, θέατρο μουσική, θέατρο γύμνια: όλες οι αποχρώσεις ενός γνήσια λαϊκού θεάτρου υπάρχουν μέσα στις αποσκευές των θεατρίνων. Ψάχνουν να βρουν μια δραματική αλήθεια. Το θέατρο είναι ο λόγος της ύπαρξής τους. Βρίσκουν το ποίημα του Μπουνιαλή κι αποφασίζουν να το χρησιμοποιήσουν στην παράστασή τους.

Ο Fraga γνωρίζει ότι η ιστορία που μας διηγείται δεν απέχει πολύ από την πραγματική ιστορία των ανθρώπων που έχει γύρω του. Των ηθοποιών του 1984 που συναντιούνται στην Κρήτη για μια επαγγελματική υποχρέωση και που καθένας από μας κουβαλάει μαζί του τις δικές του θεατρικές αποσκευές. Ο Fraga, μ' αυτό τον τρόπο, ξεπερνάει τη δυσκολία της ενοποίησης του υποκριτικού ύφους (πράγμα ακατόρθωτο σε μια δουλειά 40 ημερών, με 18 ηθοποιούς με εντελώς διαφορετικά υποκριτικά στυλ και σε μια ξένη γι' αυτόν γλώσσα) και μεταθέτει το κέντρο βάρους της παράστασης από το ύφος στο ήθος της υποκριτικής πράξης. Στην προσωπική δυνατότητα, δηλαδή, καθενός από μας να πείσουμε για τη θεατρική μας αλήθεια χρησιμοποιώντας τον πιο προσωπικό τρόπο έκφρασης.

Απ' αυτό το σημείο ο Bernardi αναλαμβάνει το «μέρος» του. Οι ηθοποιοί του 1984 πρέπει να επιλέξουν τους χαραχτήρες των συναδέλφων τους του 1915. Το Δημοτικό Θέατρο μας δανείζει από το βεστιάριό του κοστούμια που μπορεί να μας χρησιμεύσουν. Ο Bernardi τ' απλώνει στο πάτωμα και μας αφήνει απόλυτα ελεύθερους να δοκιμάσουμε, να κρατήσουμε, ν' απορρίψουμε. Δεν υπάρχουν έτοιμα κο-



στούμια, όπως δεν υπάρχουν κι έτοιμες ιδέες. Το ένα φέρνει τ' άλλο. Μια γραβάτα, ένα καπέλο, ένας μανδύας είναι αντικείμενα που μπορεί να ξυπνήσουν μια μνήμη, η μνήμη μια ιδέα, η ιδέα κάποιο χαραχτήρα, ο χαραχτήρας την αναζήτηση ενός συγκεκριμένου ρούχου. Από το Μέρος στο 'Ολον και από το 'Ολον στο Μέρος. Ο Fraga μας κατευθύνει. Μας θυμίζει πως κάθε επιλογή χαραχτήρα πρέπει να έχει μέσα της, εν σπέρματι, τη δυνατότητα για να μετατραπεί στο αντίθετό της. Ψάχνετε για αντιθέσεις.

Η διαδικασία της επιλογής των κοστουμιών - χαραχτήρων κρατάει μια βδομάδα. Δεν υπάρχει η παραμικρή πίεση για πιο γρήγορη επιλογή αν και όλοι αισθανόμαστε ότι ο χρόνος είναι υπερβολικά λίγος. Απομένουν μόνο είκοσι μέρες κι ακόμα δεν έχουμε πάρει το κείμενο στο χέρια μας. Θαύμασα αυτούς τους ανθρώπους γιατί μπόρεσαν και κράτησαν όλο το άγχος της παράστασης για τον εαυτό τους κι ούτε για μια στιγμή δεν επέτρεψαν να περάσει ίχνος ανησυχίας στον ηθοποιό.

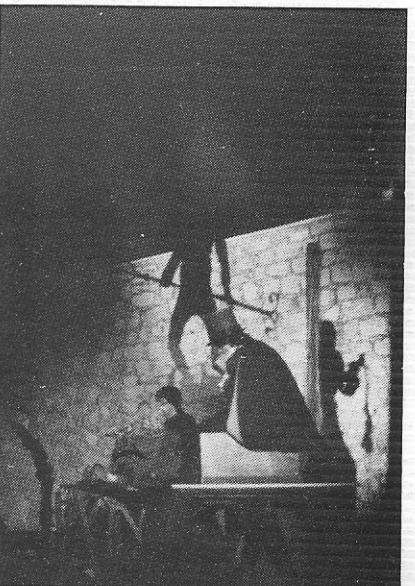
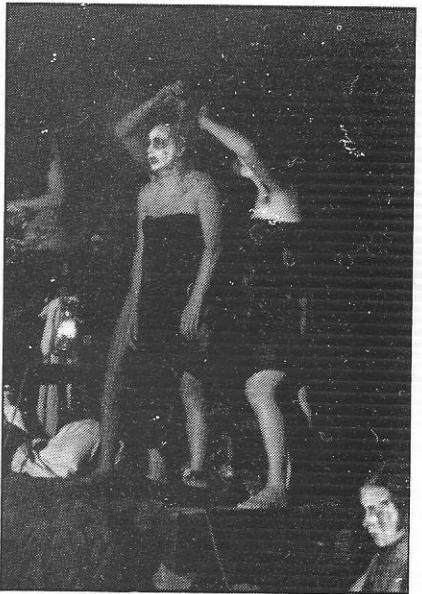
Κάθε μέρα, μετά τη διαδικασία της επιλογής, ο Fraga οδηγεί τους ηθοποιούς σε αυτοσχεδιασμούς για να δοκιμάσουν τη χρησιμότητα των αντικειμένων και των ρούχων που επέλεξαν σε σχέση με την ιδέα τους. Μετά μια βδομάδα όλοι έχουνε καταλήξει σ' ένα χαραχτήρα. Για να συμπληρωθούν τα κοστούμια με αντικείμενα και ρούχα που δεν βρέθηκαν έτοιμα ο Bernardi κατευθύνει τους ηθοποιούς και τα φτιάχνουν μόνοι τους. Παράλληλα φτιαχνούν και βαφουν καρα, πρατικά μπιλες κι ό, τι άλλο σκηνικό αντικείμενό τους χρειάζεται<sup>(\*)</sup>. Εξασκούνται στη χρήση αντικειμένων που εκφράζουν μια λειτουργική για το χαραχτήρα τους πράξη. Όλοι δουλεύουν πια πρωί - απόγευ-

μα, μέχρι να σκοτεινιάσει. Σωματική κούραση, η Σάρκα του ρόλου. Άνθρωποι που βγάζουν φωτιές από το στόμα τους κι εύθραυστες χάρτινες κούκλες, ακροβάτισες και παλιάτσοι, παλαιστές κι ευγενικές κυρίες, κλόουν και πειρατές, άγιοι δαίμονες και ταχυδακτυλουργοί, θηριοδαμαστές κι αερικά τελώνια, τρυφερές δεσποινίδες και πλανόδιοι πανηγυρώτες, άνθρωποι βαρέλια κι εξωτικές χορεύτριες, πλανόδια ιπποσύνη κι ερωτικές σκλάβες ο μικρός κόσμος των θεατρίνων που θα διηγηθούν τον «Κρητικό Πόλεμο, τον τρομερότερο και πιο καταστρεπτικό που είχε γίνει ποτέ στην ανθρωπότητα» (Α.Β. Βακαλόπουλος «Ιστορία του Νέου Ελληνισμού»).

Ο Fraga εξηγεί: Θέλω να βγάλω την αισθηση του πολέμου μέσα από το γέλιο του κλόουν. Να πλησιάσω το θέμα του κειμένου από το αντίθετό του. Όλοι πρέπει να τραβήξετε τους χαραχτήρες, που επιλέξατε, στα άκρα. Κι εκείνο το σημείο της ανθρώπινης κατάστασης όπου η τρέλα και η σοφία ενώνονται. Ο τρελός γίνεται σοφός. Κάτι σαν τους τρελούς που συναντάμε στον Σαιξπίρ. Το κείμενο είναι σαν το λάστιχο όσο περισσότερο το τεντώσεις με τόσο περισσότερη δύναμη πετυχαίνεις το στόχο.

Οι ηθοποιοί του 1984 πορεύονται μαζί με τους ηθοποιούς του 1915. Επιλέγουν 600 στίχους από τους 12.000 του ποιήματος του Μπουνιαλή. Τους μοιράζονται μεταξύ τους με τρόπο που να υπάρχει μια κοινή εισαγωγή (αναγγελία του θέματος) για τα τρία κάρα και, στη συνέχεια, το κάθε

(\*)Στην κατασκευή σκηνικών κι αντικειμένων προσφέρει εθελοντική εργασία ο ζωγράφος Διονύσης Πάλμας. Είναι ανυπολόγιστη η βοήθεια που μας πρόσφερε μέχρι και το τέλος των παραστάσεων.



κάρο αναλαμβάνει να παραστήσει από τέσσερα μέρη του ποιήματος. Το κείμενο μοιράζεται με τρόπο ώστε το τέλος του πρώτου κάρου να είναι αρχή για το δεύτερο, το τέλος του δεύτερου αρχή για το τρίτο, το τέλος του τρίτου αρχή πάλι για το πρώτο κ.ο.κ. - τέσσερις φορές ο ίδιος κύκλος.

Ο Fraga δίνει την ελευθερία στον ηθοποιό να διαλέξει τον προσωπικό του τρόπο έκφρασης. Καθένας έχει το δικαίωμα και την υπευθυνότητα των επιλογών του. Καθένας έχει τα μικρά δημιουργικά του προνόμια. Κάθε φορά από ένα κάρο ετοιμάζει ένα μέρος της αφήγησής του, ο Fraga το βλέπει και διορθώνει ανάλογα με την αλήθεια που αισθάνεται ότι υπάρχει στην επιλογή και στην εκτέλεση τόσο του καθενός ηθοποιού ξεχωριστά όσο και σ' όλη την οικογένεια.

Σ' αυτό το είδος θεάτρου καταργείται η



παραδοσιακή σχέση ηθοποιού - θεατή. Οι καρέκλες, εξώβλητες. Τα κάρα, μετά την πορεία τους μέσα στην πόλη που πρόκειται να δοθεί κάθε φορά η παράσταση, τοποθετούνται σε κύκλο, όπως τα καραβάνια στο Φαρ Ουέστ. Οι θεατές ακολουθούν την πορεία των κάρων και είναι μπροστά στην προετοιμασία της παράστασης. Τα κάρα δημιουργούν ανάμεσά τους μια ορχήστρα, όπου ο θεατής παιρνεί τώρα την παραδοσιακή θέση του ηθοποιού κι ο ηθοποιός του θεατή. Οι θεατές τρέχουν να προφτάσουν θέση για να βλέπουν καλύτερα κάθε φορά που η δράση μετατοπίζεται από κάρο σε κάρο. Αθελά τους γίνονται κι αυτοί συνδημιουργοί μιας κι η δράση για να συνεχιστεί περιμένει την μετακίνηση της μάζας μέσα στην ορχήστρα. Ο θεατής εμπλέκεται στο παιχνίδι της θεατρικής πράξης. Έρχεται, πρόσωπο με πρόσωπο, με τους ηθοποιούς. Παίζει μαζί τους και οι ηθοποιοί μ' αυτόν. Είναι στιγμές που οι ρόλοι μπερδεύονται.

Ο Fraga γράφει για το πρόγραμμα της παράστασης:

«Ένα θέατρο πανηγύρι. Ένα θέατρο, που αυτοαποκαλύπτεται. Ένα θέατρο χωρίς προκαταλήψεις και ταμπού στον τομέα της κουλτούρας. Ένα θέατρο που ο ηθοποιός ξανακερδίζει το χαμένο προνόμιο της δημιουργικότητας και που ο θεατής γίνεται αναπόσπαστο μέρος στην πράξη μιας δραματικής ιεροτελεστίας. Ένα θέατρο στο οποίο συνυπάρχουν το πραγματικό με το μυθικό, το καθημερινό με το φανταστικό. Ένα θέατρο εν κινήσει, ζωτανό, ιερό, βαθύ, αγνό, τολμηρό, ωμό, άμεσο. Ένα θέατρο που βασίζεται στην αμοιβαία ανταλλαγή θεατή και δημιουργού. Ένα θέατρο που έχει τη θέση του στο παρόν, αγκαλιάζει το παρελθόν και μας

δίνει την ψευδαισθηση ενός μέλλοντος...».

Φτάνουμε στο φινάλε. Μετά από 24 χρόνια ο πόλεμος διακόπτεται. Οι Βενετοί συνθηκολόγησαν με τους Τούρκους. Ο Χάνδακας παραδίδεται. Οι Τούρκοι κυριαρχούν. Οι Βενετοί αποσύρονται. Οι Κρητικοί παθαίνουν. Ένας ακόμα διανυσματικός Λογισμός στη γεωμετρία της ανθρωπότητας. Το Συμπέρασμα: η Πρόκληση.

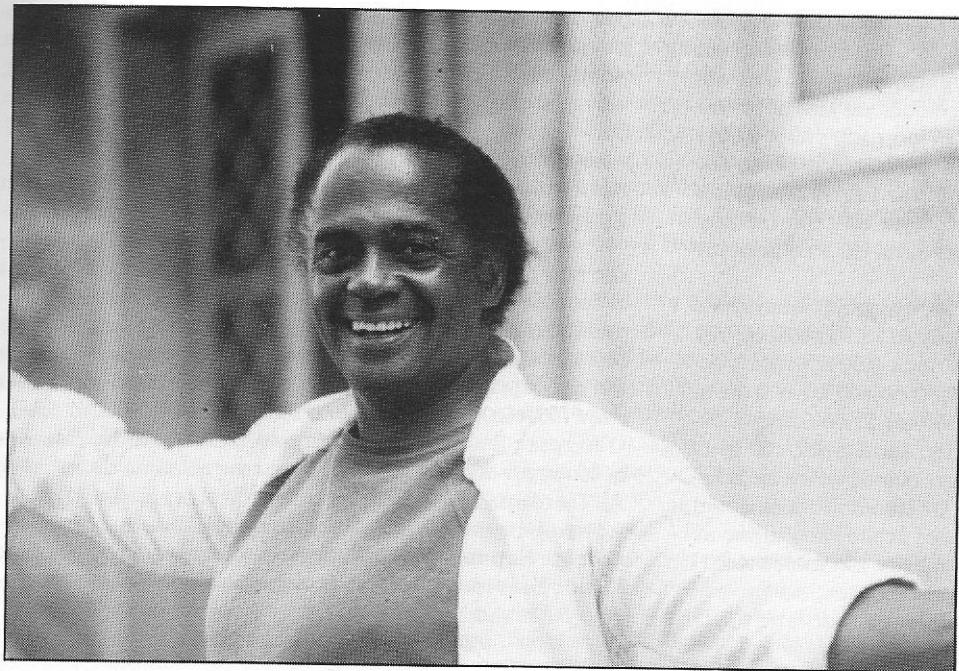
Ο Fraga εξηγεί: από εδώ και πέρα μπένουμε στην ΟΥΤΟΠΙΑ της θεατρικής πράξης, στην ΟΥΤΟΠΙΑ κάθε αληθινού νοήματος ζωής, στην ΟΥΤΟΠΙΑ που τη χάρη της ήρθαμε να ανιχενύσουμε στην Κρήτη, στην ΟΥΤΟΠΙΑ που αγαπήσαμε στο πότιμα του Μπουνιαλή.

Πάνω στον τελευταίο κύκλο της δράσης, από κάρο σε κάρο, οι ηθοποιοί σκιζούνε και πετάνε από πάνω τους τα κοστούμια των θεατρίνων του 1915 (είναι ειδικά φτιαγμένα από τον Bernardi με σούστες γι' αυτό το σημείο). Μένουν όλοι μ' ένα ομοιόμορφο μαύρο χιτώνα που υπήρχε από κάτω από το κοστούμι του ρόλου. Ο χώρος και ο χρόνος εκτροχιάζονται. Είναι η στιγμή που οι αντιθέσεις προστίθενται για να ισορροπήσουν σε νόημα. Ο Κρητικός πόλεμος παγκοσμιώνεται. Δεκαοχτώ άνθρωποι με μαύρους χιτώνες ενώνονται μπροστά σ' ένα ξαφνιασμένο κοινό, για να ξεδιπλώσουν, αργά αργά, ένα τεράστιο λευκό πανί σε σχήμα κύκλου, ακριβώς τόσο όσο και η διάμετρος της ορχήστρας που σχηματίζουν τα κάρα μεταξύ τους. Το πανί γίνεται ένας θόλος λευκός πάνω από τα κεφάλια τους. Ήταν μέσα στα σχήματα που έπαιρνε το λευκό πανί στο φύσημα του νυχτερινού αγέρα που νομίσαμε πως είδαμε κι εμείς, για μια μικρή στιγμή, την ΟΥΤΟΠΙΑ μας να σαρκώνεται.

#### ΜΙΧΑΛΗΣ ΒΙΡΒΙΔΑΚΗΣ

Υ.Γ. Ήταν φορές που κατέβαλα προσπάθεια για να κρατηθώ μέσα στα όρια της αφήγησης ενός καλλιτεχνικού γεγονότος με μεγάλη σημασία για μένα. Να μην αναφερθώ σ' ένα δεύτερο χρονικό που διαδραματίζοτανε καθημερινά και παράλληλα με τη δουλειά που ανέφερα. Μιλώ για το θέμα της φιλοξενίας των δύο προσκεκλημένων, την κατανόηση της δουλειάς τους, την αναγνώριση της προσφοράς των ηθοποιών σ' ένα θεατρικό πείραμα άνευ ορίων και όρων και, γενικά, για τη μεταχείριση που έτυχε το πνευματικό έργο που προσφέρθηκε. Κρατήθηκα μακριά απ' οι, τιδήποτε θα προσγείωνε την αφήγησή μου σ' ένα ξένο οικόπεδο. Νομίζω όμως ότι το θέμα αυτό πρέπει ν' αφορά όλους που δεν ήξεραν και κινδύνευσαν να μη μάθουν ποτέ γι' αυτή την προσπάθεια, αν τώρα βρίσκουν μέσα σ' αυτό το σκελετό της δουλειάς που κατέγραψα έστω κι ένα ελάχιστο ψήγμα ενδιαφέροντος. Ευχαριστώ την κ. Μάγια Λυμπεροπούλου γιατί, ακούγοντάς με να μιλώ για την παράσταση, με ενθάρρυνε στην πρωτοβουλία αυτού του σημείωτος.

M.B.



*Γουάλτερ Λοτ: «... οι έλληνες ηθοποιοί φοβούνται να χρησιμοποιήσουν τη δύναμή τους και την επιθετικότητά τους. Έχω συναντήσει ηθοποιούς με μεγάλη δύναμη, που μπορούν να ανατρέψουν την Ακρόπολη, αλλά δε χρησιμοποιούν αυτή τη δύναμη. Σα να χρειάζονται την άδεια να χρησιμοποιήσουν το σώμα τους, την ευαισθησία τους, τον αισθησιασμό τους...»*

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΩΤΣΗΣ

## ACTORS STUDIO μόθος και πραγματικότητα συνεντεύξεις με τους σκηνοθέτες WALTER LOTT και Ανδρέα Βουτσινά

**E**ΙΝΑΙ δύσκολο στην Ελλάδα να προσδιορίσεις κάτι που Είναι απολύτως άγνωστο. Ένα σχολείο, ένα εργαστήρι επαγγελματιών του θεάτρου. Αυτό ήταν το Actors Studio. Το Actors Studio αυτό το μυθικό σχολείο, με τις τόσες βεντέτες που πέρασαν από κει, ζητούσε από τον ηθοποιό το αντίθετο της επανάπτυξης. Ακόμα και το ότι πήγαιναν εκεί άνθρωποι, που είχαν ήδη δουλέψει στο θέατρο και τον κινηματογράφο, σημαινεί ότι είχαν πάντα ερωτηματικά πάνω στη δουλειά τους. Κι αυτοί περνούσαν κάθε μέρα απ' το μεγάλο σχολείο, που λέγεται επαγγελματική πείρα, ερχόμενοι σε επαφή με καινούριους σκηνοθέτες και ρόλους. Κι όμως, αυτό δεν τους αρκούσε. Οι διάφοροι γνωστοί ηθοποιοί δεν γίνονταν βεντέτες μόνο και μόνο επειδή είχαν φωτογένεια κι έβγαιναν ωραία στο πανί, αλλά και γιατί είχαν διαλέξει τη διαδικασία του ψαξίματος και της διεύρυνσης των δυνατοτήτων τους.

Οι περισσότεροι γνωστοί Αμερικανοί ηθοποιοί είχαν περάσει από κει, κι όχι μόνο ηθοποιοί αλλά και συγγραφείς και σκηνοθέτες. Ονόματα γνωστά από τον κινηματογράφο όπως αυτά των Πωλ Νιούμαν, Τζένης Ντην, Τζένη Φόντα, Ρόμπερτ ντε Νίρο ή συγγραφείς όπως ο Έντοναρντ Άλμπυ.

Όμως το Actors Studio δεν προετοίμαζε μόνο πρωταγωνιστές. Εκπαιδεύει καλλιτέχνες, που μπορούσαν να δουλέψουν με την ίδια σοβαρότητα και να δώσουν ανάλογη βαρύτητα και στους πρώτους και τους τελευταίους ρόλους. Δεν είναι τυχαίο το ότι αν δει κανείς αμερικανικές ταινίες ακόμα και δεύτερης διαλογής, θα προσέξει πως και οι πιο μικροί ρόλοι παιζονται με ιδιαίτερη επιμέλεια, ότι κι ο τελευταίος ηθοποιός έχει κάνει την

παρουσία του σημαντική και απαραίτητη για όλο το έργο. Βέβαια όλοι οι ηθοποιοί δεν έχουν περάσει από το Actors Studio, αλλά αυτό το σχολείο έδρασε σαν καταλύτης σε μια εποχή που ευνοούσε την έρευνα για την ανάπτυξη, την έρευνα σε καθετι, από τις θετικές επιστήμες, μέχρι τη ζωγραφική και το θέατρο. Και είμαστε στην Αμερική του '50 και '60, που όλα αναπτύσσονται αλματωδώς κι έχουμε το «μπουν» του κινηματογράφου του Χόλυγουντ και των θεατρικών παραγωγών του Μπροντγαϊτ. Στην Αμερική, όπου η ιστορία δεν βαραίνει όπως στην Ευρώπη. Ο Αμερικανός δεν μπορεί να επαναπαυτεί σε παλιά μεγαλεία. Ζει το τώρα με μεγαλύτερη ένταση από τον Ευρωπαίο. Καμιά ασφάλεια, που να δημιουργεί οποιαδήποτε επανάπτυξη, απεναντίας απεριόριστη πίστη στις δυνατοτήτες του ανθρώπου τώρα, τούτη τη στιγμή. Έτσι κι ο ηθοποιός θα κάνει σημαντική την παρουσία του τώρα, θα τροφοδοτηθεί ακόμα κι από τη στιγμή δεν θα αρκεσθεί στα κεκτημένα του, δεν θα αρκεσθεί στις δάφνες του, θα συνεχίσει το ψάξιμο των δυνατοτήτων του. Το τώρα αλλάζει δεν ξέρει αν το αύριο θα είναι το ίδιο με το σήμερα. Ο Μάρλον Μπράντο πάλαιψε πολύ για να πάρει το ρόλο του Νονού. Δούλευε το ρόλο στο Actors Studio, έκανε δοκιμαστικά για να πείσει τους παραγωγούς και το σκηνοθέτη ότι μπορούσε να κάνει και το Νονό. Βέβαια, η ιστορία και ο ρόλος της δεν αρκούν για να δώσουν εξηγήσεις για νοοτροπίες και αντιδράσεις στον τομέα θεατρο-ηθοποιός. Αν αρκούσαν, τότε δεν θα χρειάζοταν να αναλογισθούμε το τι συμβαίνει στα καθ' ημάς, θα ξεμπερδεύαμε λέγοντας απλά «τι τα θες, έτσι κι αλλιώς είμαστε ο γηραιότερος λαός της γηραιάς Ευρώπης κι ας μείνουμε στα γηρατιά μας, με την οστεοπόρωση και την αρτηριοσκλήρωσή μας». Δεν θα χρειάζοταν να προβληματιστούμε για το πως εδώ μας αρκεί το «ό, τι δηλώσεις», η ταμπέλα: «ηθοποιός», «σκηνοθέτης». Και αυτό λες και είναι αρκετό από μόνο του, λες και η ταμπέλα δεν έγινε για να προσδιορίσει κάτι, αλλά για να υποκαταστήσει αυτό το κάτι που έπαιψε πια να υπάρχει. Και πώς είναι δυνατόν να συνεχίσει να υπάρχει όταν δεν τοφοδοτείται, δεν ανανέωνται;

Αυτή την τροφοδοσία, αυτή την ανανέωση προσπάθησε να δώσει το Actors Studio στην Αμερική. Κι όταν μιλάμε για Actors Studio, πρέπει να μιλάμε για Lee Strasberg, τον δάσκαλο, που για τρεις περίπου δεκαετίες, από τα χρόνια του '50 ώς το θά-

νατό του το '82 διδαχεί εκεί πέρα. Βέβαια το studio ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη από τον Ηλία Καζάν, τον Ρόμπερ Λούις και τη Σέρλοκ Κρόφορτ το '47. Ο Στράσμπεργκ πηγαίνει στις αρχές της επόμενης δεκαετίας. Ο Λουις διδαχεί για λίγο μόνο διάστημα, η Κρόφορτ ασχολείται με τα διοικητικά, ενώ ο Καζάν ανέλαβε αργότερα το τμήμα των σκηνοθέτων. Δυο μέρες την εβδομάδα ήταν για τους ηθοποιούς με τον Lee Strasberg, μια μέρα για τους συγγραφείς και μια μέρα για τους σκηνοθέτες. Το Actors Studio δεν είναι κάτι, που γεννιέται ξαφνικά μετά τον πόλεμο.

Έχει τις ρίζες του στη δεκαετία του '30, στο group theatre, που ιδρύθηκε από τον Lee Strasberg κι έναν άλλο σκηνοθέτη, τον Κλέρμαν και την Σέρλοκ Κρόφορτ. Αυτός ο θίασος ανεβάζει έργα και ταυτόχρονα ήταν και εργαστήρι έρευνας πάνω στον ηθοποιό, έρευνας βασισμένης στη μέθοδο του Στανισλάβσκι. Βέβαια το Actors Studio από την αρχή της λειτουργίας του ήταν ένα εργαστήρι ηθοποιών, δεν έγινε ποτέ θίασος να ανεβάζει έργα. Ξεκίνησε σαν ένα μικρό γκρουπ με είκοσι ηθοποιούς και, σιγά σιγά, διευρύνθηκε σε εκατοντάδες άτομα, που έμπαιναν εκεί κατόπιν επιλογής. Αργότερα υπήρχαν και ακροατές. Η Μαϊρίλιν Μονρόε πήγαινε και παρακολούθουσε, δεν έγινε όμως ποτέ μέλος. Στη δεκαετία του '50 ακόμα και στις αρχές

του '60 το Actors Studio ήταν ουσιαστικά το μόνο κέντρο. Αργότερα, βέβαια, δημιουργήθηκαν κι άλλα σχολεία ή σεμινάρια για ηθοποιούς καθώς και άλλοι τρόποι δουλειάς μέσα από τις καινούριες θεατρικές αναζητήσεις, χωρίς να πάψει να υπάρχει και να διατηρεί το κύρος του, ακόμα και σήμερα, μετά το θάνατο του Λη Στράσμπεργκ.

Αλλά, ας δούμε τι έχουν να μας πουν για το Actors Studio. και τις δικές τους εμπειρίες ο Walter Lott και ο Αντρέας Βουτσινάς, άνθρωποι που πέρασαν περίπου μια εικοσαετία ο καθένας εκεί μέσα. Και οι δύο είναι σκηνοθέτες και δάσκαλοι και οι δύο διδαχαν στο Ινστιτούτο Λη Στράσμπεργκ, και οι δύο δάσκαλοι σε δικά τους στούντιο στην Ευρώπη. Ο Γουώλτερ Λοτ εδώ και τέσσερα χρόνια στο Βερολίνο, ενώ παράλληλα κάνει και σεμινάρια σε διάφορες χώρες (τα τρία τελευταία χρόνια και στην Ελλάδα).

Ο Αντρέας Βουτσινάς διδάσκει από το 1967 στο Παρίσι. Και οι δύο έχουν δουλέψει με πολύ γνωστούς ηθοποιούς όπως τους Αλ Πατσίνο, Τζένη Φόντα, Ντελφίν Σερίγκ, Ιζαμπέλ Υπέρ. Ας προχωρήσουμε στη συνέντευξη με τον Γουώλτερ Λοτ, η οποία δεν θα μπορούσε να γίνει χωρίς την πολύτιμη βοήθεια της Κάτιας Σφηναρόλη, που έχει δουλέψει μαζί του για μεγάλο χρονικό διάστημα.

### *Με τον Walter Lott*

— Στο Actors Studio, πέρα από τις σκηνές που παρουσιάζονταν στον Στράσμπεργκ, υπήρχαν και άλλοι τρόποι δουλειάς, πάνω στην τεχνική του ηθοποιού, όπως παντομίμα, μάσκα, δουλειά με το σώμα, τη φωνή;

Γ.Λ. Αυτά γίνονταν πολύ αργότερα στο Ινστιτούτο Λη Στράσμπεργκ, το οποίο ήταν μια κανονική δραματική σχολή, που δεν πρέπει να συγχέεται με το Actors Studio. Πήγαινες στο Actors Studio για να κάνεις τη σκηνή σου και να ακούσεις τον Στράσμπεργκ.

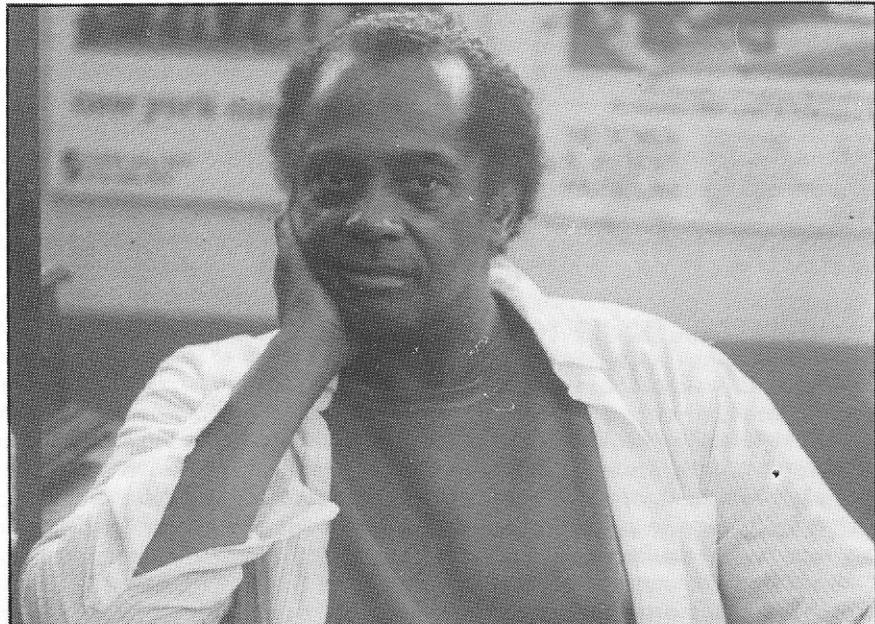
Ήταν μια αληθινή μελέτη του τι συνέβαινε στον ηθοποιό και ήταν υπέροχο για μένα να ψάχω τι είναι η ηθοποιία.

Πώς γίνονταν οι σκηνές; Πώς ο μαθητής - ηθοποιός δουλεύει τη δική του σκηνή, πώς προσπαθούσε να χτίσει χαρακτήρα;

Γ.Λ. Το Actors Studio είναι μιας ιδιαίτερης μορφής εργαστήρι. Όταν πας εκεί πρέπει να αποβάλεις ό,τι λαθεμένο έχεις εκπαιδευτεί να κάνεις και πρέπει να παρακολουθείς τι κάνουν οι άλλοι ηθοποιοί. Ένας ηθοποιός παρουσιάζει μια σκηνή για δέκα λεπτά και αφιερώνουμε μια ώρα με το να μιλάμε για το «προτσέσ». Πώς δούλεψες, γιατί έκανες αυτές τις επιλογές, τι βρήκες. Όλα αυτά τα ακούς κάθε μέρα, κάθε βδομάδα, συνέχεια.

Και όταν είναι να κάνεις τη δική σου τη σκηνή θυμάσαι τι έκαναν οι άλλοι, τι τους είπε ο Λη, ενώ την ίδια στιγμή κάθονται στο Actors Studio οι πιο επιλεκτοί ηθοποιοί και σκηνοθέτες της Αμερικής.

— Αυτές οι σκηνές ήταν αποσπάσματα από έργα ψυχολογικού θεάτρου ή και από



Γουώλτερ Λοτ: «... το σημαντικό στη δουλειά είναι η τιμιότητα με τον εαυτό σου...»

άλλα είδη θεάτρου όπως του Μπρεχτ για παράδειγμα;

Γ.Λ. Ο Λη Στράσμπεργκ μπορούσε να πλησιάσει και άλλα είδη θεάτρου. Ακόμα και Μπρεχτ. Έγραψε κι ένα άρθρο πάνω στον Μπρεχτ και τον Στανισλάβσκι, όπου έλεγε ότι πρέπει να δανειζεσαι στοιχεία κι από τους δύο, και ότι αυτό που έχει σημασία σε κάθε θέατρο είναι η συγκέντρωση και η αλήθεια, το πώς να χρησιμοποιείς τον εαυτό σου. Πράγματα που υπάρχουν και στον Μπρεχτ. Γι' αυτό, το θέατρο του Μπρεχτ ήταν τόσο αληθινό, γιατί οι ηθοποιοί του Μπρεχτ έπρεπε να χρησιμοποιήσουν τον εαυτό τους τόσο πολύ ώστε να ασχοληθούν και με κοινωνικά προβλήματα. Γι' αυτό ήταν τόσο αληθινοί και καλοί.

Η μεγάλη συνεισφορά του Στανισλάβσκι ήταν το πώς να κάνεις πιο βαθιά τη συγκέντρωση.

Βρήκε ένα σύστημα για να κάνεις πιο βαθιά τη συγκέντρωση προχωρώντας βήμα βήμα. Δεν είναι τόσο σεξουαλικό ή χυχολογικό, είναι μόνο συγκέντρωση.

— Πώς ο ηθοποιός, ξεκινώντας από τις προσωπικές του στιγμές, δουλεύει ώστε να χτίσει χαρακτήρα;

Γ.Λ. Εάν είσαι ηθοποιός και αρχίζεις να δουλεύεις μ' αυτό τον τρόπο, πρέπει να είσαι έτοιμος να χρησιμοποιήσεις τα πάντα, περισσότερο απ' ό,τι πριν ξεκινήσεις τη δουλειά. Είναι μερικές στιγμές που σ' επηρεάζουν πολύ και άλλες λίγο, ένα πρόσωπο ή ένα γεγονός. Όταν ξεκινάς να δουλέψεις, αρχίζεις να πηγαίνεις βα-

θιά στη μνήμη σου και φέρνεις πίσω με τη θέλησή σου τα γεγονότα που σ' έχουν έντονα επηρεάσει. Εαν θέλω να θυμηθώ την Αθήνα, την Ακρόπολη, τον Σεπτέμβρη του 1984, εάν πονάω, αν είμαι ερωτευμένος, εγώ ο Γουώλτερ, και θέλω να χρησιμοποιήσω αυτά τα συναισθήματα για μια σκηνή, στην οποία αισθάνομαι χαμένος, τότε πρέπει να φέρω πίσω τη μνήμη και τα συναισθήματα αυτής της στιγμής. Πρέπει όμως να κάνω μια επιλογή, ποιό συναίσθημα είναι το σωστό γι' αυτή τη σκηνή. Πρέπει να τα εξετάσω. Λοιπόν, τι είναι; Η εμπειρία του ότι κάποιος με πρόσβαλε; ή ότι κάποιος μ' έκανε να αισθάνομαι πολύ ωραία; Όταν εργάζομαι, δουλεύω και με τις δυο αναμνήσεις. Κι ώσπου να αποφασίσω ποιά μνήμη είναι η καλή για το χαρακτήρα ποιο απ' τα δύο συναισθήματα είναι το σωστό, λέω τα λόγια του ρόλου, ή τις σκέψεις του χαρακτήρα ή σκέφτομαι ένα χώρο όπου ο χαρακτήρας θα μπορούμε να βρίσκεται. Πρέπει να εξετάσω τι επενεργεί στο σώμα μου, στο μυαλό μου, στα αισθήματά μου, ποιά αισθήση είναι η σωστή για το χαρακτήρα που κάνω.

—Ο Λη Στράσμπεργκ τι σχέσεις είχε με τους μαθητές του; Υπήρχαν άτομα, που δεν τον δέχονταν σαν δάσκαλο;

Γ.Λ.: Ο Λη Στράσμπεργκ δεν είχε κοινωνικές σχέσεις με τους μαθητές του, παρά μόνο με ελάχιστους απ' αυτούς. Ήταν ένας πολύ ασυνήθιστος άνθρωπος σαν καλλιτέχνης. Η εργασία του δασκάλου είναι πολύ προσωπική, και όπως κατάλαβα τον εαυτό μου αυτό το καλοκαιρι, στο σεμινάριο που έκανα στη Ζάκυνθο, έπρεπε να βοηθήσω πολύ κόσμο σα νοσοκόμα, γιατί αλλιώς θα τα παρατούσαν. Και σε ορισμένους ανθρώπους πρέπει να το κάνεις. Ο Στράσμπεργκ όμως δεν θα το 'κανε ποτέ, δεν είχε υπομονή. Αν κάποιος δεν τα έπαιρνε απ' τα παραδειγματά του και μ' αυτά που έκανε, δεν τον βοηθούσε. Άλλα ήταν τόσο καλός στη διδασκαλία, που αν τον άκουγες θα έπαιρνες. Ήταν πολλοί άνθρωποι που ίσως δεν μπορούσαν να περιμένουν, ήθελαν περισσότερα απ' αυτά που αυτός μπορούσε να δώσει. Αυτούς που έχασε, ίσως δεν είχαν τη θέληση να γίνουν δυνατοί ηθοποιοί. Εγώ έχω διαφορά με το Στράσμπεργκ, γιατί από τους ανθρώπους που έρχονται σε μένα, τα 60% έρχονται για το θέατρο, ενώ οι υπόλοιποι για να καλυτερεύσουν τη ζωή τους, να κάνουν κάτι δημιουργικό. Ο Στράσμπεργκ δεν είχε την υπομονή να βοηθήσει αυτούς τους ανθρώπους. Μόνο για ηθοποιούς ενδιαφέροταν. Ο Στράσμπεργκ είχε περισσότερη πείρα από μένα, είχε δουλέψει με τους καλύτερους ηθοποιούς του κόσμου. Εγώ έχω περισσότερη υπομονή με τον τρόπο που πολλοί πολεμάνε αυτή τη μέ-

θοδο γιατί η πείρα μου είναι και θέατρο και διδασκαλία, και πολλά άλλα πράγματα, όπως και ψυχόδραμα. Γι' αυτό όταν μ' έβλεπε να ασχολούμαι με τους ανθρώπους, μου έλεγε: μην ασχολείσαι μαζί τους σαν άτομα, κάνε μόνο θεάτρο. Αν δεν τα καταφέρνουν στις ασκήσεις, παράτα τους. Μόνο θέατρο, θέατρο, θέατρο. Ήταν μια ζωντανή Επίδαυρος, μόνο θέατρο έκανε.

—Παρ' όλο που αυτή η μέθοδος αναφέρεται στην ιδιαιτερότητα του κάθε θησαυρού, μπορούμε να πούμε ότι σαν αποτέλεσμα δημιουργήθηκε στην παιξίματος —υπάρχει στην Actors Studio

Γ.Λ.: Όχι, δεν είναι αλήθεια. Το μόνο που θέλαμε ήταν να κάνουν πιο βαθιά την πραγματικότητα του έργου, πιο βαθιά την πείρα του ηθοποιού. Στην Αμερική έχουμε πολύ καλούς συγγραφείς, όπως ο Τενεση Ουίλιαμς, ο Ευγένιος Ο' Νηλ, ο Έντοναρντ Άλμπη, που πήγαν πιο μακριά απ' τους ηθοποιούς. Οι ηθοποιοί δεν ήταν ικανοί να συναντήσουν την πραγματικότητα ενός θεατρικού έργου. Ο τρόπος δουλειάς του Actors Studio δεν ήταν να δημιουργήθει ένα στυλ, αλλά να φτάσει μια πραγματικότητα.

—Το Actors Studio έχει ταυτιστεί από πολλούς και κυρίως στην Ευρώπη, με το ρεαλισμό στο θέατρο.

Γ.Λ.: Εμείς δεν λέμε ότι πρέπει να κολλήσεις εκεί, σ' αυτό το ρεαλισμό. Αυτό είναι η αρχή κι από κει μπορείς να φτάσεις όπου θέλεις. Κοίταξε τον Μάρλον Μπράντο, που αλλάζει τον εαυτό του ανάλογα με το ρόλο που κάνει· κι έπαιξε πολλούς διαφορετικούς ρόλους. Ο κάθε σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τον Μάρλον Μπράντο γιατί είναι ένας ηθοποιός ανοιχτός που φέρνει μιαν αλήθεια. Το Actors Studio είναι εργαστήρι για την ανάπτυξη των δυνατοτήτων του ηθοποιού. Βασίζεται στο να ψάξεις να βρεις ποιος είσαι και όχι ποιος προσποιείσαι ότι είσαι.

—Από τη δεκαετία του '60 και δω, άρχισαν να δημιουργούνται καινούρια θεατρικά κινήματα μέσα στο κλίμα των κοινωνικών κινημάτων της εποχής, που έκαναν αναζητήσεις που ξεκινούσαν απ' τον Μέγιερχολντ και έφταναν στην Άπω Ανατολή, παρακάμπτοντας τον Στανισλάβσκι. Έτσι δημιουργήθηκε η εντύπωση ότι το Actors Studio είναι κάτι το πολύ συντηρητικό.

Γ.Λ.: Καταλαβαίνω, γιατί προσάθησαν να το συγκρίνουν με ένα θεατρικό κίνημα, αλλά το Actors Studio δεν ήταν παρά ένα εργαστήρι. Οι άνθρωποι κοιτάνε να κάνουν συγκρίσεις και ανταγωνισμούς, αλλά εμείς δεν είμαστε ένα θεατρικό κίνημα. Η μεγάλη προσφορά του Actors Studio είναι ότι είχε έναν από τους μεγαλύτερους δασκάλους στην επιστήμη της ηθοποιίας. Όπως ο Ράινχαρτ, ο Στα-

νισλάβσκι, ο Μπρεχτ, έτσι κι ο Σράσμπεργκ. Τώρα, χωρίς αυτόν πρέπει να δουλέψουμε πολύ σκληρά για να θυμηθούμε τι μας είχε διδάξει.

—Η πολιτική ατμόσφαιρα της εποχής, Μακαρθίσμός, αργότερα Πόλεμος του Βιετνάμ, επέδρασε στη δουλειά που γινόταν εκεί; Ο ίδιος σαν μαύρος είχες προβλήματα στη δουλειά σου μέσα στο Actors Studio

Γ.Λ.: Κανείς δεν μιλούσε πάρα πολύ γι' αυτά. Η πολιτική ατμόσφαιρα δεν επέδρασε στη δουλειά μας. Πηγαίναμε την άλλη μέρα και προσπαθούσαμε να κάνουμε το μάθημα μας. Όποιος ήθελε τα μάθαινε όλα αυτά από τις εφημερίδες. Όσο για μένα, μέσα στο στούντιο ήμουν πολύ αγαπητός. Βέβαια, τα πράγματα για μένα ήταν λίγο δυσκολώτερα, κι έπρεπε να πολεμήσω. Άλλα στο θέατρο όπως και σ' όλη την κοινωνία ήταν εξίσου δύσκολο να είσαι μαύρος.

—Ποιά είναι η προσωπική σου πορεία σα δάσκαλος;

Γ.Λ.: Έφυγα απ' την Αμερική, γιατί ήμουν εγκλωβισμένος στον Αμερικάνικο τρόπο ζωής και ήμουν δυσαρεστημένος με πολλά πράγματα και γιατί ήθελα να δω περισσότερο κόσμο. Τώρα έχω τεσσεράμισι χρόνια στην Ευρώπη. Μπορώ να πω ότι πήρα πολλά απ' αυτά που ήθελα. Μπόρεσα να κάνω αυτή τη δουλειά και να τη γνωρίσω σε πολλούς ανθρώπους. Δούλεψα με Αμερικανούς ηθοποιούς, με Γερμανούς, με Ιταλούς, με Αυστριακούς, με Έλληνες και με όλους αυτούς είδα ότι τα βασικά προβλήματα των ηθοποιών είναι τα ίδια, με ορισμένες διαφορές λόγω κοινλούρας. Μαζί τους έμαθα πολλά γιατί το κέντρο αυτής της δουλειάς είναι πώς να καταλάβεις τον εαυτό σου, πώς να αλλάξεις τον εαυτό σου, τις συνήθειές σου, το σώμα σου. Έτσι είδα τους Γερμανούς να ασχολούνται με την επανάπτωσή τους, οι Αυστριακοί, με την περηφάνεια τους, οι Έλληνες με τα μυστικά τους, οι Ιταλοί με τα πάθη τους. Το σημαντικό στη δουλειά είναι η τιμιότητα με τον εαυτό σου και να χρησιμοποιήσεις αυτή την τιμιότητα για τον χαρακτήρα.

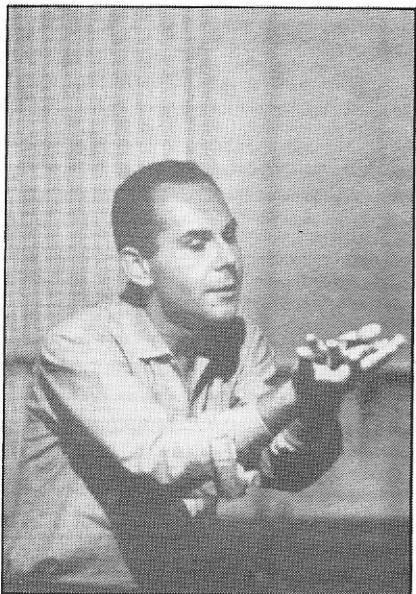
—Δέχεσαι επάνω σου, από τους μαθητές, ορισμένες προβολές; Αν ναι, αυτό δεν είναι επικίνδυνο για την πρόσοδο της δουλειάς;

Γ.Λ.: Τέτοια υπάρχουν, αλλά δεν είναι επικίνδυνο, γιατί όσοι μείνουν περισσότερο μαζί μου, πρέπει να ασχοληθούν με τη δουλειά και να ξεχάσουν όλα τ' άλλα που περιμένουν από μένα. Είναι φυσικό να γίνεται αυτό στην αρχή, αλλά στην έδηση να συνεχίσουν μαζί μου, πρέπει να αποβληθούν τις ψευδωσθήσεις και να κάνουν το επόμενο βήμα για τη δουλειά. Όσο για μένα, είμαι πολύ σήγουρος μ' απώλου θέ-

λω να διδάξω κι έτσι με τον καιρό οι ηθοποιοί αρχίζουν και ερωτεύονται τη δουλειά μου.

—*Μπορούμε να πούμε κάτι για τους Έλληνες ηθοποιούς;*

**Γ.Λ.:** Στους άντρες, υπάρχει ο φόβος να χρησιμοποιήσουν τη δύναμή τους και την επιθετικότητά τους. Έχω συναντήσει ηθοποιούς με μεγάλη δύναμη, που μπορούν να ανατρέψουν την Ακρόπολη, αλλά δεν χρησιμοποιούν αυτή τη δύναμη. Σαν να χρειάζονται την άδεια να χρησιμοποιήσουν το σώμα τους, την ευαισθησία τους, τον αισθησιασμό τους. Ενώ στους Γερμανούς συμβαίνει το αντίθετο και πρέπει κάποιος να τους συγκρατεί. Αυτοί προσπαθούν συνέχεια να δείχνουν τη δύναμη τους. Όσο για τις Έλληνίδες, έχουν κι αυτές φοβίες, αλλά και μεγαλύτερη περιέργεια να ανακαλύψουν την ταυτότητά τους, το σώμα τους. □



Ανδρέας Βουτσινάς: «... δημιουργώ το ίδιο πράγμα που έκανε κι ο Στράσμπεργκ, με τη δική μου βέβαια προσωπικότητα...»

### Με τον Ανδρέα Βουτσινά

—*Σε σχέση με τον Στανισλάβσκι, μπορούμε να πούμε ποια ήταν η προσωπική σφραγίδα του Στράσμπεργκ;*

**Α.Β.:** Πρέπει πρώτα να ξεκαθαρίσεις τι είναι Στανισλάβσκι για να πεις ποιά είναι η προσωπική σφραγίδα του Στράσμπεργκ. Για μένα ο Στράσμπεργκ ήταν μια καθαρή ανταπόκριση στην ανάγκη, που ο Στανισλάβσκι επέβαλε με τη δουλειά του, ότι ο ηθοποιός έχει κάτι να δώσει στο θέατρο, ότι είναι καλλιτεχνικός δημιουργός και δεν είναι μόνο ένας υπηρέτης της σκηνοθεσίας και του συγγραφέα. Ο Στράσμπεργκ πήγε πιο βαθιά, στη δημιουργία του ηθοποιού σαν καλλιτέχνη

μέσα σε μια παράσταση. Όσο για το νατουραλισμό, αυτός για τον Στράσμπεργκ ήταν πάντοτε κάτι που οι περισσότεροι δεν έχουν καταλάβει, νομίζοντας ότι ο νατουραλισμός ήταν η επιδίωξή του. Γι' αυτόν ήταν ακριβώς το αντίθετο. Αρχίζοντας από το νατουραλισμό, έβρισκες μέσα απ' αυτόν τη διόδο για να πας σε όλες τις θεατρικές εκφράσεις, που δεν μπορούσες να τις έχεις από πριν. Ο νατουραλισμός, μ' άλλα λόγια, ήταν ένα αλφάριθμο για να μπορεσεις να καταλάβεις τον εαυτό σου σε σχέση μ' αυτό που κάνεις, για να υπάρξει ένας εσωτερικός διάλογος μεταξύ της δουλειάς σου και σένα του ίδιου.

—*Μήπως, τελικά, δημιουργήθηκε στυλ παιξίματος;*

**Α.Β.:** Πριν από τον Στράσμπεργκ υπήρχαν σκηνοθέτες, που χρησιμοποιήσαν το νατουραλισμό —στη Γαλλία ο Αντουάν, στη Γερμανία ο Ράινχαρτ, στην Αμερική ο Μπελάσκο... Ο νατουραλισμός ήταν ο σκοπός τους. Επιδιώξη τους ήταν να μιμηθούν τη ζωή. Ο Στράσμπεργκ δεν ήθελε ποτέ να μιμηθείς τη ζωή: ήθελε να χρησιμοποιείς το νατουραλισμό σαν εργαλείο, σαν μέσο να πας παραπέρα. Η δουλειά του ήταν να διευρύνει την προσωπικότητα του ηθοποιού, να του δώσει μια συμπεριφορά τέτοια, που δεν την έβλεπες στον ηθοποιό εκείνης της εποχής, που ήταν συνηθισμένος να παίζει σαν σε όπερα χωρίς μουσική. Ξαφνικά έβλεπες ηθοποιούς, που μπορούσαν να ξυστούν, να πίνουν ένα καφέ και να τον πίνουν αλήθεια, κι άρχιζες να ανακαλύπτεις πράγματα, που ήταν τόσο κοντά στη ζωή μας και κανένας δεν τα είχε βάλει πάνω στη σκηνή σα δημιουργικά στοιχεία. Έτσι, βεβαίως, άρχισαν να δημιουργούνται προσωπικότητες, που γίνονταν βεντέτες. Κι έτσι αρχίζει να επισημαίνεται ότι αυτός, που δούλευε με τον Στράσμπεργκ, μπορούσε να δημιουργήσει μια επαφή με το κοινό, που οι άλλοι δεν μπορούσαν. Αυτό έγινε μια στάμπα, αλλά αυτό δεν ήταν η ιδέα του Στράσμπεργκ. Το ότι οι ηθοποιοί μένανε σ' αυτό το νατουραλισμό ήταν κάτι που το είχαν διαλέξει οι ίδιοι. Ήταν όπως όταν ένας ζωγράφος ξαφνικά έχει επιτυχία σ' ένα στυλ ζωγραφικής και επιμένει σ' αυτό το στυλ, δεν είναι όμως ο καθηγητής που του είπε να ζωγραφίσει έτσι!

—*Ποια ήταν η γραμμή διδασκαλίας του Στράσμπεργκ, ποια ήταν η μέθοδος; Έχει επικρατήσει ο όρος «μέθοδος» για να προσδιορίσει τη δουλειά, που γινόταν στο Actors Studio...*

**Α.Β.:** «Μέθοδος» δεν είναι η κατάλληλη λέξη, παρ' όλο που στο τέλος επικράτησε. Ο Στράσμπεργκ έλεγε ότι η μέθοδος μας είναι να μην έχουμε μέθοδο, να μην έχουμε μια συνταγή. Η γραμμή του ήταν

να τακτοποιήσει τον ηθοποιό με τον εαυτό του, να τον βάλει σε κατάσταση τέτοια που να μπορεί να είναι περήφανος, με το να χρησιμοποιεί τόν εαυτό του για να γίνει κάποιος άλλος. Χωρίς να θέλει, έδινε στον ηθοποιό τις μεταφυσικές γραμμές, που έχουν δώσει όλοι οι μεγάλοι κλασικοί, ότι ο ηθοποιός είναι ένα... τέρας! Πρέπει να βρεις τον εαυτό σου, να βρεις τι είσαι εσύ και μετά πρέπει να έχεις το κουράγιο, να χρησιμοποιήσεις αυτό για να γίνεις κάποιος άλλος. Η φαντασία για το Στράσμπεργκ δεν μπορεί να υπάρξει, αν δεν είναι βασισμένη πάνω σε μια αλήθεια, που να της δίνει τα φτερά να πετάξει, να πάει κάπου πιο μακριά απ' τη γη. Αυτό που κάνει η μυθολογία. Η ελληνική μυθολογία είναι ένα παράδειγμα για το πώς το ανθρώπινο μυαλό δημιουργεί τον θεούς του. Πάντοτε από μια αλήθεια, από μια επιθυμία. Όλοι οι θεοί μπορούσαν να κάνουν τα πράγματα που δεν μπορούσαν οι άνθρωποι, αλλά ξεκίνωντας πάντα από την εικόνα του ίδιου του ανθρώπου. Εκεί είναι και η δουλειά του ηθοποιού. Αρχίζω από μένα για να μπορώ να πάω παραπέρα. Αυτά που λένε ότι γίνομαι ευαίσθητος, ότι μπαίνω στο πετσί του ρόλου και άλλα τέτοια, εγώ δεν έχω ακούσει ποτέ τον Στράσμπεργκ να τα λέει. Για να μπεις στο πετσί κάποιου, πρέπει να υπάρχει αυτός ο κάποιος. Δεν υπάρχει ο ρόλος, ο ρόλος είναι σαν τον υδράργυρο, αλλάζει, φεύγει μες τα χέρια σου. Εσύ είσαι η αλήθεια και από τον δρόμο που πας δημιουργείς κάποιον άλλο. Πάντοτε προσπαθούσε να δειξει ότι υπάρχει ερωτική σχέση ανάμεσα σε σένα και τη δημιουργία σου, αλλ' αυτό δεν είναι τίποτα καινούριο: το χουν πει χιλιάδες άλλοι πριν ή μετά απ' αυτόν.

—*Με τον Στράσμπεργκ η στιγμή, το τόρα του ηθοποιού γίνονται ικανά να τον τροφοδοτήσουν και μόνον αυτά. Όπως και το απρόσιτο μπορεί να το χρησιμοποιήσει, να το εντάξει στο ρόλο του;*

**Α.Β.:** Βεβαίως, ώς τότε ήταν μεμονωμένες περιπτώσεις. Μια Ελεονώρα Ντούζε, που έφερνε ξαφνικά στη σκηνή μια αλήθεια. Ήταν ο Σαλιάπιν στην όπερα, άκουγες για μια γερμανίδα ηθοποιό Λουΐζα Ράινερ... Καλλιτέχνες που μπορούσαν πάνω στη σκηνή να κάνουν πράγματα που τα κάνουμε στη ζωή κάθε μέρα, αλλά που δεν ήταν ένας τρόπος δουλειάς. Ήταν απ' αυτά που τα φέρνουν οι ηθοποιοί απ' τη δική τους την ανάγκη, ήταν κάτι σαν τυχαίο. Με τον Στράσμπεργκ ακόμα κι ο ηθοποιός που έχει τον πιο μικρό ρόλο, που έχει μόνο ένα πέρασμα έπρεπε να λέει πού πάω, γιατί πάω, έρχομαι από κάπου, πηγαίνω κάπου, φοράω αυτό, κάνει ζέστη, κρύο, όλες οι αισθήσεις που τις είχε ήδη φέρει στην επιφάνεια ο Στανισλάβσκι με τη δουλειά του,

έπρεπε να ερωτηθούν, να αναμιχθούν στην δημιουργική κατάσταση του ηθοποιού. Λοιπόν όταν κάνει πολύ ζέστη και φοράς χοντρά ρούχα και περνάς τη σκηνή και ξαφνικά ζαλίζεσαι, ιδρώνεις, ξύνεσαι. Αυτά τα πράγματα δεν μπορούσε να τα κάνει ένας ηθοποιός πριν, αν κάποιος δεν του τα ζητούσε και αυτός θα ήταν ή ο σκηνοθέτης ή ο συγγραφέας. Και το απρόοπτο μπορείς να το χρησιμοποιήσεις σα μια αλήθεια, που υπάρχει στη ζωή μας. Για παράδειγμα, έρχομαι, μπαίνω σ' ένα δωμάτιο, αφήνω τα κλειδιά μου κάπου, ξανάρχομαι και τα κλειδιά μου δεν είναι εκεί. Πού τα β' αλλα, κάπου πρέπει να τα β' αλλα, κάθε μέρα τα βάζω στην ίδια θέση. Κάτι έγινε. Αυτό το απρόοπτο όμως δεν σημαίνει ότι δεν μπορείς να συνεχίσεις' είναι μια άλλη αλήθεια που πρέπει να την χρησιμοποιήσεις κι αυτή.

—Έχει επικρατήσει η άποψη ότι στο Actors Studio πιο πολύ δουλεύειν με το ψυχολογικό θέατρο. Μ' αυτό τον τρόπο δουλεύεις μπορούσες να πλησιάσεις άλλουν είδους θέατρο πέρα από το ψυχολογικό; Τραγωδία ή Μπρεχτ, για παράδειγμα;

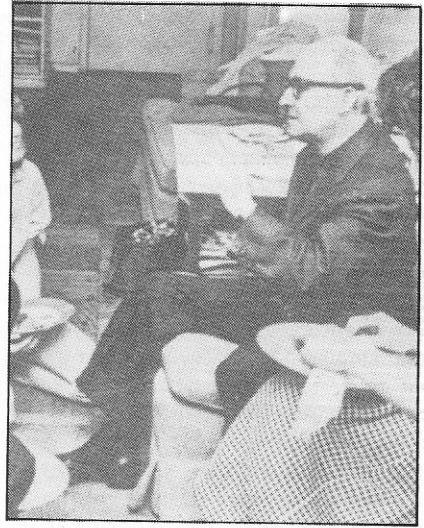
**A.B.:** Μα, το ψυχολογικό θέατρο είναι παντού. Ακόμα και στην τραγωδία. Όταν ο Οιδίποδας μιλάει για τα όνειρα που μας φυλακίζουν και μας δείχνουν τα απόκρυφα της ζωής μας, αυτά δεν είναι ψυχολογικά; Όταν ένας άνθρωπος κοιμάται με τη μάνα του, αυτό το πράγμα δεν είναι μόνο μια πράξη ανήθικη, είναι μια πράξη που προκαλεί ψυχολογικές καταστάσεις στον άνθρωπο. Άλλα οποιοδήποτε έργο κι αν πάσεις, οποιοδήποτε ρόλο κι αν κάνεις και στο πιο παράλογο έργο, ας πουύμε ότι κάνεις έναν αριθμό, μια καρέκλα. Γ' αυτό ακριβώς το ρόλο υπάρχει μια ψυχολογική κατάσταση, που πρέπει να τη βρεις σαν ηθοποιός, για να προσαρμοσθείς στο κλίμα που σου ζητάει το μη ψυχολογικό θέατρο.

Ο Μπρεχτ είναι ο πιο ψυχολογικός απ' όλους τους σύγχρονους συγγραφείς. Στη Μάνα κουράγιο, η μάνα λέει στην κόρη της ότι καλύτερα που στραβώθηκε γιατί έτσι δεν θα γίνει πόρνη. Πώς μπορεί να πει αυτό το πράγμα ο ηθοποιός αν δεν λάβει υπόψη του την ψυχολογία των χαρακτήρων και αν δεν κάνει κάποιο σχόλιο. Μιλάμε για την αποστασιοποίηση, τη μπρεχτική, και άλλα τέτοια βαρύγδουπα, απομονώνοντας τις λέξεις και τις καταστάσεις από την εποχή τους. Όταν ο Μπρεχτ μιλούσε για την απόσταση, μιλούσε μια εποχή που ο ηθοποιός ο Γερμανός ήταν σχεδόν ο χειρότερος ηθοποιός στην Ευρώπη. Όσο για τον Αμερικανό ηθοποιό, αυτός ήταν ο Εγγλέζος, που ερχόταν να παίξει με τη φωνή και τις τυποποιημένες εκφράσεις. Έχουμε ακόμα βιβλία που σου λένε, αυτό το πρόσω-

πο δείχνει λύπη ή χαρά, αν βάλεις τη φωνή σου κάτω είσαι σοβαρός, αν βάλεις τη φωνή σου πάνω είσαι ελαφρύς. Μιλάμε για μια εποχή που ο ηθοποιός ήταν πάντοτε προκατειλημμένος να δείχνει το αποτέλεσμα για να συγκινήσει το κοινό, όχι να το κάνει να σκεφτεί, αλλά να το κάνει να αισθανθεί, λύπη, χαρά, γέλιο, απόγνωση, άγχος. Δεν υπήρχε το θέατρο που να κάνει τον άνθρωπο να σκεφτεί και απ' αυτή τη σκέψη να βγει το συναίσθημα. Όταν ο Μπρεχτ έλεγε σ' ένα Γερμανό ή Αμερικάνο ηθοποιό, δεν θέλω να μου παίζεις πρόσεχε, υπάρχει μια απόσταση μεταξύ του αισθήματος και του σκηνικού αποτελέσματος, του έλεγε δεν θέλω να μου δείξεις και έπρεπε να του το δώσει κάπως να το καταλάβει. Ο Στράσμπεργκ είχε αλληλογραφία με το Μπρεχτ. Σ' ένα απ' αυτά τα γράμματα που μου διάβασε, του έλεγε ότι η δουλειά που προσπαθεί να κάνει με το γράψιμό του, είναι ακριβώς αυτή που έκανε ο Στράσμπεργκ με τους ηθοποιούς στο Group Theatre και ότι η δουλειά του ηθοποιού πρέπει να 'ρχεται έτσι, από τις δικές του εμπειρίες, που να χρησιμοποιούνται σα μαγιά. Η ίδια η γυναίκα του Μπρεχτ, η Έλεν Βάγκελ, όταν είχε έρθει στο Παρίσι κι έπαιξε τη Μάνα του Γκόρκι σε διασκευή Μπρεχτ, και της έλεγα εγώ για τα προβλήματα ερμηνείας που υπάρχουν, μου έλεγε: «Μιλάνε χωρίς να ξέρουν, η βασική γραμμή είναι πώς να ανανεώσει τον ηθοποιό, πώς να μη μπαίνει στη σκηνή και να χει κιόλας παίξει το ρόλο. Κάθε φορά που έκαναν το ρόλο της Εβραιαίς που είναι στο τηλέφωνο, σ' ένα μονόπρακτο του Ζου Ράιχ, υπήρχε τηλέφωνο πραγματικό και, στην άλλη άκρη της γραμμής ήταν ο Μπρεχτ και μου έλεγε άλλα αντ' άλλων, π.χ. Θα φάμε κουνουπίδι σήμερα το βράδυ και βέβαια οι άλλοι νόμιζαν ότι αυτό ήταν η απόσταση. Αυτό γινόταν για να μη μ' αφήσει να πάω γρήγορα στο δράμα, που ήξερε ότι ήταν μέσα μου' ήξερε ότι θα μπορούσα να κλαίω από την αρχή της σκηνής και τότε αυτό δεν έπρεπε να είναι μονόπρακτο, αλλά ένας φλας λίγων στιγμών κάποιου που κλαίει στο τηλέφωνο»...

—Τι ζητούσε από τους μαθητές του ο Λη Στράσμπεργκ; Ποιά η σχέση του μαζί τους; Τι αποδόσφαιρα δημιουργούσε με την προσωπικότητά του μέσα στο Actors Studio?

**A.B.:** Πάρε για παράδειγμα τον Γουώλτερ Λοτ κι εμένα. Είμαστε δύο διαφορετικοί άνθρωποι και όταν σκηνοθετούμε ή όταν διδάσκουμε δεν μπορείς να σκεφτείς ποτέ ότι ο ένας μιμείται τον άλλο, κι όμως έχουμε έρθει απ' τις ίδιες ριζές. Με τον Στράσμπεργκ, το τελευταίο πράγμα που θα μπορούσες να σκεφτείς, είναι ότι θα είχε εμένα σαν τον αγαπημένο του



Λη Στράσμπεργκ. Μια αδιαμφισβήτητη προσωπικότητα που κυριάρχησε για τρεις περίπου δεκαετίες στο αμερικανικό θέατρο

μαθητή (όπως έλεγαν οι άλλοι), γιατί σαν χαρακτήρας ήμουν τελείως διαφορετικός απ' αυτόν. Εκείνος δεν μπορούσε να κοιτάξει κανέναν στα μάτια κατευθείαν, δεν μπορούσε να μιλήσει με κανέναν παρά μόνο για Θέατρο, ήταν τελείως μοναχικός, πάρα πολύ εσωτερικός άνθρωπος με κόμπλεξ πολύ μεγάλα σαν άντρας και σαν άνθρωπος και την ίδια στιγμή με ένα μεγάλο εγωισμό. Όμως ποτέ δεν προσάρθησε να βρει κάποιον να του μοιάσει, να τον μιμηθεί και δεν ήταν ευχαριστημένος όταν έβλεπε να τον μιμούνται. Το μεγάλο του ταλέντο ήταν —και όχι μόνο το έλεγε αλλά και το έκανε πράξη— ότι ο καθένας πρέπει να βρει το δικό του στυλ, τη δικιά του προσωπικότητα, ότι ένας μαθητής, που μιμείται είναι ένας κακός μαθητής, ένας ηθοποιός που κάνει ό,τι του λέει ο σκηνοθέτης χωρίς να ξέρει γιατί, είναι ένας κακός και επικινδυνός ηθοποιός. Ποτέ δεν επέβαλε το δικό του το γούστο, τη δικιά του φόρμα θεάτρου. Εκείνο που έλεγε είναι ότι «εγώ μπορώ να σε διδάξω σ' αυτό που εγώ μπορώ». Υπήρχαν στιγμές που ερχόταν σε σύγκρουση με άλλους ηθοποιούς, σκηνοθέτες ή συγγραφείς γιατί είχε κι αυτός τα δικά του όρια. Ο αυταρχισμός του, ναι, υπήρχε. Άλλα το ότι υπήρχε δικτατορική ατμόσφαιρα στο Actors Studio, δημιουργούνταν από τον Στράσμπεργκ για τους ηθοποιούς, αλλά γι' αυτούς που ήθελαν να πειριούνται, ν' αλλάξουν τους ηθοποιούς εκεί γινόταν θηρίο. Όταν για παράδειγμα, κάποιος ήταν ο Γουώλτερ Λοτ κι εμένα. Είμαστε δύο διαφορετικοί άνθρωποι και όταν σκηνοθετούμε ή όταν διδάσκουμε δεν μπορείς να σκεφτείς ποτέ ότι ο ένας μιμείται τον άλλο, κι όμως έχουμε έρθει απ' τις ίδιες ριζές. Με τον Στράσμπεργκ, το τελευταίο πράγμα που θα μπορούσες να σκεφτείς, είναι ότι θα είχε εμένα σαν τον αγαπημένο του

ο συγγραφέας είναι ο πιο βασικός παράγοντας, αυτό το είχε κατεδαφίσει. Έλεγε ότι στο θέατρο ο καθένας έχει το μερίδιό του εξίσου. Ο συγγραφέας χρειάζεται τον ηθοποιό, ο ηθοποιός δεν χρειάζεται τον συγγραφέα, και όμως με τον συγγραφέα μπορεί να βρει θέατρο κομμεντιά ντελλ' άρτε, αυτοσχεδιασμού και τέτοια πράγματα. Αλλά η βάση του θεάτρου είναι πάντα ο ηθοποιός, κάτι που βεβαίως αμφισβητείται. Υπάρχουν πάντα συγγραφείς, σκηνοθέτες που το αμφισβήτουν και δεν τους αρέσει η ιδέα ότι υπάρχει κάποιος δυνατότερος απ' αυτούς. Είναι όπως η δύναμη της γυναικάς μέσα στη ζωή. Είναι αναμφισβήτητο ότι η γυναικά φέρνει τη ζωή στη ζωή. Ό,τι και να κάνουμε δεν μπορούμε να πάμε ενάντια σ' αυτή την κατάσταση. Και είναι για μένα η μόνη μεγάλη διαφορά, που είχα με τον Στράσμπεργκ. Εκείνος πιστεύει βασικά ότι το θέατρο ήταν πάντα μια αναζήτηση της γυναικείας ταυτότητας και ότι η γυναικά έχει μεγαλύτερη ευχέρεια να δημιουργήσει στο θέατρο, απ' ό,τι ο άνδρας, γιατί η κοινωνία του επιβάλλει ταμπού. Ο Στράσμπεργκ ήταν κάπου μισογύνης.

Για κείνον η γυναίκα ήταν να την αγαπάς, να τη λατρεύεις, να την ποθείς, αλλά κάπου σαν δημιουργικό στοιχείο ήταν δύσκολο να τη δει. Ένα άλλο, που ο Έλληνας δεν θα το καταλάβει ποτέ, τουλάχιστον στη δικιά μου τη ζωή, η πιο καταπληκτική γνώση που σου έδινε ο Στράσμπεργκ, ήταν ότι η γνώση, η μόρφωση, δεν είναι ένα όπλο για να σκοτώσεις κάποιον, δεν είναι για να αμυνθείς, είναι για να απελευθερώσεις τον εαυτό σου να πάει σε πράγματα που δεν ξέρει. Βεβαίως όλη η Ευρωπαϊκή κουλτούρα, κυρίως η γαλλική και η γερμανική, που έχουμε εδώ ένα μπασταρδεμένο μίγμα τους, είναι ακριβώς το αντίθετο ότι η γνώση είναι ένα ρεβόλβερ, μια άμυνα μπροστά στον αγράμματο. Η γνώση, σαν απελευθέρωση, είναι κάτι από την ψυχαναλυτική βάση δουλειάς —Φρόντι, Στανισλάβσκι— που όταν ξέρεις ποιος είσαι, όταν ξέρεις τα ελαττώματά σου, τότε δεν είναι ότι κάπου πρέπει να τα κρύψεις, να τα προστατεύσεις να μη μαθευτούν· είναι ακριβώς το αντίθετο. Σου έχουν δώσει μια δύναμη να καταλάβεις τον άλλο, μια δύναμη να κάνεις πράγματα, που αλλιώς δεν θα

μπορούσες, διότι ήσουν πάντοτε στο να τα προστατεύσεις, να τα κρατάς. Εδώ πέρα η γνώση είναι ένα ρεβόλβερ για να σε κάνει ανώτερο. Για τον Στράσμπεργκ, ιδίως το θέατρο, δεν υπάρχει τίποτε πιο ερεθιστικό απ' την αλήθεια που βγαίνει πριν τη σκεφτείς, που είναι μια αγνότητα που δεν μένει για πολὺ καιρό και που πρέπει να τη χρησιμοποιήσεις για να σε ανανεώσει. Μ' άλλα λόγια ο αγράμματος, ο αμόρφωτος άνθρωπος είναι κάτι που πρέπει να προστατευθεί, να καλλιεργηθεί βεβαίως, αλλά δεν πρέπει να τον αποτρέψεις στις εκδηλώσεις του, γιατί σ' αυτές θα ξαναβρεις την πηγή, θα ξαναβρεις την αυθεντικότητα. Με τη γνώση, με τη μόρφωση χάνουμε την αυθεντικότητα της σκέψης. Ο Στράσμπεργκ έλεγε ότι ο αμόρφωτος άνθρωπος, κάπου έχει μια αγνότητα που εμείς την έχουμε χάσει και που πρέπει να ξαναβρούμε. Μ' αυτό τον τρόπο να δώσουμε στον άλλο όχι μια γνώση στείρα, αλλά μια γνώση ανανεωμένη από τις αναζητήσεις του τωρινού ανθρώπου. Εάν δεν υπάρχει ανανέωση, τότε έχουμε μια γνώση στείρα, έχουμε να κάνουμε με μουσείο και το θέ-

Ο Ανδρέας Βουτσινάς σκηνοθετεί τη Τζαιν Φόντα το 1961 στο Μπροντγουαΐη



ατρο είναι ο, τιδήποτε άλλο εκτός από μουσείο. Το θέατρο έχει το τώρα· ζει τώρα, πεθαίνει τώρα.

— Η επίδραση που είχε το *Actors studio*, και συνεχίζει να έχει, πάνω στα θεατρικά πράγματα της Αμερικής, νομίζω ότι εντάσσεται στο γενικότερο πολιτιστικό και πολιτικό κλίμα της εποχής και εξηγείται και από την ιδιαιτερότητα αυτού του καινούριου κόσμου.

**A.B.:** Δεν άρχισε όμως από κει. Άρχισε απ' τη Ρωσία σε μια εποχή, που η αλλαγή ήταν αναγκαία· οι κοινωνικές τάξεις δεν μπορούσαν να μείνουν όπως ήταν. Όλα αυτά τα πράγματα ήταν πριν και μετά την επανάσταση και ήταν όπως και στην Αμερική. Ήταν μια χώρα με πριν και μετά. Μ' ένα παρελθόν, και μ' ένα μέλλον. Δεν είναι όπως εδώ που είσαι στο χωριό σου και σηκώνεσαι το πρωί και ξέρεις ότι μέχρι να πεθάνεις θα· ναι εκεί πέρα, όπως ήταν και με τον παππού σου και τον άλλον τον παππού. Άνοιγες τα μάτια κι έβλεπες μια χώρα που δεν την ήξερες. Έτσι ήταν λογικό να δημιουργηθούν και θρησκείες και δόγματα. Όταν ένα καραβάνι πήγαινε απ' το βορρά στο νότο και δεν υπήρχαν γιατροί, οποιαδήποτε στιγμή μπορούσε κανείς να πεθάνει. Αν εκείνη τη στιγμή ο άνθρωπος δεν μπορούσε να πιστέψει ότι το μυαλό του είναι τόσο δυνατό, έχει τόση δύναμη, που μπορεί να γιατρευτεί ο ίδιος, οι περισσότεροι θά· χουν ήδη πεθάνει. Οι θρησκείες ήταν μια αντίδραση σ' αυτές τις καταστάσεις απόλυτα δικαιολογημένη.

Το θέατρο στην Αμερική ήρθε μ' αυτή την αλλαγή. Οι περισσότεροι ήθοποιοί δεν ήταν τυχαίο, που ήταν κομμουνιστές. Δεν ήταν τυχαίο που τον Στράσμπεργκ τον έκαναν μέλος του κομμουνιστικού κόμματος το '32, γιατί πίστευε στην ισότητα ηθοποιού και σκηνοθέτη κι αμέσως αυτή η πίστη είχε σχέση με το κοινωνικό σύστημα. Όλοι μας πρέπει να έχουμε το δικαίωμα να δημιουργούμε με την εκτίμηση που έχουμε ο ένας για τον άλλον. Όταν εγώ καθαρίζω το δωμάτιο, αυτό έχει κάτι βασικό για τη ζωή σου και χωρίς αυτό δεν θα μπορούσες να ζήσεις. Εκείνη τη στιγμή εγώ είμαι ένας δημιουργικός άνθρωπος. Όλα αυτά τα πράγματα είναι μέσα στη δουλειά του Στράσμπεργκ: ότι δεν μπορείς να κάνεις εσύ παράσταση αν δεν είναι και αυτός που έχει μόνο ένα πέρασμα στη σκηνή. Αν δεν είναι καλός, εσύ μετά που παίξεις τον 'Αμλετ δεν θα μπορέσεις να τον παίξεις όπως θα τον έπαιξες εάν αυτός ο ήθοποιός που πέρασε τη σκηνή δεν δημιουργούσε ένα κλίμα τέτοιο, ώστε να προετοιμάσει το κοινό. Πράγματα που πριν ήταν ανήκουστα. Πάντα υπήρχαν άνθρωποι που τα 'καναν αυτά τα πράγματα, αλλά ήταν μεμονω-



Ανδρέας Βουτσινάς, Τζaiην Φόντα και, δεξιά, ο Λη Στράσμπεργκ

μένες περιπτώσεις.

Η δουλειά του Στράσμπεργκ ήταν πολιτικοποιημένη από την έννοια της ισότητας. Κι εμένα μ' έμαθε έτσι. Εγώ, πριν πάω στο *Actors Studio* δεν ήξερα τίποτε από πολιτική. Πέρα από γενικότητες υπέρ της δημοκρατίας και κατά του φασισμού, δεν ήμουνα ποτέ πολιτικοποιημένος. Εκεί ήσουνα πάντα σε μια ατμόσφαιρα όπου η πολιτικοποίηση ήταν, όπως όλοι οι άνθρωποι έχουν το δικαίωμα να πιστεύουν και είναι ίσοι, γιατί ο καθένας βάζει ό,τι καλύτερο έχει. Εάν εσύ βάλεις ένα εκατομμύριο δολάρια και είναι όλα όσα έχεις, κι εγώ βάλω ένα δολάριο και είναι όλα όσα έχω, είμαστε στο ίδιο επίπεδο γιατί και οι δυο δώσαμε όλα όσα είχαμε. Κοινωνικά το εκατομμύριο έχει μεγαλύτερη βαρύτητα απ' ό,τι το ένα δολάριο. Για τον Στράσμπεργκ είχε ακριβώς την ίδια σημασία. Ήταν η μόνη σχολή, και προσπαθώ να το κάνω κι εγώ αυτό, που δεν εκπαιδεύεσε βεντέτες. Μέχρι τώρα ο καρκίνος της δραματικής παιδείας είναι ότι οι δραματικές σχολές εκπαιδεύουν βεντέτες και όχι ήθοποιούς. Έτσι, όταν βγεις έισαι ή βεντέτα ή τίποτα. Εδώ, βέβαια, στην Ελλάδα είναι ακόμα πιο έντονο αυτό. Ή είσαι πρώτος ή τίποτα. Ανθρώποι που τους έχω εκτίμηση διαβάζουν ένα έργο και λένε: αυτός είναι μικρός ρόλος! Λέω ότι χωρίς αυτό τον ρόλο το έργο δεν θα μπορούσε να υπάρξει. Αυτοί συνεχίζουν: μα, έχει μόνο δέκα ατάκες! Μιλάμε ακόμα για ατάκες το 1984!

— Βλέπουμε ότι μεσ' απ' τη δουλειά του *Actors Studio* στο θέατρο αποκτούν σημασία το τυχαίο, η στιγμή, η λεπτομέ-

ρεια, το αντικείμενο. Αυτό χαρακτηρίζει όλο το πολιτιστικό περιβάλλον της Αμερικής, τη μουσική, τη ζωγραφική, το χορό. Στη ζωγραφική είναι πιο έντονο αυτό, η λεπτομέρεια, το αντικείμενο μυθοποιούνται. Δεν υπάρχουν μύθοι στην Αμερική.

**A.B.:** Όταν μιλάμε για μύθους, ήταν να δώσουν τη σημασία στη λεπτομέρεια, στο αντικείμενο. Άλλωστε ο μύθος, με την έννοια να βρουν τον Ήρακλή, υπάρχει στην Αμερική. Υπήρχε η ανάγκη να βρουν τη δικιά τους ιστορία σ' ένα μικρό χρονικό διάστημα. Έχουν τους καουμόπούς, τους ερυθρόδερμους, τον Τζων Γουένην. Όλα τα γνωστά κλισέ του μύθου υπάρχουν στην Αμερική, ακόμα περισσότερο από αλλού. Το πιο μεγάλο, το πιο ωραίο, το πιο δυνατό και άλλα μπλαμπλά.

Αλλά ο μύθος στην καλλιτεχνική γραμμή της λεπτομέρειας, του αντικειμένου, όπως είναι και η «νεκρή φύση» πιο παλιά στην Ευρώπη, είναι μέσα στην ανάγκη του ανθρώπου να πιστεύει στον αντικείμενο. Αυτό κάπου τον κάνει να έχει μια προσωπικότητα και να βγαίνει απ' την ομάδα. Όταν εγώ αρχίζω και διαλέγω νήματα και χρώματα, για να κάνω τη δική μου την κουβέρτα στον αργαλειό, εκείνη τη στιγμή το αντικείμενο δεν είναι να κάνω μια απλή κουβέρτα γίνεται αντικείμενο προσωπικής εκδήλωσης του δικού μου του γούστου και της προσωπικότητάς μου.

— Γύρω στη δεκαετία του '60, παράλληλα με τα κοινωνικά κινήματα, Μάης του '68, πόλεμος του Βιετνάμ, δημιουργούνται και καινούρια θεατρικά κινήματα στην

πως το *Living Theatre*, ο Πήτερ Μπρουκ, που έψαχναν για καινούριες μεθόδους μη αρκούμενοι στα στανισλαβσκιά.

**A.B.:** Μα τι σημαίνει αυτό, γιατί πάντοτε πρέπει να σκοτώνουμε τον πατέρα μας. Το *Living Theatre* είναι το Group Theatre. Όταν ανέβασαν το πρώτο έργο «*The connection*» πήρα τον Στράσμπεργκ και τον πήγα να το δει κι εκεί βέβαια έμεινε με το στόμα ανοιχτό, γιατί ήταν όλα αυτά τα αποτελέσματα του *Actors Studio*. Δεν μπροστάζεις να μη βγει αυτό το πράγμα μετά τους ηθοποιούς που είχε καλλιεργήσει, τους ηθοποιούς που άρχισαν να βγαίνουν και να κάνουν δικές τους σχολές. Στη Νέα Υόρκη υπήρχαν χιλιάδες ηθοποιοί που διδάσκονται το *Actors Studio*, όχι από τον Στράσμπεργκ αλλά από τους μαθητές του. Όλα αυτά ήταν το αποτέλεσμα της διδασκαλίας του. Κι ο Πήτερ Μπρουκ που τότε ήταν εναντίον, τώρα κάνει δουλειά με τους ηθοποιούς του... πιο *Actors Studio* κι από το *Actors Studio*!

Το κλίμα της αντιπαράθεσης που δημιουργήθηκε εκείνη την εποχή ήταν και μια αντίδραση εναντίον του Στράσμπεργκ προσωπικά. Ο ίδιος βέβαια δημιουργούσε αυτό το κλίμα γύρω του γιατί προστάτευε τόσο πολύ τον ηθοποιό, που οι σκηνοθέτες και οι παραγωγοί έπρεπε να πάρουν το μέρος εναντίον του. Ήταν απόλυτος, όπως όλοι οι άνθρωποι που περνάνε κάποια ηλικία. Δεν μπορούσες να ανταλλάξεις σκέψεις μαζί του. Όταν αυτός είχε δίκιο, είχε δίκιο. Σου λέγει αν δεν έχω δίκιο γιατί έρχεσαι και μου μιλάς. Άνθρωποι που δεν είχαν μπει στο *Actors Studio*, άνθρωποι με ταλέντο και γνωστά ονόματα, όπως ο *Tζωρτζ Σίσκοτ*, όλοι αυτοί που είχαν αποτύχει, άρχισαν να είναι εναντίον του Στράσμπεργκ.

— Αυτή η αντίθεση προς το *Actors studio*, συνεχίζει να υπάρχει στην Ευρώπη ακόμη και σήμερα. Για παράδειγμα η *Ariane Mnouchkine*, η εμψυχώτρια του *Théâtre du Soleil* λέει για το Αμερικάνικο θέατρο, ότι έχει μείνει ακόμα στο ρεαλισμό του *Actors Studio*...

**A.B.:** Αυτή νομίζει ότι το *Actors Studio* είναι το ρεαλιστικό θέατρο. Ο *Kinematografos* βοήθησε πολύ στη διάδοση τέτοιου είδους απόψεων, γιατί οι περισσότεροι ηθοποιοί του *Actors Studio* πήγαιναν στον *Kinematografos*. Ο *Kinematografos* σου επιβάλλει ακόμα και σήμερα το ρεαλισμό. Είναι πολύ δύσκολο να παιξεις αφαιρετικά ή παράλογο στον *Kinematografos*. Αυτό μπορεί κανείς να το κάνει σε κωμικά έργα, όπως ο *Mel Mastroianni* ή ο *Giovanni Allegri*, αλλά σε οποιοδήποτε άλλο έργο ο ρεαλισμός είναι η βάση της αλήθειας μέσα στο ψέμα του *Kinematografos*.

— Ο ίδιος ως δάσκαλος, ποιός είναι ο

προσωπικός σας δρόμος;

**A.B.:** Εγώ πάλι δημιουργώ το ίδιο πράγμα που έκανε κι ο Στράσμπεργκ, με τη δική μου βέβαια προσωπικότητα. Μ' ενδιαφέρει ο άνθρωπος, μ' ενδιαφέρει να του δώσω μια κατεύθυνση, που αυτός την έχει κιόλας μέσα του, γι' αυτό και πολλές φορές είναι τόσο δύσκολο να ευχαριστήσεις κάποιον για μεγάλο χρονικό διάστημα. Όταν εγώ ανακαλύπτω σε σένα αυτό που ήδη έχεις, στην αρχή είσαι πανευτυχής, αλλά σιγά σιγά αρχίζεις να αισθάνεσαι ότι αυτά που μου δώσεις, είναι αυτά που είχα και είναι μια ανθρώπινη αδυναμία να πιστεύουμε εκείνη τη στιγμή, ότι ο άλλος δεν μας έχει δώσει τίποτα. Πάντως η δουλειά που προσπαθώ να κάνω, είναι να δώσω στον ηθοποιό να καταλάβει πως ό,τι καλύτερο έχει μέσα του, καθώς και ό,τι χειρότερο, του δίνουν και τα δυο μια εκπληκτική δύναμη δημιουργίας πάνω στη σκηνή, ότι τίποτα, όταν το λαμβάνεις υπόψη σου και το χρησιμοποιείς, δεν είναι εναντίον σου, ότι τίποτα ανθρώπινο δεν είναι βρώμικο, για την κοινωνία ναι, μπορεί να είναι, όχι όμως για τον ηθοποιό.

— Υπάρχει περίπτωση διαφόρων προβολών από τους μαθητές στο δάσκαλο;

**A.B.:** Ναι, αλλά προσπαθώ πάντοτε να το αποφύγω, για να προστατέψω τον εαυτό μου, γιατί εκείνη τη στιγμή η ζωή γίνεται αφόρητη. Δεν μπορούσα να καταλάβω πως ο Στράσμπεργκ ήταν τόσο απότομος στο να κόβει τη σχέση του με τον ηθοποιό. Τώρα το καταλαβαίνω πολύ καλά. Εάν άφηνε και τους 400 μαθητές του *Actors Studio* να ταυτιστούν μαζί του, τότε δεν θα μπορούσε πλέον να ζήσει. Γι' αυτό εγώ προσπαθώ να κρατώ μια απόσταση, ότι κάπου δεν θέλω άλλο από τον θεατρικό διάλογο.

— Βλέπεις καλοία ιδιαιτέρα χαρακτηριστικά στον Έλληνα ηθοποιού. Ποιά είναι η ιδιοσυγκρασία του σε σχέση με τον Αμερικανό ή τον Ευρωπαίο συνάδελφό του;

**A.B.:** Τον βλέπω πάρα πολύ με τα προβλήματα του Ευρωπαίου ηθοποιού. Το ότι υπάρχει ταλέντο δεν υπάρχει αμφιβολία. Ο Έλληνας είναι ηθοποιός, το θέατρο είναι μέσα στην ψυχολογία του, γι' αυτό υπάρχουν και τόσα θέατρα σε μια πόλη σαν την Αθήνα. Αυτό που είναι κρίμα, είναι ότι έχει όλα αυτά τα ξενόφερτα της Γαλλίας και της Γερμανίας, σαν ιδέες, του να βάζει τους ηθοποιούς σε κατηγορίες. Αυτή η σνομπαρία η κουλτουριάρικη που χαλάει τον ηθοποιό και τον ντροπιάζει. Όταν πας να κάνεις πολιτικό θέατρο δεν μπορείς να κάνεις κινηματογράφο ή τηλεόραση, κι έπειτα καθετι που είναι εμπορικό, αυτομάτως γίνεται κακό. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι κάνοντας αυτό, περιορίζεις την έκφραση του ηθοποιού, τον καλουπώνεις. Κάτι άλλο,

λείπει η γενναιοδωρία να παιρνεις. Υπάρχει μόνο η γενναιοδωρία να δίνεις. Είναι εξωφρενικό αυτό στον Έλληνα ηθοποιό. Ο Έλληνας δεν ξέρει να παιρνει. Ό,τι έμαθε, έμαθε, τέρμα. Αν πάρει κάτι, είναι γιατί είναι υποχρεωμένος να το κάνει. Δεν έχει συνειδητοποιήσει ότι η εκμάθηση και η ανταλλαγή είναι μια καλλιτεχνική πρόοδος. Κι έπειτα είναι πάντοτε προκατειλημμένος να είναι ο καλύτερος, κι αυτό είναι πάρα πολύ επικίνδυνο. □



Οι Αγιασώτες ερασιτέχνες στο «Ημερολόγιο της Άννας Φρανκ»

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΚΙΚΑΣ

## Το ερασιτεχνικό θέατρο στην Αγιάσο μια άγνωστη ιστορία 100 χρόνων

**Η**ΑΓΙΑΣΟΣ είναι μια ορεινή κωμόπολη, χτισμένη σε κατάφυτη πλαγιά του Λεσβιακού Όλυμπου. Απέχει εικοσπέντε χιλιόμετρα από την πρωτεύουσα, τη Μυτιλήνη, κ' έχει περί τις τρισήμιση χιλιάδες κάτοικους. Βουνίσιο τοπίο, οργιαστική βλάστηση, οπωροφόρα δέντρα. Καστανιές, μηλιές, κερασιές, βυσινιές, καρυδιές. Η ελαιοπαραγωγή και η κτηνοτροφία είναι, επίσης, μια βασική πλουτοπαραγωγική πηγή του τόπου. Οι κάτοικοι, εργατικοί, δραστήριοι, χωρατατζήδες, με πνευματικότητα και καλλιτεχνικές επιδόσεις. Κι ακριβώς, εκείνο που κάνει την Αγιάσο να ξεχωρίζει, είναι το πολιτιστικό της παρόν.

Σε επαγγελματική βάση ασκείται η πανάρχαια τέχνη του πηλού και της φωτιάς και οι σημερινοί Αγιασώτες αγγειοπλάστες, πατώντας πάνω στη ντόπια παράδοση της κεραμικής αλλά και στις παράλληλες ελληνικές μικρασιατικές καλλιτεχνικές αναμνήσεις, βρίσκονται σε μια συνεχή αναζήτηση καινούριων λύσεων, για νά εξυπηρετήσουν αισθητικά και πρακτικά το σημερινό άνθρωπο.

Η αγιασώτικη ξυλογλυπτική έχει, επίσης, μεγάλη παράδοση και τα έργα της διακρίνονται για τη χάρη και τη διακοσμητική τους θεματολογία. Πασίγνωστες, λόγου χάρη, είναι δι περιφημες ξυλόγλυπτες κασέλες της Αγιάσου.

Μια άλλη μορφή της καλλιτεχνικής παράδοσης της Αγιάσου, είναι εκδηλωμένη και με τη λαϊκή ζωγραφική. Δεν ήταν δυνατό να μην επιδράσει και εδώ η δόξα του Θεόφιλου, του μεγάλου αυτού Μυτιληνιού ναΐφ ζωγράφου. Η λαϊκότροπη εικαστική αντιληψη, εκπροσωπείται στην Αγιάσο από την Ελένη Κουρτζή και τον Στρατή Αναστασέλλη.

Πριν εκατό χρόνια, ένας ξένος περιηγητής είχε έρθει στην Αγιάσο και έγραψε: «Οι δρόμοι είναι στενοί, απότομοι, σκοτεινοί, με ρειθρό στη μέση και πεζοδρόμια στα πλάγια για τους διαβάτες. Από πάνω κρέμονται ξύλινα σπίτια, που μόλις αφή-

νούν να φανεί μια λουρίδα από ουρανό. Θυμίζει ευρωπαϊκή μεσαιωνική πόλη». Φυσικά, από τότε έως σήμερα, τα πράγματα έχουν αλλάξει, αλλά, ωστόσο, διασώζονται ακόμα στην Αγιάσο κάποια στοιχεία απ' την παλιά της ατμόσφαιρα, όπου δεσπόζει το αγιασώτικο προσκύνημα, η εκκλησία της Παναγιάς. Σαν σκηνικό θεάτρου τα σπίτια του χωριού, μια αρχιτεκτονική άμεσα δεμένη με το χώρο και τον άνθρωπο.

Η Αγιάσος είναι γνωστή και για τα καρναβάλια της, που διοργανώνονται κάθε χρόνο, στη διάρκεια της αποκριάς. Οι υπαιθριες αυτές εκδηλώσεις είναι συνδυασμένες με μεταμφίεσεις και με διονυσιακά ξεφαντώματα, ενώ οι τολμηρές σάτιρες και οι διακωμοδήσεις για σύγχρονα πρόσωπα και γεγονότα, αφήνουν πάντα εποχή για το σπιρτόζικο λαϊκό τους πνεύμα.

Κέντρο της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής στην Αγιάσο, ήταν και είναι το Αναγνωστήριο «Η Ανάπτυξις», ενώ και ο Δήμος συμπαρίσταται και συμμετέχει στην προσπάθεια για την άνοδο του πνευματικού επίπεδου των κατοίκων. Το Αναγνωστήριο, λοιπόν, αυτό το αξιόλογο πολιτιστικό σωματείο, έχει μιαν ιστορία που η διάρκειά της πλησάζει τα εκατό χρόνια. Οι δραστηριότητές του είναι ποικίλες: διαθέτει πλούσια βιβλιοθήκη και με σπάνιες μάλιστα εκδόσεις, φροντίζει για τη διάσωση των παραδοσιακών λαϊκών μνημείων του λόγου και της τέχνης, οργανώνει εκδηλώσεις μουσικές, θεατρικές, λογοτεχνικές.

Μια απ' τις σημαντικότερες σύγχρονες καλλιτεχνικές δραστηριότητες στην Αγιάσο, είναι οι θεατρικές παραστάσεις. Οι ρίζες αυτού του αγιασώτικου θεάτρου, θα πρέπει ν' αναζητηθούν στα υπαίθρια καρναβάλια, που κι αυτά έχουν τις καταβολές τους στ' αρχαία διονυσιακά δρώμενα. Εδώ, λοιπόν, στην Αγιάσο, υπάρχει ο θίασος των ερασιτεχνών καλλιτεχνών, που τον αποτελούν καθημερινοί άνθρωποι του μόχου. Η ανάγκη για ξέδωμα και για διασκέδαση αλλά και η επιθυμία για καλλιτεχνική έκφραση, τους οδήγησε σ' αυτήν τη λύση και τ' αποτελέσματα της δουλειάς τους αντέχουν καμιά φορά και στην πιο αυστηρή κριτική.

Οι ίδιοι κάνουν τον θησοποιό, το σκηνογράφο, το σκηνοθέτη, οι ίδιοι γράφουν τις κωμωδίες. Έχουν το χάρισμα της υποκριτικής κι ορισμένοι το ταπεραμέντο γεννημένου θησοποιού, που θα ζήλευαν και αναγνωρισμένοι επαγγελματίες της ελληνικής σκηνής.

Στο ρεπερτόριό τους περιλαμβάνονται έργα διαφόρων γνωστών συγγραφέων, αλλά η επιτυχία τους είναι οι αγιασιώτικες ηθο-

γραφίες και οι κοινωνικές σάτιρες με τους γραφικούς και σπαρταριστούς τύπους. Στην περίπτωση αυτή χρησιμοποιούν το τόσο οικείο τους παλιό αγιασώτικο γλωσσικό ιδίωμα, που βοηθάει τους ερασιτέχνες ηθοποιούς να ερμηνεύουν, με εντυπωσιακή πειστικότητα και αυθορμητοσύνη, ρόλους εμπνευσμένους απ' την ίδια τους τη ζωή.

### Το αγιασώτικο γλωσσικό ιδίωμα στην ηθογραφία

Για να πάρουμε μια γενική ιδέα αυτής της αγιασώτικης διαλέκτου, παραθέτουμε ένα σατιρικό στιχούργημα του γνωστού Αγιασώτη συγγραφέα, Στρατή Αναστασέλλη. Στην υποσημείωση, θα βρείτε το εξήγημα μερικών δυσκολονότων λέξεων.

### "Αντι πλιά

'Ινιά μήνις χαλκάδιαζμα  
μές τς μάνας ζιμ τη μήτρα,  
φτή ξέρνα τσί πατέρας ζιμ  
χουλιός κά γιά τη φύτρα.  
"Ως τού λιμό τζ ίρτι γή τσλιά  
τσ ϊλιγι τσυρσ ζιμ «ϊϊντι πλιά»!

Γιννήθκα τσί πουδάρουνα  
ζκουλειό, κουντύλι τσί πλάκα  
μή τ' βίτσα χτύπα δάςκαλους  
τσί φώναζι: «Ρέ βλάκα.  
ϊϊντι βρέ πάνι πιάζι δλειά  
παρέτα μας βρέ, «ϊϊντι πλιά!»

Σάν τράνιψα, μές ζτούς ζκαρί μ'  
άρχιζαν γοί πιέζεις  
διπλάρουνα σί κατ' ιμκρές  
νά ζαλαγίξουμι τ' φουλιά  
τσί λέγαν «τζάνουμ ϊϊντι πλιά!»

Δώκα τού λόγου μ' ζτς πιθιροί  
μ' πιράζαν αριβώνα  
ινέςις ίβαζα ζτν ίμκρη  
μή τν ϊδραζτη βιλόνα.  
Τού φέρναν πλιά γυρουθουλιά.  
«Νά παντριφτίτι «ϊϊντι πλιά»

Παντρέφκα... πέραζι τσιρός  
πού «πλήρουμα τοῦ χρόνου»  
τσί τώρα ζάν τού ζάλικα  
στή στσιούδα άνιςκαλώνου  
τσί πάντα γή γρηγιά χουλιά  
τσί λέγι: «βρέ γέρουν, ϊϊντι πλιά!»

Αυτήν τη ντοπιολαλιά, οι ερασιτέχνες ηθοποιοί της Αγιάσου, τη χειρίζονται με πρωτόρυθη εκφραστικότητα και χαρίζουν στο φιλοθεάμον κοινό σκηνές ανεπανάληπτες. Ξαφνιάζεσαι, μάλιστα, καμιά φορά, καθώς διακρίνεις σ' αυτούς τους λαϊκούς ηθοποιούς την προσπάθειά τους να μην αντιγράφουν ψυχρά ένα οποιοδήποτε καθημερινό στιγμάτυπο, αλλά και να θέλουν να ολοκληρώνουν με την ερμηνεία τους ανθρώπινους τύπους. Πρόκειται για ένα αυθεντικό λαϊκό θέατρο, ομαδικής λαϊκής συμμετοχής και αποδοχής.

### «Βαβυλωνία», η πρώτη παράσταση το 1879

Αλλά, ας δούμε, με πάρα πολὺ μεγάλη συντομία, το ιστορικό αυτού του λαϊκού αγιασώτικου θεάτρου. Τα στοιχεία που παραθέτουμε, βασίζονται σε πληροφορίες παρέμενες απ' το βιβλίο του Γιάννη Χρ. Χατζηβασιλείου «Ιστορία του Αναγνωστηρίου

Αγιάσου 'Η Ανάπτυξις' 1894-1975» (Αθήνα 1975).

Σύμφωνα με γραφτές μαρτυρίες που υπάρχουν στο αρχείο του Αναγνωστηρίου, η πρώτη θεατρική παράσταση στην Αγιάσο, έγινε το 1879 και η αιτία ήταν μια πυρκαϊά! Γράφει ο ιστορικός της Αγιάσου Στρατής Κολαξιέλλης: «Ως επακολούθημα της πυρκαϊάς, το ίδιον έτος 1879, συνεπήθη και η πρώτη Φιλόπτωχος Αδελφότης, με τον σκοπόν να περιθάλπη τους πτωχούς και βοηθή τους εκ της πυρκαϊάς πυροπαθείς. Επειδή παγίους πόρους είχε μόνον τις συνδρομές των μελών και την οικονομικήν ενίσχυσην της εκκλησίας, διά να εξεύρη και άλλους, έδωσεν εις την μεγάλην αιθουσαν του Αλληλοδιδακτικού σχολείου του 1848 την πρώτην θεατρικήν παράστασιν με την 'Βαβυλωνίαν' του Δ. Βυζαντίου, επιστρατεύσασα ως ηθοποιούς τους πρώτους ερασιτέχνας της Αγιάσου. Ο ενθουσιασμός των κατοίκων που προεκλήθη από τις παρεξηγήσεις των προσώπων αυτού του έργου, ο οποίες προέρχονται από τις κατά τόπους γλωσσικές διαφορές, παρεκίνησαν την Αδελφότητα να επαναλάβη την παράστασιν, να δώση και άλλας παραστάσεις με έργα άλλων θεατρικών συγγραφέων, αν και δεν εύρισκε γυναικας δια τα γυναικεία πρόσωπα, διότι η σκηνή του Θέατρου κατά την εποχήν εκείνην δια τας γυναικας ήτο απηγορευμένος καρπός και τα γυναικεία πρόσωπα υπεκρίνοντο οι άνδρες. Από τότε οι θεατρικές παραστάσεις εις την Αγιάσον έγιναν παράδοσις...».

### 1894, ένας οπλοποιός ιδρύει το Αναγνωστήριο

Το 1894 ιδρύθηκε το Αναγνωστήριο «Η Ανάπτυξις» και οι θεατρικές παραστάσεις συνεχίζονται. Αξίζει, εδώ, να σημειωθεί πως ιδρυτές δεν στάθηκαν τίποτα σπουδαιοφανείς κύριοι της εποχής, αλλά απλοί άνθρωποι του τόπου, κίνητοι είναι που δείχνει τη μεγαλούνη της λαϊκής ψυχής. Ουσιαστικός, λοιπόν, εμπνευστής και δημιουργός του πνευματικού αυτού σωματείου, υπήρξε ο οπλοποιός Ηρακλής Νταρέλλης, κι από κοντά συμπαραστάθηκαν οι φίλοι του βιοτέχνες και αγρότες (μαχαιροποιοί, παπουτσήδες, μπακάληδες, βυρσοδέψες κ.ά.). Πρώτος πρόεδρος του σωματείου ήταν ένας οικοδόμος, ο Μ. Σουσαμλής.

### Ο θεμέλιος λίθος του ερασιτεχνικού θέατρου, Μαρία Δοξαπατήρη, Γκόλφω, Εσμέ, Γιαννούλα κ.λπ.

Τα χρόνια κυλάνε και το 1902 ένας Αγιασώτης φοιτητής της ιατρικής, ο Ιωάννης Κ. Αμμανίτης, δίνει μια νέα ώθηση στο ερασιτεχνικό θέατρο. Και γράφει η εφημερίδα «Αγιάσος» της 8.5.1932: «Κύλισαν από τότε 30 περίπου χρόνια, που ένας φοιτητής της ιατρικής διάβασε μια κριτική για τη σημασία και την επιδραση του θέατρου επί των ατόμων από την εποχή που πρώτος ο Φρύνιχος το 498 π.Χ. εισήγαγε τα γυναικεία πρόσωπα στο δράμα, ως την τότε τελευταία εξέλιξη του θέατρου και των θεατρικών συγγραφέων. Σκέφθηκε πως δε θα' ταν άσκοπο, αν έκανε και στο χωριό του ένα συγκρότημα ερασιτεχνών ηθοποιών. Την ίδεα του την εκοινοποίησε σε μερικούς φίλους του, την επεκρότησαν κι άρχισαν να μελετούν αμέσως την «Μαρία Δοξαπατήρη» του Βερναρδάκη, τα ωδικά μέρη της οποίας εμελοποίησε μουσική ιδιοφυΐα της Αγιάσου, που η ιδιοτροπία την άφησε στην αφάνεια. Από τότε ετέθη ο θεμέλιος λίθος θα πούμε του Ερασιτεχνικού Ομίλου Αγιάσου, ο οποίος κατόρθωσε να δώσει κάποια θεατρική μόρφωση και στον πιο άξεστο εκεί χωριάτη και τον έκανε να ιώση τον υψηλό προορισμό του θεάτρου».

Οι παραστάσεις συνεχίστηκαν με επιτυχίες της εποχής: «Η Γκόλφω», «Η Σκλάβα», «Η Εσμέ» του Σπ. Περεσάδη, «Η ψυχοκόρη και ο λήσταρχος Κριέλας» του Ι. Βότσαρη, «Ζητεῖται Υπηρέτης» του Μπάμπη Αννινου, «Γιαννούλα» του Κ. Πέρβελη κ.λπ.

### Σε καφενείο, Ξενόπουλος, Μελάς, Ρώτας, Ίψεν κ.ά.

Μετά την απελευθέρωση της Λέσβου απ' τους Τούρκους το 1912 το «Αναγνωστήριο» συνεχίζει τη δραστηριότητά του και εξακολουθούν οι θεατρικές παραστάσεις. Ανεβάζονται στον ξέσκεπτο χώρο του καφενείου Βερβέρη αγιασώτικες ηθογραφίες και έργα απ' το ελληνικό και ξένο ρεπερτόριο: «Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας» του Κορομηλά, οπότε για πρώτη φορά παίρνουν μέρος και γυναίκες, «Ραχήλ» και «Φωτεινή Σάντρη» του Ξενόπουλου, «Το χαλασμένο σπίτι» του Μελά, «Να ζει το Μεσολόγγι» του Ρώτα (1939), «Η άγνωστος» του Μπυσόν, «Οι δυο λοχιάι» του DAUBIGNY κ.ά.

Στα χρόνια της κατοχής συνεχίζει τη δράση του το Αναγνωστήριο, που υπήρχε και εστία αντίστασης. Αποτέλεσμα ήταν να σκοτώσουν οι Γερμανοί μερικούς Αγιασώτες, κι άλλους να πιάσουν ομήρους. Το Αναγνωστήριο διαλύθηκε και μόλις το 1952 επανιδρύθηκε, όταν κάπως είχαν κοπάσει οι ανώμαλες πολιτικές καταστάσεις, οπότε κ' επαναρχίζουν οι θεατρικές παραστάσεις: «Το ημερολόγιο της Άννας Φρανκ», «Οι βρυκόλακες» του Ίψεν, «Τα δέντρα πεθαίνουν όρθια» του Κασόνα, «Τόπο στα νιάτα» του Φοντόρ, αλλά και οπερέττες (κυρίως του Χατζηπαστόλου), κωμωδίες, ως και έργα του πρόσφατου ελληνικού θεατρικού ρεπερτορίου.

### Οι αγιασώτικες ηθογραφίες και οι θεατρογράφοι τους

Αλλά, οι μεγάλες επιτυχίες των ερασιτεχνών ηθοποιών της Αγίασου, είναι οι αγιασώτικες ηθογραφίες, που αντικατοπτρίζουν έναν ολόκληρο κόσμο που ζει και κινείται στο επαρχιώτικο περιβάλλον και, πολύ συχνά, μεσ' α' τη σάτιρα περνάνε και μηνύματα κοινωνικά: οι πονηρές των πλούσιων και των εκμεταλλευτών και η άμυνα των χωρικών, οι αντιθέσεις των τάξεων κ.λπ.

Αξίζει να σταθούμε λίγο στους Αγιασώτες αυτούς λαϊκούς θεατρικούς συγγραφείς που με τέργο τους πετύχανε την ευρηματική και χιουμοριστική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Τέτοιοι παλιοί και νεότεροι Αγιασώτες θεατρογράφοι, που χρησιμοποιούν στα έργα τους το τοπικό γλωσσικό ιδίωμα, είναι αρκετοί. Ο Δημ. Σπηλιαδής έγραψε το έργο «Τα εγγλέζικα βαπόρια» και η υπόθεσή του βασίζεται στο πώς βλέπουν δύο Αγιασώτες τα ξένα πολεμικά πλοία. Ο Κώστας Σπηλιαδής έγραψε το «Ταξίδι», που αναφέρεται στους φτωχούς χωριάτες που θέλουν να σπουδάσουν τα παιδιά τους, μα δεν το μπορούν. Τα έργα αυτά παιχτηκαν τα προπολεμικά χρόνια. Ακόμα, ο δάσκαλος Ι. Χατζηνικολάου έγραψε τα έργα «Το ταξίδι αναβάλλεται» και «Αγιασώτικη Βαβυλωνία».

Ο Χριστόφας Κανιμάς, πεθαμένος σήμερα, ήταν καφετζής κι αργότερα παπάς. Αυτός έγραψε την τετράπρακτη δραματική ηθογραφία «Τί να τα κάνω τα καλά». Το θέμα της είναι απλό κι ανθρώπινο: κάποιοι γονείς θέλουν να παντρέψουν την κόρη τους μ' έναν πλούσιο, ενώ αυτή δεν τον θέλει. Τελικά ο υποψήφιος γαμπρός δεν είναι μόνο ένας σκληρός άνθρωπος αλλά αποδείχνεται και κλέφτης.

Ο αρραβώνας διαλύεται και η κοπέλλα παίρνει τον καλό της, που 'ναι ένα φτωχό παλληκάρι. Το έργο αυτό πρωτοπαίχτηκε το 1933 και εξακολουθεί παιζεται έως σήμερα με μεγάλη επιτυχία. Αναφέρεται πως το έργο κρίθηκε ευνοϊκά απ' τον Φώτο Πολίτη, ο οποίος και λυπήθηκε που το γλωσσικό ιδίωμα στάθηκε εμπόδιο να το ανεβάσει το Εθνικό Θέατρο!

Ο Στρατής Αναστασέλλης, παλιός αυτοκινητιστής, ανήσυχο πνεύμα, αυτοδίδαχτος, με σατιρική φλέβα, συγγραφέας κι απλοϊκός ζωγράφος ευρύτερα γνωστός, έγραψε κι αυτός πολύ ενδιαφέροντα θεατρογράφηματα, όπως το «Γοί ψόφο» (Οι ψόφιοι), που αναφέρεται στη μοίρα των φτωχών και στην αδηφαγία των πλούσιων που δεν διστάζουν ούτε και μικρά κορίτσια



Από την οπέρεττα του Νίκου Χατζηπαστόλου «Οι ερωτευμένοι μυλωνάδες»



Από την παράσταση της αγιασώτικης ηθογραφίας «Σα δε ντριγιάζει η μπιθηργάζι» του Αντώνη Μηνά



Από την παράσταση της ηθογραφίας του Χρ. Κανιμά «Τί να τα κάνω τα καλά»

Σκηνή από το «Φιντανάκι» του Παντελή Χορν



**«Σα δεν τιργιάζι! Είναι ζυπιθιργιάζι!»**

## ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ

Σκηνοθεσία: ΉΛΙΑ ΦΥΡΚΟΥΔΗ  
Μουσική έπιμέλεια: ΠΑΝΟΣ Δ. ΠΡΑΤΣΟΥ  
Εκπρόσωπος: ΧΑΡΑΛ. ΠΑΝΤΖΑΗ  
Επιμέλεια σκηνικών: ΜΙΧ. ΚΑΜΠΟΥΡΕΛΛΗ - ΠΑΝ. ΣΟΥΣΑΜΑΗ  
Φωτισμός - Ρύθμιση ήχου: ΓΡΗΓ. ΚΟΥΡΒΑΝΙΟΥ  
Όρχιστρα: Ε. & Κ. ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ - Θ. ΓΕΡΑΣ. & Β. ΣΟΥΣΑΜΑΗ.

Γενική καλλιτεχνική έπιμέλεια:  
Δ. ΠΡΑΤΣΟΥ - Σ. ΒΟΥΝΑΤΣΟΥ - Π. ΛΑΤΙΠΑΡΜΑΚΗ

**ΔΙΑΝΟΜΗ ΕΡΓΟΥ :**

Κόπια: Ήλια Φυρκούδη, Χριστοφίλη, Σωτηρία, Έλενη, Σουτηρία, Βασιλάς, Μαργίνη, Στρατηγός, Πρόδρομος, Πηνιόλας, Μπανή, Τίνας, Καφετζής, Κόρη: Είρηνη Κεφαλαϊδη, Αστρία Βουνάτση, Ιωάννης Κουφούρης, Κωνσταντίνος Αλιταρίκης, Αντώνης Αλαστόρης, Εύστρ. Παπαντωμάς, Αγιούπατες και Αγιασώπατες.  
Υποβολλές: Έλενη Αθηνά  
Διεύθυνση σκηνής: Θ. Γερά - Δ. Σινατσοή

**«ΚΡΙΜΑ ΣΤΟΥ ΜΠΑΞΙΣ»**

## ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ

Σκηνοθεσία : Παναγιώτης Σουσαμήλης  
Μουσική έπιμέλεια : Πάνος Πράτσος  
Διεύθυνσης σκηνής : Μιχάλης Πράτσος  
Εκπρόσωπος : Δημήτρης Α. Κουνουρέλλης  
Επιμέλεια σκηνικών : Παναγιώτης Σουσαμήλης  
Φωτισμός - Ρύθμιση ήχου : Γρηγόρης Ευφαντινός  
Λαϊκή όρχιστρα : Χαρίλαος Ρόδανου

**ΔΙΑΝΟΜΗ ΕΡΓΟΥ**

Μεσούτελ(ι)	Στρατής Βεγιάδης	πατέρας
Φιλιάλ	Βασιλίκη Μαλακέλλη	μητέρα
Γληγορούσθ	Έλένη Σουσαρή	έδρη
Βλουτίν(ι)	Φρόντις Αλισσάλη	»
Μυρινέλ(ι)	Αικατερίνη Αβαζάλιστο	»
Ριψόλ(ι)	Ειρήνη Καρατάνην	»
Σουφρέλ(ι)	Μυρανούλα Τοφράζη	»
Ρηνέλ(ι)	Άνδρωνίκη Γλεζέλλη	»
Γιανάτης	Γιάννης Πούσαρης	παππούς
Μιανέλ(ι)	Έρικηλη Γλεζέλλη	γιαγιά
Γληγορούδ(ι)	Χρήστος Καρομπάλης	γιός
Σωτήρης	Παναγ. Σουσαμήλης	γυροβόλος
Μυρινιώ	Νίκη Καλογέρη	μαμπή
Προυσούς	Δημήτρ. Α. Κουνουρέλλης	σπαγγομαρμένος
Μυριούδ'	Μύρτη Καβαζέλλη	γειτόνισσα
Στρατηγός	Μυρινή Δ. Κουνουρέλλη	»
Βασιλέλ(ι)	Στενούν Π. Σουσαρής	ένας μικρής

'Υ π ο β ο λ ά ε ας

Μαριάνθη 'Αιβαζάλιωτου

**«Τί να τα κάνω τα καλά»**

## ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ

Σκηνοθεσία : ΣΩΤΗΡΗΣ ΒΟΥΝΑΤΣΟΥ  
Μουσική έπιμέλεια : ΠΑΝΟΣ Δ. ΠΡΑΤΣΟΥ  
Σκηνογραφία : ΧΑΡ. ΠΑΝΤΖΑΗ  
'Επιμέλεια σκηνικών : ΜΙΧ. ΚΑΜΠΟΥΡΕΛΛΗ - ΕΛΕΥΘ. ΚΑΜΠΙΡΕΛΛΗ -  
ΣΩΤ. ΒΟΥΝΑΤΣΟΥ  
'Ορχιστρα : ΙΩΑΝ. ΣΟΥΣΑΜΑΗ, ΧΑΡΙ. ΡΟΔΑΝΟΥ και Ε. ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ

Γενική καλλιτεχνική έπιμέλεια :  
Μ Ι Χ. ΟΥΡΕΛΛΗ

**ΔΙΑΝΟΜΗ ΕΡΓΟΥ :**

Διαπούδη (Γυναίκα του Γιαννάτου)	Μαριάνθη 'Αιβαζάλιωτου
Γιαννάτα (ήνωρη της)	Ιωάννης Πουδαράς
Ιννιάδας (πεθαρός της Γιαννάτου) πατ.	Ιωάν. Χατζηπαναγιώτης
Μαργύρι (πρότερη κόρη της οικογενείας)	Ηλίκιος Κοραμηλή
Χρισώ (επόπειρά κόρη της οικογενείας)	Κελάς 'Αιντρούβελλη
Τίνης (παραγγελία της Γιαννάτου παντρισμός)	Μηχ. Καρατάνηλης
Μιλούδη (προφενίτριας)	Έρικηλη Γλεζέλλη
Θαργή (δραχτοποντέρα)	Βασιλή Μαλεβέλη
Βασίλης (γονέας της)	Έλ.·γρ. Καρμπέλης
Μπουτάν (γαμπρός)	Πατ. Παρθέλης
Παπιάδης γιος θελήστα	Παν. Χατζηπάπελης - Χερ. Μ. Κουτσούδης

ΚΟΡΟ : 'Αγιασωτούμες πού θα τραγουδήσουν τη νύχτα

Διεύθυνση σκηνής ΜΙΧ ΠΡΑΤΣΟΥ

να ντροπάσουν, και το εντυπωσιακό σκετς «Ζαμπινές» γραμμένο σε αγιασώτικη, πλωμαρίτικη και μυτιληνιά ντοπιολαλιά, ειδικά για το ιατρικό συνέδριο που έγινε στη Μυτιλήνη το 1957. Από τότε παίζεται πάντα με μεγάλη επιτυχία. Ο Γεώργιος Μουτζουρέλλης έγραψε την ηθογραφία «Ο ανάποδος που έγινε αρνί» κι αναφέρεται στην ιστορία ενός γεροπαράξενου τσιγκούνη κι ο ράφτης Αντώνης Μηνάς την τετράπρακτη ηθογραφία «Σα δεν τιργιάζι σε σμπιθιργιάζει», «Τα σόγια», «Ωραία Μουτζαλιά μου», «Κρίμα στου μπαξίς» σε αγιασώτικο πάντα γλωσσικό ίδιωμα. Τέλος, ο Στρατής Παπανικόλας έγραψε τη λεσβιακή ηθογραφία «Λιουσλόγους».

**Ένας φανοποιός στο ρόλο του Φιλητά στο «Δάφνις και Χλόη» του Λάσκου και ο «Βεάκης των Ερασιτεχνών»**

Μορφές του θεατρικού τμήματος του Αναγνωστηρίου, υπήρξαν οι Μιλιτάρης Σουσαμήλης ή Χρόνης και Χριστόφας Χατζηπαναγώτης. Ο πρώτος ήταν φανοποιός και σχεδόν αγράμματος. Ήταν, όμως, ένα γεννημένο ταλέντο κι αν έπαιρνε την κατάλληλη μόρφωση ισως γινόταν ένας πολύ καλός ηθοποιός. Πέθανε το 1941. Στάθηκε, όπως λένε οι παλιότεροι, μοναδικός ερμηνευτής έργων του Κορομηλά και του Περεσιάδη. Ιδιαίτερα στον «Αγαπητικό της Βοσκοπούλας» του Κορομηλά, παιζόντας το ρόλο του Χρόνη, στάθηκε ανεπανάληπτος. Γι' αυτό και πλάι στο επίθετό του, προστέθηκε, μόνιμη αναγνώρισή του, και το παρατσούκλι «Χρόνης». Το 1930 δταν πήγε στην Αγιάσο ο Ορέστης Λάσκος να γυρίσει σκηνές για την ταινία «Δάφνις και Χλόη» του Λόγγου, στον Χρόνη ανέθεσε το ρόλο του Φιλητά. Αυτή ήταν και η αποθέωση της «καριέρας» του... Ο Χριστόφας Χ. Χατζηπαναγώτης (1905-1974) ήταν ο καλύτερος σκηνοθέτης και ηθοποιός ήταν, μας τονίζει ο Στρ. Αναστασέλλης, «ο Βεάκης των ερασιτεχνών». Διαβάζουμε στο βιβλίο του Γ. Χατζηβασιλείου πως ο άνθρωπος αυτός «στάθηκε ένας φωτισμένος δάσκαλος της Αγιάσου, ένα ακάματος εργάτης και σκυταλοδρόμος της προκοπής του Αναγνωστηρίου. Είχε πνευματικές ανησυχίες κι αγαπούσε με πάθος το θέατρο. Από παιδί παρακολούθησε τη θεατρική ερασιτεχνική κίνηση της Αγιάσου. Το 1915, δέκα χρονών, ανέβηκε για πρώτη φορά στη σκηνή, την οποία από τότε αγάπησε κι υπηρέτησε με πάθος... Έδωσε όλο του το είναι στην υπόθεση του ερασιτεχνικού θεάτρου. Με συνεχή προσπάθεια κατόρθωσε ν' αυνψώσει τη σκηνοθεσία και να εξασφαλίσει λαμπρές παραστάσεις. Παρακολούθησε τη θεατρική κίνηση, έβρισκε τους ικανούς συνεργάτες, διέκρινε τους ταλαντούχους ερασιτέχνες, έδινε στον καθένα το μέρος του έργου που θα μπορούσε να το αποδώσει με φυσικότητα και επιτυχία, άρχιζε κοπιαστικές δοκιμές και έδινε ό,τι καλύτερο μπορούσε».

**Για ένα γνήσιο νεοελληνικό λαϊκό θέατρο**

Τέτοιοι, λοιπόν, ανθρωποί σαν τον λατζηπαναγιώτη, σαν τον Χρόνη, σαν τόσους άλλους παλιούς, νεότερους και σύγχρονους αυτοδιδαχτούς σκηνοθέτες, μουσικούς, ηθοποιούς, σκηνογράφους, συγγραφείς, γράψανε και γράφουν την ιστορία της αγιασώτικης λαϊκής θεατρικής παράδοσης, που, μακριά από κριτήρια «καταναλωτισμού» έχει μια παρουσία παραδειγματική για τον τόπο μας. Μέσα σε τέτοιους ανθρώπους υπάρχουν και τα γεννημένα ταλέντα, αλλά ποιός να φροντίσει γι' αυτά, ποιός να τα ανακαλύψει, ποιός να τα βοηθήσει να βρουν τον αληθινό τους δρόμο; Η φτώχεια καταστρέφει τα φτερά του πνεύματος, είχε πει ο Όμηρος, κι αυτό ισχύει για όλες τις περιπτώσεις των ανθρώπων που δείχνουν μιαν επίδοση καλλιτεχνική και, τελικά, απ' τις ανάγκες της ζωής και το σκληρό βιοπορισμό εγκαταλείπουν και ιδέες και όνειρα και προθέσεις αγνές. Κανείς δεν ξέρει πόσοι απ' τους αυτοδιδαχτους λαϊκούς καλλιτέχνες της Αγιάσου, ή άλλης περιοχής, δεν θα μπορούσαν να λαμπρύνουν τη νεοελληνική θεατρική σκηνή, αν είχαν μιαν υποστήριξη στα πρώτα τους βήματα. Και ένα γνήσιο νεοελληνικό λαϊκό θέατρο, θα έπρεπε πρώτιστα να στηριχτεί στην αγροτιά και στην εργατιά και στους παραγκωνισμένους πνευματικούς ανθρώπους της επαρχίας κι όχι στις θεατρικές συντεχνίες, στις «βαμπί» στους «ζεν πρεμιέ» στην υψηλά ιστάμενη «κουλτούρα» της Αθήνας.

Μέσα απ' τους αυτοδιδαχτους λαϊκούς ηθοποιούς της επαρχίας, που θα παίρνανε την κατάλληλη θεατρική παιδεία, θα ξεπήδαγε μια αφκιασιδώτη έκφραση της νεοελληνικής κοινωνίας, μέσα από λαϊκούς θεατροφάγους, σαν τον Αναστασέλλη και τόσους άλλους άγνωστους και ταπεινούς, θα είχαμε έργα αυθεντικά σε λαϊκότητα και ελληνικότητα, την άγνωστη ελληνικότητα της επαρχιακής ζωής μ' όλα τα καλά της, τα στραβά της και τ' ανάποδά της, όπως αυτά φανερώνονται μέσα απ' τις καθημερινές τυράγνιες, τις αντιθέσεις, τις χαρούμενες και τις τραγικές της στιγμές. Άλλα, εμείς, μείναμε στον Καραγκιόζη και τελειώσαμε εκεί...

**Σκηνοθέτες, μουσικοί, σκηνογράφοι και ηθοποιοί**

Και, για ξανάρθουμε στα δικά μας και να τελειώνουμε με την εξιστόρηση αυτού του σύντομου χρονικού για το ερασιτεχνικό θέατρο της Αγιάσου, θα πρέπει να μνημονέψουμε μερικά ονόματα ακόμα. Προκαταβολικά ζητάμε συγγνώμην αν παραλείψουμε κανένα όνομα. Όλοι οι ερασιτέχνες της Αγιάσου είναι άξιοι, κατά το μέτρο των δυνατοτήτων τους, κι αξιζούν της προσοχής μας. Λοιπόν με τη σκηνοθεσία έχουν ασχοληθεί κατά

καιρούς πέρα απ' αυτούς που αναφέραμε παραπάνω οι Ηλίας Ψυρκούδης, Δημ. Πράτσος, Σωτ. Βουνάτσος, Γ. Μαλακέλης, Ι. Αλεντάς, Γ. Σεβαστέλλης, Ε. Λιακατέλλης, Ιω. Πουδάριας, Στρατούλα Μουτζουρέλλη, Ιακ. Μουτζουρέλλης. Με τη μουσική των έργων οι Π. και Αχ. Σουσαμλής, Χριστοφορής, Χαρ. Ρόδανος, Ε. Ψύρρας, Γιάννης και Στρατής Σουσαμλής κ.ά. Σκηνογραφίες και σκηνικά οι Γ. Κακαδέλης, Γρ. Κουφαρνιώς, Ε. Τζανής, Δ. Κουντουρέλλης, Μ. Βίγλατζης, Ρ. Σουσαμλής, Μπ. Καμαρός, Τ. Χατζηγιάννης, Δ. Καμπουρέλλης και, βεβαίως ο καλλιτέχνης καραμίστας Χαρ. Πανταζής, που είναι η ψυχή του ερασιτεχνικού θεάτρου στον τομέα αυτόν. Κι ακόμα θα πρέπει ν' αναφέρει κανείς και τους διευθυντές σκηνής, όπως τον Μιχ. Πράτσο, τους φροντιστές φωτισμού και ήχου, τους λαϊκούς οργανοπαίχτες. Άλλα οι Αγιασώτες ερασιτέχνες ηθοποιοί, που είναι πολλοί και καλοί, είναι εκείνοι που συντελούν στην επιτυχία των έργων. Λυπάμαι που αυτή τη στιγμή δεν είμαι σωστά ενήμερος να μνημονεύσω ονομαστικά τη χορεία των απλών και ωραίων ανθρώπων της Αγιάσου που έχουν όχι μόνο το ταλέντο να ερμηνεύουν μ' εξαιρετικό τρόπο τις αγιασώτικες ηθογραφίες, αλλά έχουν και το σθένος ν' ανεβαίνουν στη σκηνή και να παίζουν το «Ημερολόγιο της Άννας Φρανκ» και τους «Βρυκόλακες» του Τψεν.

Στο κεφάλαιο αυτό θα πρέπει ν' αναφέρουμε πως στην Αγιάσο υπήρξαν στα προπολεμικά και μεταπολεμικά χρόνια και άλλα σωματεία, που με τη συνεργασία του Αναγνωστηρίου, έδιναν ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις, όπως ο Γυμναστικός Σύλλογος Αγιάσου, ο Κυνηγετικός Σύλλογος και ο Ερασιτεχνικός Όμιλος Αγιάσου.

Το Αναγνωστήριο «Η Ανάπτυξις», με την πολύπτυχη δραστηριότητά του, κρατήθηκε και δυναμώθηκε χάρη στην πίστη των ανθρώπων που κατά καιρούς το διοίκησαν και στη θερμή συμ-παράσταση των μελών του κι όλων των Αγιασωτών. Στεγάστη-

κε σε διάφορα χρονικά διαστήματα, σε οπλοποιείο, σε δωμάτια σπιτιών, σε αυλές σε καφενεία, σε καταστήματα, σε ξενώνα της Παναγίας.

Κ' ύστερα από πολλούς κόπους και με δωρεές και εισφορές ιδιωτικές και κρατικές, καταρθώθηκε ν' αποχτήσει ιδιόκτητη στέγη, που θεμελιώθηκε το 1962 και εγκαινιάστηκε το 1966. Σήμερα, το Αναγνωστήριο, διαθέτει κατάλληλες αιθουσες για πνευματικές και καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, πλατεία θεάτρου 300 περίπου θέσεων, καμαρίνια, γραφείο κ.λπ. και βιβλιοθήκη με σπάνια μάλιστα βιβλία και έγγραφα.

Τελειώνουμε με μια οφειλόμενη ξεχωριστή αναφορά στον Πάνο Πράτσο, πρόεδρο του Αναγνωστηρίου απ' το 1954 έως σήμερα. Ο άνθρωπος αυτός είναι η ψυχή και δίνει τον παλμό στο ιστορικό αγιασώτικο σωματείο. Παιζει βιολί πιάνο και μαντολίνο, έχει σκηνοθετήσει και επενδύσει με μουσική πολλά έργα και πρωτοστάτησε στην οργάνωση χορωδίας και χορευτικής ομάδας. Παράλληλα με πρωτοβουλία του συγκεντρώθηκε ένα πλούσιο και σπάνιο σήμερα μουσικολαογραφικό υλικό απ' την Αγιάσο.

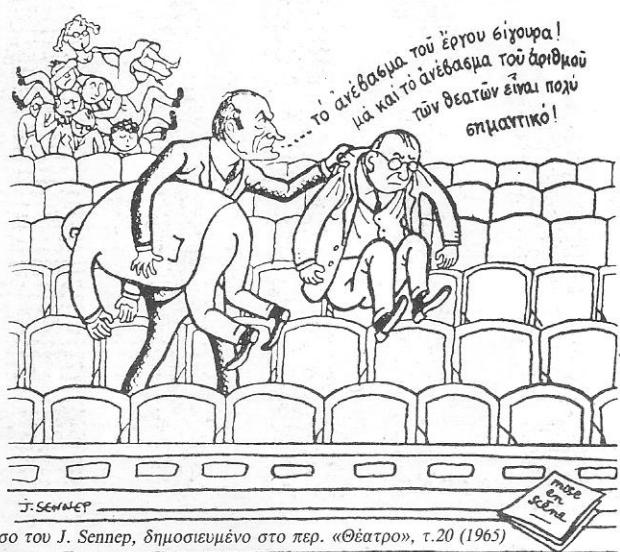
Άλλα, όλοι δούλεψαν για την προκοπή και το ανέβασμα του εκατοχρονίτικου «Αναγνωστηρίου» και τα καλά αποτελέσματα αυτής της συλλογικής προσπάθειας δεν φαίνονται μόνο απ' τις ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις, που έχουν πια δημιουργήσει παράδοση, με απήχηση, και έχω απ' τα όρια της Λέσβου, αλλά κι απ' τη γενικότερη πνευματική και καλλιτεχνική δραστηριότητα του αγιασώτικου σωματείου.

Η Αγιάσος, λοιπόν, έχει να επιδείξει τη δική της καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα και συνεισφορά μέσα στη λαμπρή λεσβιακή πνευματική παράδοση και είναι κρίμα που αυτή τη στιγμή δεν μας παίρνουν τα περιθώρια να επεκταθούμε, τουλάχιστο, και στις άλλες αξιόλογες ερασιτεχνικές θεατρικές δραστηριότητες του νησιού, όπως λόγου χάρη του θεατρικού όμιλου «Το Μπουρίνι». Ίσως αυτή η ευκαιρία μας δοθεί μια άλλη φορά.

Γύρω στα 1936, στην αυλή του παλιού παρθεναγωγείου, στην Αγιάσο. Αναμνηστική φωτογραφία από παράσταση του «Αγαπητικού της Βοσκοπούλας» με τους ερασιτέχνες αγιασώτες ηθοποιούς. Αριστερά, καθιστός, ο αγιασώτης δάσκαλος Ενστράτιος Α. Φωτεινέλης (αρχείο Χριστόφα Ε. Φωτεινέλη)



# 1974-1984, μα έρευνα της θεατρικής δραστηριότητας στην Αθήνα και στον Πειραιά



Σκίτσο του J. Sennep, δημοσιευμένο στο περ. «Θέατρο», τ.20 (1965)

**Η**ΙΔΕΑ που οδήγησε σ' αυτή τη σύντομη έρευνα ξεκίνησε από δημοσιεύματα του ημερήσιου τύπου αλλά και από διάφορες συζητήσεις όπου γίνονταν αναφορές στην «κρίση του θεάτρου». Η λέξη κρίση ενδημεί στην συζήτηση των θεατρικών πραγμάτων, η έννοιά της είναι αρκετά ασαφής, σκόπιμο θα ήταν επομένως να δούμε αν η θεατρική δραστηριότητα νομιμοποιεί τη χρήση της.

1. Σκοπός της έρευνας ήταν να καταγράψει τις διαφοροποιήσεις και να εντοπίσει τις τάσεις που εμφανίζονται στη θεατρική δραστηριότητα στην Αθήνα και τον Πειραιά κατά το διάστημα της τελευταίας δεκαετίας (Αύγουστος 1974-Αύγουστος 1984). Η έρευνα αφορούσε, δηλαδή, την πρακτική των επαγγελματικών θιάσων που λειτούργησαν στην Αθήνα και τον Πειραιά μέσα σ' αυτό το διάστημα<sup>(1)</sup>. Ο Αύγουστος του 1974 αποτελεί ένα φυσιολογικό όριο στην θεατρική δραστηριότητα. Οι φραγμοί της λογοκρισίας παύουν να υπάρχουν, κάτι που έχει άμεση επίδραση στις επιλογές των θιάσων και η διαμόρφωση του ρεπερτορίου ακολουθεί τους φυσικούς νόμους της θεατρικής δράσης. Αυτός είναι και ο λόγος που επέβαλε την χρονολογία αρχής της έρευνας.

1.1. Πηγές της έρευνας ήταν οι ημερήσιες εφημερίδες. Πραγματικά δεν υπάρχει κάποια άλλη συστηματική καταγραφή της θεατρικής δραστηριότητας που να επιτρέπει τη μελέτη του συνόλου της θεατρικής παραγωγής<sup>(2)</sup>, γι' αυτό και προτιμήθηκε η συλλογή των πληροφοριών από τη στήλη θεαμάτων των εφημερίδων. Φυσικά η καταγραφή περιορίστηκε στη συλλογή πληροφοριών που παρείχαν οι εφημερίδες σε τρεις «κοριακές» ημερομηνίες. Το σύνολο των παραστάσεων που έγιναν στην Αθήνα και τον Πειραιά δεν συγκεντρώνεται μ' αυτό τον τρόπο, δινεται όμως η δυνατότητα μελέτης σε ένα πολύ μεγάλο ποσοστό του συνόλου των παραστάσεων της δεκαετίας<sup>(3)</sup>. Οι ημερομηνίες ήταν οι εξής: α) 10 Δεκεμβρίου, στην αρχή, δηλαδή, της χειμερινής περιόδου, αλλά ημερομηνία στην οποία το σύνολο σχεδόν των θιάσων έχει αρχίσει τις παραστάσεις του, β) 10 Απριλίου, στο τέλος, δηλαδή της χειμερινής περιόδου για να καταγραφούν ορισμένες από τις παραστάσεις που άρχισαν μετά τις 10 Δεκεμβρίου, γ) 10 Αυγούστου, στο μέσο δηλαδή, της θερινής περιόδου, όπου πάλι θα πρέπει να περιλαμβάνεται ένα πολύ μεγάλο ποσοστό της καλοκαιρινής περιόδου.

1.2. Το υλικό που προήλθε από τις εφημερίδες κατανεμήθηκε σε καρτέλες και ταξινομήθηκε με τους εξής χαρακτηρισμούς:

α. Τοπικοί χαρακτηρισμοί: κεντρικό θέατρο (θέατρο που βρίσκεται στο κέντρο της Αθήνας και του Πειραιά, δηλ. στις οδούς Στουρνάρα, Βουκουρεστίου, Πατησίων κ.λπ. για τον χειμώνα, και λεωφ. Αλεξάνδρας κ.λπ. για το καλοκαίρι), μη κεν-

1. Η έρευνα δεν εκτείνεται στην καταγραφή και στατιστική επεξεργασία της δραστηριότητας των ερασιτεχνικών σχημάτων, όχι γιατί η δραστηριότητα αυτή υποτιμάται αλλά γιατί οι δυνατότητες πληροφόρησης γι' αυτήν είναι πολύ περιορισμένες έτσι ώστε το Corpus των στοιχείων που θα μπορούσαν να στηρίζουν μια τέτοια μελέτη να είναι πολύ ασταθές και δύσκολα επαληθεύσιμο.

2. Οι προσπάθειες της Ε. Ψαρέλλη και κυρίως του Γιώργου Α. Παναγιώτου στο «ΧΡΟΝΙΚΟ» που είχα στη διάθεσή μου είχαν ορισμένα κενά (όπως προειδοποιεί και ο Γ.Α.Π. στις σύντομες εισαγωγές του) και γι' αυτό το λόγο δεν αποτέλεσαν πηγή της έρευνας. Χρησιμοποιήθηκαν όμως πολλές φορές για την διασταύρωση των πληροφοριών που παρείχαν οι εφημερίδες.

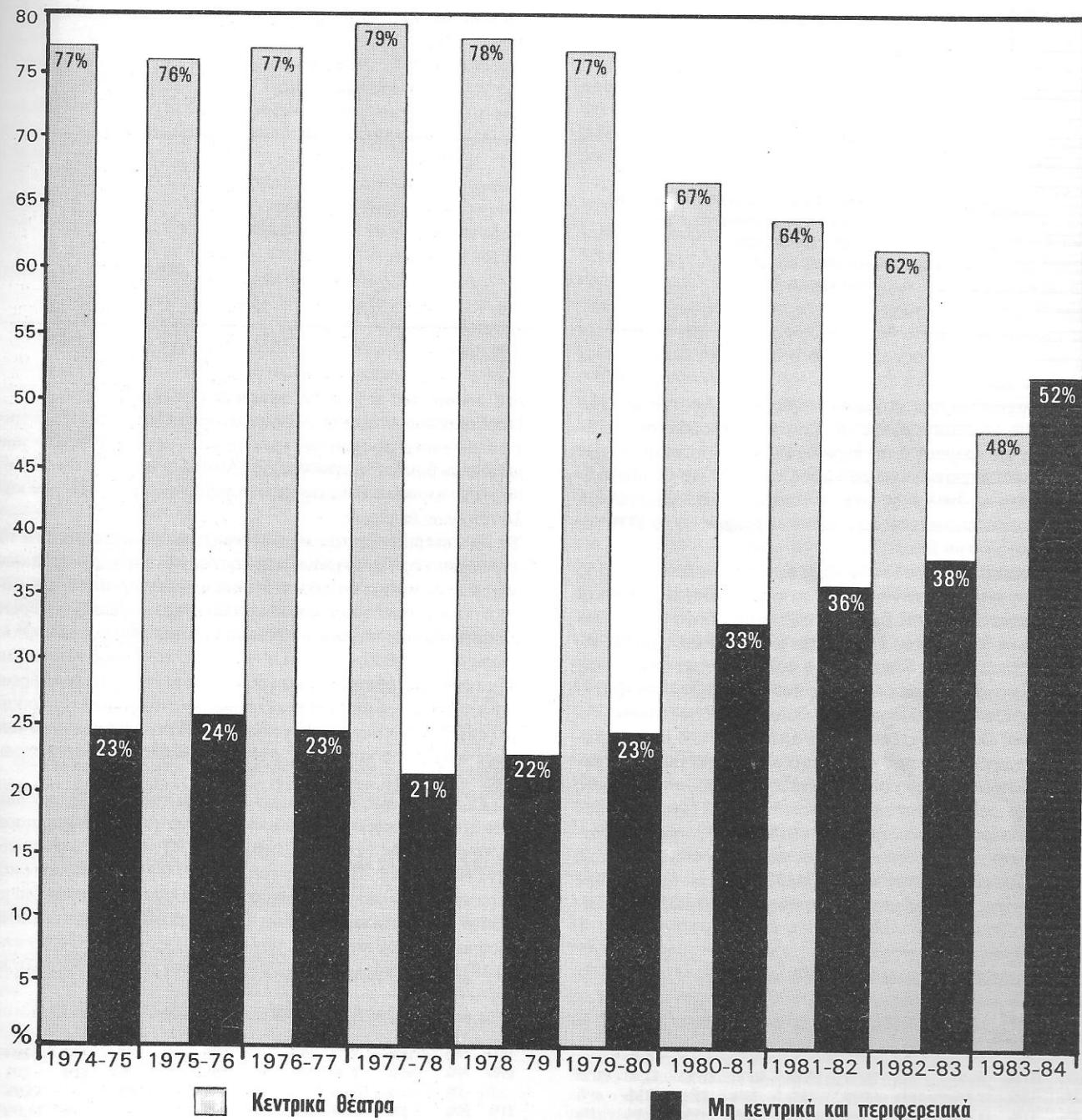
3. Μ' αυτή τη διαδικασία καταγράφηκαν 88 παραστάσεις κατά μέσο όρο σε κάθε χρονιά. Ο Γ.Α. Παναγιώτου καταγράφει 324 παραστάσεις για όλη την Ελλάδα το 1983, 300 το 1982, 273 το 1981 και περιλαμβάνοντας και παραστάσεις φεστιβάλ καθώς και ερασιτεχνικές παραστάσεις φεστιβάλ καθώς και ερασιτεχνικές παραστάσεις. Το σώμα των παραστάσεων που συλλέχθηκε με τη διαδικασία που αναφέρθηκε φτάνει περίπου στο 1/3 των παραστάσεων όλης της Ελλάδας. Ποσοστό που είναι αρκετό για να γίνει αυτή η σύντομη παρουσίαση και αντιστοιχεί στο σύνολο σχεδόν των παραστάσεων των αιθηναϊκών αιθουσών.

τρικό αλλά όχι περιφερειακό (δηλαδή μέσα στον Δήμο Αθηναίων και στο Δήμο Πειραιώς αλλά σε απόκεντρα μέρη), περιφερειακό (που βρίσκεται σε κάποιον από τους γειτονικούς στην Αθήνα και στον Πειραιά δήμους).

β. Χαρακτηρισμοί που αφορούν το είδος του θιάσου: θιασος περιστασιακά συνεργαζόμενων πρωταγωνιστών, μόνιμος θιασος πρωταγωνιστή ή πρωταγωνιστών, θιασος σκηνοθέτη, θεατρική ομάδα (μη κερδοσκοπικές εταιρείες, Εταιρικοί κ.λπ.), επίσης ειδικές κατηγορίες αποτέλεσαν οι Παιδικές Σκηνές και τα Θέατρα Σκιών.

γ. Χαρακτηρισμοί των έργων που παρουσιάζουν οι θιάσοι: Επιθέρηση, Μιούζικαλ, Ελληνική Φαρσοκωμωδία, Νεοελληνικό Θέατρο, Αρχαίο Δράμα, Μεταπολεμικό Ελληνικό Έργο, Κλασικό, Σύγχρονο Ξένο Θέατρο, Μπουλβάρ και Ξένη Φαρσοκωμωδία, Πολιτικό Θέαμα, Διασκευή μη Θεατρικού Κειμένου.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

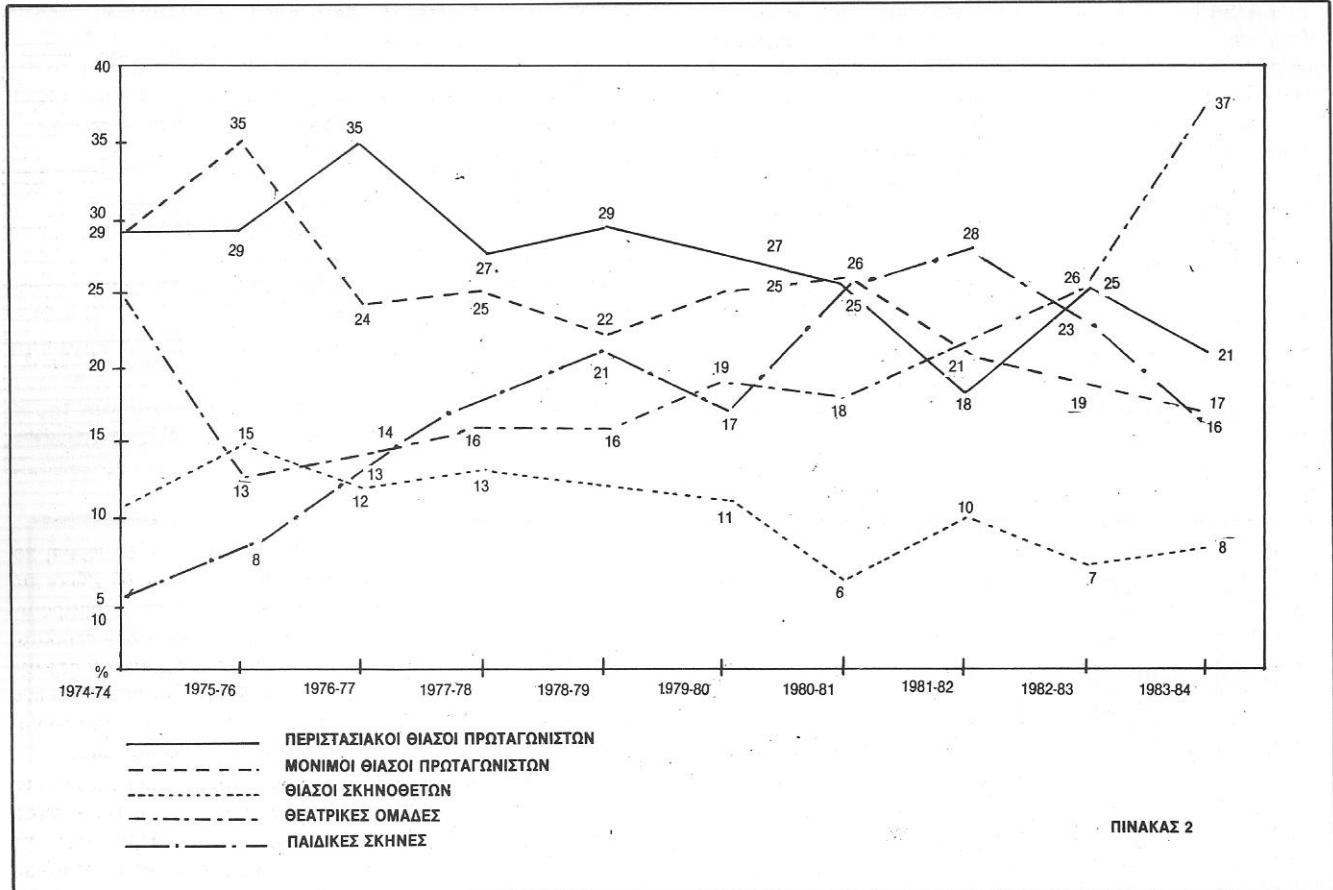


Με την τοποθέτηση κάθε παράστασης στις σχετικές κατηγορίες και με ξεχωριστή επεξεργασία σε κάθε χρονιά, έγιναν οι συσχετισμοί των δεδομένων, έτσι ώστε να καθοριστεί το ποσοστό του κάθε είδους σε κάθε χρονιά. Όλα αυτά τα στοιχεία συνέθεσαν τους πίνακες που σχολιάζονται στη συνέχεια.

2.1. Οι χώροι του Θεάτρου. Είναι δεδομένο πως ο προνομιούχος χώρος της θεατρικής δραστηριότητας πάντοτε ήταν το κέντρο.

Αξόνας της θεατρικής δραστηριότητας που πάντοτε ήθελαν να ανατρέψουν οι κατά καιρούς φορείς μιας «μη εμπορικής παρουσίας»: το θέατρο να μη γίνεται μόνο στο κέντρο. Η θεατρική αποκέντρωση ήταν πάντα το ζητούμενο κι ο στόχος κάθε πολιτιστική πολιτικής.

Τα στοιχεία που μας δίνει το Corpus των παραστάσεων της δεκαετίας είναι αρκετά αποκαλυπτικά. Όπως δείχνει ο πίνακας



1 που αναφέρεται στη χειμερινή περίοδο της θεατρικής δραστηριότητας η ανάπτυξή της γίνεται έξω από το κέντρο της Αθήνας και του Πειραιά. Στην περίοδο 1974-1975 το ποσοστό των κεντρικών θεάτρων φτάνει στο ύψος του 77% για να καταλήξει στο 48% το 1983-1984 ενώ, αντίθετα, το ποσοστό των μη κεντρικών και περιφερειακών θιάσων αρχίζει από το 23% για να καταλήξει στο 52%.

Η μετακίνηση των ποσοστών είναι αρκετά εντυπωσιακή όσο και ενθαρρυντική. Δεν θα πρέπει να αποκλείσουμε όμως και κάποιες επιφυλάξεις. Η βασική επιφύλαξη ξεκινά από το γεγονός ότι τα θέατρα που βρίσκονται σε γειτονικούς με την Αθήνα και τον Πειραιά δήμους είναι πολύ λιγότερα από εκείνα που δημιουργούνται στις περιοχές που βρίσκονται κοντά στο κέντρο<sup>4)</sup>. Η αποκέντρωση όμως ενδιαφέρει εφόσον προσελκύει ένα κοινό που βρίσκεται μακριά από το θέατρο και η μετάβαση σε χώρους έξω από το κέντρο στόχο έχει συνήθως την προσέλκυση αυτού του κοινού. Η σημερινή μορφή κατανομής των χώρων δείχνει ότι τα μη κεντρικά θέατρα δεν στοχεύουν στο να συντηρούνται από το κοινό της περιοχής όπου βρίσκονται αλλά στο να αποτελούν εναλλακτικούς χώρους μετάβασης του παραδοσιακού κοινού του «σοβαρού» θεάτρου του κέντρου. Από αυτή τη χαρτογράφηση των χειμερινών περιόδων διαφέ-

ρει, ουσιαστικά η χαρτογράφηση των θερινών<sup>(5)</sup>. Παρ' όλο που υπάρχει μια σημαντική αύξηση των μη κεντρικών και περιφερειακών θεάτρων το πολύ μεγάλο ποσοστό των αιθουσών βρίσκεται στο κέντρο. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν μερικά ενδιαφέροντα στοιχεία στην κατανομή των καλοκαιρινών θεάτρων.

Τα μη κεντρικά θέατρα σχεδόν πάντα είναι λιγότερα από τα περιφερειακά. Ταυτόχρονα στη λειτουργία των περιφερειακών θεάτρων θα πρέπει να προστεθεί και η περιστασιακή ή και μόνιμη πολλές φορές λειτουργία κι άλλων περιφερειακών χώρων με την ευκαιρία διαφόρων τοπικών εκδηλώσεων και φεστιβάλ. Χωρίς να αρνηθούμε ότι και σ' αυτές τις περιόδους γίνεται μια σημαντική μετάβαση του κοινού από το κέντρο στη περιφέρεια δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε πως το τοπικό κοινό καταλαμβάνει ένα μεγαλύτερο ποσοστό. Η θερινή κατανομή των χώρων είναι πιο κοντά στο στόχο της θεατρικής αποκέντρωσης.

2.2 Οι κατηγορίες των θιάσων. Το θέμα της μορφής των θιάσων που λειτουργούν μέσα στη δεκαετία συνδέεται άμεσα και με τον τόπο της δραστηριότητας τους. Ο πίνακας 2 είναι αρκετά ενδεικτικός. Η αύξηση του αριθμού των μη κεντρικών και περιφερειακών αιθουσών συμπορεύεται με την αύξηση του αριθμού των θεατρικών ομάδων. Παρατηρείται μια σχετικά σταθερή αύξηση του ποσοστού των θεατρικών ομάδων (1-2%) από το 1975 και μετά, μέχρι το 1982, και από το 1982 μια πολύ α-

#### 4. Συγκεκριμένα τα σχετικά ποσοστά είναι:

Κεντρικά  
Μη κεντρικά  
Περιφερειακά

74/75	75/76	76/77	77/78	78/79	79/80	80/81	81/82	82/83	83/84
14%	13%	11,5%	16%	15%	19%	23%	31%	33%	41%
9%	11%	11,5%	5%	6%	5%	10%	5%	5%	11%

#### 5. Τα ποσοστά της θερινής περιόδου είναι τα ακόλουθα:

Κεντρικά

1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984
89%	79%	95%	83%	90%	76%	72%	77%	62%	73%	
0	5%	0	8,5%	0	10%	12%	4%	14%	14%	13,5%
11%	16%	5%	8,5%	10%	14%	16%	24%	9%	24%	13,5%

πότομη αύξηση από το 26 στο 37% των δρώντων θιάσων. Οι θιασοί των σκηνοθετών εμφανίζουν μια συνεχή σταθερότητα κάτι που δείχνει ότι οι περισσότεροι νέοι σκηνοθέτες στεγάζονται σε θεατρικές ομάδες ή ότι περιστασιακά απασχολούνται σε παραστάσεις των Εθνικών Θεάτρων.

Αντίθετα οι θιασοί που στηρίζονται σε μια περιστασιακή συνεργασία πρωταγωνιστών όπως και οι μόνιμοι θιασοί των πρωταγωνιστών εμφανίζουν μια αρκετά σημαντική πτώση (8% και 12% αντίστοιχα).

Εντυπωσιακή είναι και η αύξηση του αριθμού των θιάσων που παρουσιάζουν έργα για παιδιά. Σεκινώντας από το 5% του 1974 φτάνουν στο 16% αφού περάσουν από το πολύ εντυπωσιακό ποσοστό του 28% το 1981-1982. Αρκετές από τις θεατρικές ομάδες δημιουργούν ταυτόχρονα και παράλληλες παιδικές σκηνές αλλά και πολλά από τα κεντρικά θέατρα γεμίζουν τα κυριακάτικα πρωινά τους με παραστάσεις περιστασιακών θεατρικών ομάδων που παίζουν έργα για παιδιά, κατά τη διάρκεια των αρχών της χειμερινής περιόδου για να εξαφανιστούν μέχρι τις αρχές της επόμενης θεατρικής περιόδου στην καλύτερη περίπτωση.

Το καλοκαίρι δεν εμφανίζονται μόνιμα στις αιθουσες που λειτουργούν στην Αθήνα και στον Πειραιά και τη διασκέδαση του νεαρού κοινού αναλαμβάνουν οι δυο σκηνές του θεάτρου σκιών που λειτουργούν σχεδόν συνεχώς κατά τη διάρκεια των τελευταίων χρόνων.

**2.3. Οι παραστάσεις.** Τα στοιχεία που μας δίνουν οι παραστάσεις της δεκαετίας δεν δείχνουν κάποιες συγκεκριμένες τάσεις στην επιλογή των έργων. Μπορούμε, βέβαια, να παρατηρήσουμε κάποια σταθεροποίηση ορισμένων ειδών στην θεατρική παραγωγή χωρίς όμως αυτό να στηρίζει καμια ιδιαίτερη τάση. Στις χειμερινές περιόδους χαρακτηριστική είναι η συνεχής σχεδόν υπεροχή του σύγχρονου ξένου έργου όπως και η σταθερή αύξηση κάθε χρόνου σχεδόν του ποσοστού των μεταπολεμικών ελληνικών έργων<sup>⑥</sup>. Αντίθετα, στις θερινές περιόδους σταθερή είναι η υπεροχή της επιθεώρησης. Κάτι που δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο είναι το χαμηλό ποσοστό παρουσίασης κλασικών έργων και αρχαίου δράματος στις αθηναϊκές αιθουσές. Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος αποτελούν προνόμιο των φεστιβάλ. Οι υπόλοιπες κατηγορίες δεν εμφανίζουν αξιοσημείωτες διακυμάνσεις.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα γενικά ποσοστά, όπως φαίνονται και από τον πίνακα 3. Το μεγαλύτερο ποσοστό των έργων της χειμερινής περιόδου αποτελείται από έργα που παρουσιάζουν ένα σχετικό ενδιαφέρον στη συζήτηση γύρω από το θέατρο<sup>⑦</sup>. Αντίθετα το λεγόμενο ελαφρό θέατρο εμφανίζεται

6. Τα ποσοστά είναι: 19% το 74/75, 14% το 75/76, 11% το 76/77, 26% το 77/78, 28% το 78/79, 20% το 79/80, 22% το 80/81, 30% το 81/82, 32% το 82/83, 27% το 83/84.

7. Δηλαδή οι κατηγορίες: Νεοελληνικό Έργο, Αρχαίο Δράμα, Μεταπολεμικό Ελληνικό Έργο, Κλασικό, Σύγχρονο Ξένο, Πολιτικό, Διασκευή μη Θεατρικού Κειμένου. Αντίστοιχα στο ελαφρό Θέατρο: Επιθεώρηση, Ελληνική Φαρσοκωμοδία, Μιούζικαλ, Μπουλβάρ.

Τα σχετικά ποσοστά κατά χρονία είναι:  
Χειμερ. Περ. 74/75 75/76 76/77 77/78 78/79 79/80 80/81 81/82 82/83 83/84

«Σοβαρό» Θέατ. 62,5% 54% 62% 66% 69% 62% 56% 69% 69% 71%  
«Ελαφρό» Θέατ. 34,5% 46% 38% 34% 31% 38% 44% 31% 31% 29%

Θερινή Περιοδ. 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84

«Σοβαρό» Θέατ. 25% 40% 18% 39,5% 13% 29% 42% 35% 21,5%, 28% 29%

«Ελαφρό» Θέατ. 65% 50% 77,5% 56% 74% 58,5% 54% 57,5% 66% 68,5%

66%

Στους πίνακες της σημ. 7 δεν περιλαμβάνονται τα ποσοστά του Θεάτρου Σκιών.

Παραστάσεις	Αρθ.	%	Αρθ.	%	Συν.	συν.%
Επιθεώρηση	62	9,5	66	25,7	128	14,1
Μιούζικαλ	18	2,8	19	7,4	37	4,1
Ελληνική κωμοδία	72	11,1	55	21,4	127	14
Νεοελληνικό	19	2,9	16	6,2	35	3,9
Αρχαίο Δράμα	4	0,6	3	1,1	7	0,8
Μεταπολεμικό	150	23,1	38	14,8	188	20,8
Κλασικό	36	5,5	5	1,9	41	4,5
Σύγχρονο Ξένο	184	28,3	12	4,7	196	21,6
Μπούλβαρ	77	11,9	22	8,6	99	10,9
Πολιτικό	12	1,9	1	0,4	13	1,4
Διασκευή	14	2,1	0	—	14	1,5
Θέατρο Σκιών	2	0,3	20	7,8	22	2,4
<b>Σύνολο</b>	<b>650</b>	<b>100</b>	<b>257</b>	<b>100</b>	<b>907</b>	<b>100</b>

ΠΙΝΑΚΑΣ 3

σε αρκετά χαμηλό ποσοστό (64,4% και 35,3%). Η θερινή περίοδος παρουσιάζει αντίστροφα τα αποτελέσματα: 63,1% οι παραστάσεις του «ελαφρού» θέατρου και 29,1% του «σοβαρού». Φυσικά στις παραστάσεις των θερινών περιόδων δεν περιλαμβάνονται οι παραστάσεις των φεστιβάλ που αλλάζουν σημαντικά αυτό το συσχετισμό. Πάντως η παράδοση που θέλει ένα σοβαρό έργο για τον χειμώνα και «κάτι πιο ελαφρύ» για το καλοκαίρι διατηρείται σ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας.

**3. Μερικά συμπεράσματα:** Τα στατιστικά δεδομένα που εκτιθενται μέχρι εδώ δίνουν μια αρκετά σαφή εικόνα της θεατρικής δραστηριότητας. Τα κύρια στοιχεία της καθορίζονται από τη διάθεση διαμόρφωσης μιας νέας δραστηριότητας. Η αύξηση του αριθμού των θεατρικών ομάδων και η κατανομή των χώρων δείχνει μια τέτοια τάση. Οι θεατρικές ομάδες δίνουν μια εναλλακτική λύση στο πρόβλημα της ανεργίας των ηθοποιών και, ταυτόχρονα, διαμορφώνουν ένα πλατύτερο δίκτυο θεατρικής έκφρασης. Κίνητρο για αυτή τη δραστηριότητα είναι και η ελπίδα επιχορήγησης των νέων θιάσων<sup>⑧</sup>. Οι παραστάσεις της δεκαετίας δείχνουν μια σαφή υπεροχή του σοβαρού ρεπερτορίου. Η έλλειψη όμως ορισμένων κατηγοριών έργων δείχνουν μια μονομέρεια. Η αρκετά εντυπωσιακή απουσία του κλασικού έργου (μόνο οι κρατικές σκηνές παρουσιάζουν αρκετά συστηματικά κλασικούς) είναι πολύ πιθανό να οφείλεται στην αδυναμία των νέων θιάσων να προσεγγίσουν τα κλασικά κείμενα. Τα σύγχρονα έργα και ελληνικά και ξένα, κυριαρχούν στην προτίμηση των θιάσων. Το ανέβασμά τους είναι συνήθως πιο εύκολο και τα έξοδα λιγότερα.

Οι συνθήκες αυτές, βέβαια, δεν μπορούν να χαρακτηρίσουν σαν συνθήκες «κρίσης» του θεάτρου. Ο συστηματικός θεατής έχει σήμερα περισσότερες εναλλακτικές λύσεις. Η αύξηση του αριθμού των θιάσων και των παραστάσεων του δίνει μεγαλύτερες δυνατότητες επιλογής. Οι ποσοτικές διαφοροποίησεις που περιγράφτηκαν εμπεριέχουν τα σπέρματα μιας νέας ποιότητας. Η νέα κατανομή των θεατρικών δυνάμεων θα έπρεπε να φέρει νέα στοιχεία στην θεατρική πρακτική και η έρευνα της θεατρικής πράξης να αποτελεί συστατικό της σημειρινής θεατρικής δραστηριότητας. Οι παραστάσεις όμως, στην πολύ μεγάλη τους πλειοψηφία, δεν φέρνουν νέα στοιχεία στη συζήτηση για το θέατρο. Η έλλειψη της στέρετης γνώσης των τεχνικών του θεάτρου εμφανίζεται πολύ συχνά και ο θεατής σπάνια φεύγει γοντευμένος από το θέατρο. Η θεατρική παιδεία είναι πάντα ο ουσιαστικός ρυθμιστής των πραγμάτων. □

8. Το πώς δίνονται οι επιχορηγήσεις και το αν ο τρόπος που δίνονται είναι ο ιδιαίτερος απασχολεί εδώ. Απλώς αναφέρεται σαν σκέψη που υπάρχει σε όλες τις θεατρικές ομάδες.



Σοφοκλή «Αντιγόνη»,  
Εθνικό Θέατρο.  
Αριστερά: Α. Συνοδινού-  
Α. Βαλάκου, σκηνοθεσία  
Αλ. Μινωτή, 1956. Κάτω:  
Β. Ζαβίτσιανου,  
σκηνοθεσία Λ.  
Κωστόπουλου, 1969.  
Δεξιά: Θ. Κωτσόπουλος,  
σκηνοθεσία Αλ. Μινωτή,  
1956.



ΣΠΥΡΟΣ ΚΟΚΚΙΝΗΣ

## Μια παράσταση της «Αντιγόνης» στη Γερμανία το 1882

**Μ**ΑΡΤΥΡΙΕΣ για παραστάσεις αρχαιού δράματος και κωμωδίες σε μεγάλα ευρωπαϊκά θέατρα έχουμε ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα. Ο Α.Ρ. Ραγκαβής<sup>(1)</sup> αναφέρει τέτοιες παραστάσεις από επαγγελματικούς θίασους στη Γερμανία και Γαλλία, ιδιαίτερα της «Αντιγόνης» που φαίνεται πως ήτανε το δημοφιλέστερο έργο.

Ενδιαφέρουσες είναι και οι στατιστικές πληροφορίες για τα θέατρα στην Ευρώπη<sup>(2)</sup> το τελευταίο τέταρτο του 19ου αι. Έτσι υπήρχαν την περίοδο αυτή: στην Ιταλία 348, στη Γαλλία 337, στη Γερμανία 194, στην Αγγλία 150, στην Ισπανία 140, στην Αυστρία 132, στη Ρωσία 44, στο Βέλγιο 34, στην Ολλανδία 22, στην Ελβετία 20, στην Πορτογαλία 16, στη Σουηδία 10, στη Δανιμαρκία<sup>(3)</sup> 10, στη Νορβηγία 8, στην Ελλάδα 4, στην Τουρκία 4, στη Ρουμανία 3 και στην Σερβία 1.

Μια είδηση σε περιοδικό της Λιψίας<sup>(4)</sup> μας οδηγεί στη επισήμανση μιας πολύ ενδιαφέρουσας όσο και αθησαύριστης επαγγελματικής παράστασης της «Αντιγόνης». Ιδού το κείμενο:



«Ο Αιας του Σοφοκλέους. Προσεχώς θέλει παρασταθεί από σκηνήν εν Cambridge της Αγγλίας παρά των φοιτητών του εκεί Πανεπιστημίου η τραγωδία του Σοφοκλέους «Αιας», υπό την οδηγίαν των καθηγητών της κλασικής φιλολογίας και μετά μουσικής επιτήδες δια την περίστασιν ταύτην τονισθείσης. Ωσαύτως παρεστάθει προ τεσσάρων ημερών εν τω θεάτρω της Δαρμστάτης<sup>(5)</sup> υπό αριστών ηθοποιών η «Αντιγόνη» του Σοφοκλέους κατά την γερμανικήν μετάφρασιν του Donner<sup>(6)</sup>. Ο ένθερμος φιλόλλην και διάσημος φιλόλογος, καθηγητής κύριος A. Boltz<sup>(7)</sup> υπερσχέθη ημίν περί της παραστάσεως ταύτης, έκθεσιν, ην αισμένως θέλομεν δημοσιεύσει εν τω «Εσπέρω». Αι τοιαύται παραστάσεις αποδεικνύουσι πόσον εκτιμώνται και θαυμάζονται εν τη εσπερίᾳ τα αθάνατα αριστουργήματα των προγόνων ημών».

Ο καθηγητής Boltz κράτησε την υπόσχεσή του και δημοσίευσε<sup>(8)</sup> ένα, όχι μόνο ενθουσιώδες φιλελληνικό κείμενο, αλλά κι αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, μια λεπτομερή περιγραφή της παράστασης όπου αφθονούν οι «σκηνοθετικές» και «σκηνογραφικές» πληροφορίες, όπως για τη διασκευή της σκηνής, την ορχήστρα, τους υποκριτές, το χορό, τη μουσική, την

ερμηνεία. Αλλά ας δούμε το άρθρο: «Η ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΕΝ ΤΩ ΘΕΑΤΡΩ ΤΗΣ ΔΑΡΜΣΤΑΤΗΣ. Ιδιαίτερα ανταπόκρισις. Κύριε Συντάκτα, επι τη αγγελία μου, ότι το αθάνατον αριστούργημα του μεγάλου Σοφοκλέους εδιδάχθει προ τινων ημερών από της σκηνής του ημετέρου θεάτρου, μοι επιτρέψατε ν' αποστείλω υμίν δια τους αναγνώστες του «Εσπέρου» σύντομον περί της παραστάσεως ταύτης έκθεσιν. Τοσούτο μάλλον ευχαριστώς ανταποκρίνομαι εις την δοθείσαν μοι ταύτην άδειαν, καθ' οσον ου μόνον η παράστασις υπήρξε κατά πάντα ανταξία του μεγάλου ποιητού, παρασχύσα τεκμήριον της εξόχου τεχνής των ημετέρων ηθοποιών, αλλά δια την όντως ενθουσιαστική υποδοχήν της έτυχε παρά των ημετέρω φιλομούσων κοινών εφ' ου και πάλιν εξήσκησε την αιωνίαν αυτής επιρροήν η αρχαία ελληνική τέχνη.

Δεν λανθάνει υμίν, ότι το ενταύθα ηγεμονικόν θεάτρον ανηγέρθη μεγαλοπρεπέστερον μετά την προ δώδεκα ετών συμβάσαν πυρκαγιάν, ήτις μέχρι θεμελίων απετέφρωσεν αυτό<sup>(9)</sup>, και ότι η μεγαλοδωρία του μεγάλου Δουκός παρέχει τη διευθύνσει αυτού τα μέσα να προσλαμβάνει και δια το δράμα και δια το μελόδραμα και δια τον χορό τους εγκριτωτέρους των υποκριτών. Ούτω κατωρθώθει να παρασταθώσι τα μέρη όλα υπό προσώπων, περί της ικανότητος των οποίων ουδεμία υπήρχεν αμφιβολία, και η επιτυχία εκ των προτέρων ήτο εξασφαλισμένη.

Αλλά και δια την διασκευήν της αρχαίας σκηνής δεν υπήρχε ανάγκη περιορισμού τινος, και ο δια την ορχήστραν ορισμέ-

νος χώρος διετέθει υπέρ του αρχαίου χορού. Εν μέσω της σκηνής υπήρχεν η θυμέλη, και όπισθεν αυτής ανήρχοντο αι προς το βασιλικόν μέγαρον φέρουσαι διπλαὶ βαθμίδες. Το μέγαρον τούτο εκαλύπτετο δια αρχαϊκού παραπετάσματος. Η διασκευή αύτη της σκηνής ευθύς εξ αρχῆς εφείλκυσε την προσοχήν των εις το θέατρον συρευσάντων. Ὄλαι αι θέσεις, μέχρι των τελευταίων, ήσαν κατειλημμέναι ὀλαι αι τάξεις της κοινωνίας αντεπροσωπεύοντο, από τη ηγεμονικής Αυλής και των ανωτάτων του κράτους λειτουργών μέχρι του φιλομαθούς μαθητού του γυμνασίου' αντιπροσωπεύετο δε αξιοπρεπώς και το ωραίον φύλον.

Ευλαβής κατέίχε τους πάντας προσδοκία' οι πλείστοι των ακροατών ήσαν εξωκειωμένοι προς το αμμύντον δράμα του μεγάλου τραγικού ποιητού, και πολλοὶ βεβαίως —εν οις και εγώ και η σύζηγός μου— είχομεν προ μικρού αναγνώσει αυτό και πάλιν, όπως γευθώμεν κάλλιον της καταπληκτικής αυτού εντυπώσεως. Αιφνής ηκούσθησαν οι πρώτοι ἡχοι της θαυμασίας του Μενδελσώνος μουσικής, και γλυκεία συγκίνησις κατέλαβε το ακροατήριον όλον. Και η αυλαία κατέπεσε και απήστραψαν τα κιονόκρανα των δωρικών κιόνων, των κοσμούντων την πρόσοψιν του βασιλικού μεγάρου' επι μάλλον και μάλλον επαρουσιάζοντο οι ἀνωθεν φωτιζόμενοι κίονες, οιτινες εκατέρωθεν εσχημάτιζον την στοάν, και εν τη μεσαίᾳ θύρα ενεφανίσθει η Αντιγόνη, κρατούσα την υδρίαν, εξ ης ητοιμάζετο να κάμει τας τρεις υπέρ του αγαπητού νεκρού σπονδάς.

Και το όλον δράμα το καταπληκτικόν εξετυλίχθει εν όλη τη μεγαλοπρεπεία του μετά τοσαύτης ζωηρότητας, μετά τοσαύτης αμιμήτου τέχνης, και θαυμασίας ακολουθίας, ώστε επι 2 1/4 ώρας, καθ'ας διήρκεσεν η παράστασις, το ακροατήριον ἡτο ωσεὶ προσήλωμένον δια μαγικής ράβδου, ουδὲ ετόλμα σχεδόν ν' αναπνεύσει. Και ακόμη αφ'ου είχε τελειώσει η παράστασις διήρκει η μαγεία αύτη και παρήλθον ικαναὶ στιγμαὶ, μέχρις ου συνέλθωσιν εις εαυτούς οι ακροαταὶ και δια παρατεταμένων χειροκροτημάτων εκφράσωσι τοις ηθοποιοῖς τας ευχαριστίας αυτῶν.

Ουχὶ θορυβωδώς, ως συνήθως, αλλὰ σοβαροὶ και συγκεκινημένοι απήλθον πάντες του θεάτρου, το οποίον ἡτο κατ' εκείνην την εσπέραν αληθές τέμενος σεπτόν της τέχνης, και πολλοὶ βεβαίως πρώτουν εαυτούς· τι ἡτο το τοσούτον μέχρι βάθους ψυχῆς συγκινήσαν ημάς, το τοσούτον ελκύσαν τον νουν ημών και αποσπάσαν από της πραγματικότητος;

Ἔτο ὅτι ηκούσαμεν τον «ύμνον της αγάπης», τον αθάνατον εκείνον ύμνον της μεγάλης, ακαταβλήτου αγάπης, δια την

οποίαν θλίψεις και βάσανα δεν είναι θυσίαι, ὄνειδος και θάνατος δεν είναι φόβητρα, της αγάπης της αδελφής προς τον ως ἥρωα πεσόντα αδελφὸν, της αγάπης του βασιλόπαιδος προς την τω θανάτῳ αφερωμένην μνηστήν, και της αγάπης της μητρός προς τον υπό της δυστυχίας καταβεβλημένον υἱόν!

Ω αθάνατε Σοφόκλει! Συ ο ποιητής της αγάπης ο αληθής, ο υπέρ πάντα ἀλλον περιγράψας αυτήν ζωηρώς! Ενταύθα τελειώνεις ὅτι εν τω Οιδίποδι εξέφρασας και ανέπτυξας· ενταύθα παρέχεις ημίν την εικόνα της αθανάτου αληθείας, ὅτι η αγάπη είναι η ακατάβλητος, η υψηστή του ανθρώπου ιδιότης, η κορωνίς όλων των αρετών πάσης εποχής, και ὅτι οι Ἐλληνες, από των χρόνων του Ἐκτορος και της Ανδρομάχης, της Ηρούς και του Λεάνδρου, του Περικλέους και της Ασπασίας, ησθάνθησαν το αισθήμα τούτο το υψηλόν με όλον το βάθος και την αυταπάρνησιν της όλης των υπάρξεως. Και παρά την αθάνατον, την αγίαν αγάπην αντήχησεν εις τα ὡτα ημών η διδασκαλία της αιώνιου αληθείας και με το βάρος της χιλετηρίου πείρας εισέδυσεν εις τον νεώτερον ημών βίον, δια του ακάμπτου θράσους του Κρέοντος διδάξασα ημάς, ὅτι

«...ἄνδρα, κει τις ἦ σοφός, τό μανθάνειν πολλ' αἰσχρόν οὐδὲν καὶ τό μὴ τείνειν ἄγαν» και ὅτι·

«ἀναρχίας μεῖζον οὐκ ἔστι κακόν».

Τιμὴ και δόξα και τοις ηθοποιοῖς, οιτινες ηδυνήθησαν να προσφέρωσι τοις εκλεκτοῖς ακροαταῖς παράστασιν τόσον επιτυχῆ! Ο Κρέων, ον παρέστησεν ο διευθυντής κ. Wünzer, ἡτο πράγματι μεγαλοπρεπής, βασιλεὺς κατά πάντα. Την Αντιγόνην δε παρέστησεν η νεαρά και ωραία δεσποινίς Braunfels με όλην την τέχνην, ην απαιτει το πρόσωπον της γυναικός, ὅτις λέγει.

«Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλείν ἔφυν».

Το πρόσωπον της δειλής, συνεσταλμένης και ὄμως απέναντι του θανάτου ατρομήτου Ισμήνης υπεκρίθει η δεσποινίς Ethel, ης η αττική χάρις συνδέεται εναρμονίως μετά μεγαλοπρεπείας. Την Ευρυδίκην παρέστησεν η δεσποινίς Berl, ἡτις κατώρθωσε να επιθέσει εις το μικρόν τούτο μέρος την σφραγίδα της τελειότητος. Τον Αἴμωνα υπεκρίθει ο κ. Hacker, παραστήσας λιαν επιτυχώς τον υἱόν του ηγεμόνος, τον δε τυφλόν μάντιν Τειρεσίαν ο κ. Werner. Τον Ἀγγελον παρέστησεν ο κ. Edward, τον Φύλακα ο κ. Dalmonico και τον υπηρέτην του Κρέοντος ο κ. Knispel, οιτινες και ούτοι συνέτεινον εις την εντέλειαν της όλης παραστάσεως.

Παντός επαίνου ἄξιοι ήσαν η τε ορχήστρα και ο χορός. Ο γνωρίζων τας ωραίας στροφάς, τας οποίας ἀδει ο χορός

προς την θαυμασίαν μουσικήν, δεν δύναται η να θαυμάσει την τέχνην, μεθ' ης τα πάντα διεξήχθησαν. Ἡδη εν αρχῇ, ὅτε αντήχησεν ο ωραίος ύμνος «ἀκτίς ἀελίου, τό κάλλιστον ἐπαπύλωφ φανέν Θήβα των προτέρων φάος...»

ησθάνετο τις εαυτόν δια μαγικής ούτως ειπείν δυνάμεως μεταιωρούμενον προς το κράτος της υψηλής τέχνης, ητις ἐφθασεν εις τον κολοφώνα αυτής, ὅτε αντήχησεν ο ἔτερος ύμνος·

«Ἐρως, ανίκατε μάχαν», καθ' ονι κύριοι Eilers (όστις διεκρίθει και ως χορηγός), Hofmüller, Reichardt και Bögel ανέπτυξαν εν τη τετραφώνω μουσική ὀλην αυτών την τέχνην.

Συνελόντι δ' ειπείν η παράστασις της «Αντιγόνης» ἡτο θριαμβος δια την ημέτεραν σκηνήν, ητις σήμερον εξεπλήρωσε πράγματι τον προορισμόν αυτής ως σχολείου του βίου· ημίν δε τοις εν τη τύρβῃ του καθημερινού βίου περιστρεφομένοις, θέλει μεινει επι πολύ η ανάμηνσις της υψηλής ιδέας του δράματος, ὅτι «...κείνος οὐκέτ' ἔστ' ἀνήρ ἔβουλος, δόστις ἐς κακόν πεσών ἀκείται μηδ' ἀκίνητος πέλει» και επι πολύν ακόμη χρόνον αντηχει εις τα ὡτα ημών ο ωραίος τελικός χορός·

«Πολλῷ το φρονείν εύδαιμονίας πρώτον υπάρχει· χρη δε τα γ' εις θεούς μηδέν ἀσεπτεῖν· μεγάλοι δε λόγοι μεγάλας πληγάς των υπεραύχων αποτίσαντες γήρα το φρονείν ἐδίδαξαν». Εν Δαρμστάτη, Aug. Boltz». □

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Περιοδ. «Πανδώρα», τχ. 2,15 Απριλίου 1850.
2. Περιοδ. «Ἐσπερος» Λιψίας, τχ. 39,1/13 Δεκεμβρίου 1882.
3. Δανία.
4. Περιοδ. «Ἐσπερος», τχ. 38,15/27 Νοεμβρίου 1882.
5. Ντάρμπρατ (Darmstadt) πόλη της Γερμανίας, πρωείουσα ἀλλοτε του κράτους της Έσσης στην επαρχία Στάρκενμπουργκ, μεταξύ των ποταμών Ρήνου και Μάιν.
6. Ιωάννης - Ιάκωβος - Χριστιανός Ντόννερ (Donner) Γερμανός φιλόλογος (1877-1875) μεταφραστής αρχαίων κλασικών: Σοφοκλῆς (1838-39, τομ. 2, 11η εκδ. 1889). Ευρυπίδης (1841-1852, τομ. 3, 3η εκδ. 1876. Αισχύλος (1854, 2η εκδ. 1890. Όμηρος (1855-56, τομ. 2, 3η εκδ. 1974). Πίνδαρος (1860). Αριστοφάνης (1861-62, τομ. 3) κ.ά.
7. Αύγουστος - Κωνσταντίνος Μπολτς (Boltz) Γερμανός γλωσσολόγος (1819-1898), καθηγητής σε διάφορα Πανεπιστήμια. Μετάφρασε τα «Ποιήματα» του Χριστόπουλου κι ἐγράψε ἑργα νεοελληνικής φιλολογίας και ιστορίας: Οι Κύκλωπες, ιστορικός λαός (1885). Ξώρα και ἀνθρώποι της βορείου Ευβοίας (κατά το ἔργο του Δροσίνη), Η νεοελληνική γλώσσα (1881), Ελληνικά διηγήματα, ο μύθος του Απόλλωνος (1894) κ.ά.
8. Περιοδ. «Ἐσπερος», τχ. 40, 15/27 Δεκεμβρίου 1882.
9. Το θέατρο κάηκε το 1870 και ξαναχτίστηκε το 1871.



Μπέρτολτ Μπρεχτ «Ο κύκλος με την κιμωλία»

## ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΛΑΡΙΣΑΣ

**Τ**Ο ΔΗΜΟΤΙΚΟ Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας είναι το «Θεσσαλικό Θέατρο» με άλλη νομική μορφή. Το «Θεσσαλικό Θέατρο» ήταν το πρώτο θέατρο που έκανε έδρα του την επαρχία και για οχτώ χρόνια, μέσα από δύσκολες πραγματικά συνθήκες, κατόρθωσε χάρη στην πίστη, και τον αγώνα των ιδρυτών του να γίνει ο κύριος πολιτιστικός φορέας στη Θεσσαλία. Ανέβασε είκοσι έργα και όλα αυτά τα χρόνια όργωσε κυριολεκτικά τη Θεσσαλία, αφοήθητο σχεδόν από το επίσημο κράτος. Με τόση προσφορά στο ενεργητικό του, όλοι πίστευαν πως με τα χρόνια θα τύχαινε μιας καλύτερης αντιμετώπισης από τις αρμόδιες υπηρεσίες. Έγινε το αντίθετο! Το Θέατρο, μη μπορώντας να τα βγάλει πέρα στις πολλαπλασιαζόμενες υποχρεώσεις του, έφτασε στο σημείο να σκέφτεται σοβαρά το σταμάτημα της λειτουργίας του.

Στη φάση αυτή ήρθε η αποτελεσματική απόφαση του Δήμου Λάρισας ν' αναλάβει αυτός τη συνέχιση της λειτουργίας του Θεάτρου και, ταυτόχρονα σχεδόν, η απόφαση του Υπουργείου Πολιτισμού να δημιουργήσει τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα. Ήταν φυσικό επακόλουθο, ένα από τα έξι πρώτα δημοτικά θέατρα, να είναι και το Θεσσαλικό.

Το σωματείο «Θεσσαλική Πνευματική Πορεία» στο οποίο ανήκε το «Θ.Θ.» αποφάσισε να μεταβιβάσει την περιουσία και τον τίτλο στο Δημοτικό, πλέον, Θέατρο αλλά και να διοικηθεί στο μεγαλύτερο ποσοστό από μέλη του «Θ.Θ.». Και, το κυριότερο, να συνεχίσει να διατηρεί τη φυσιογνωμία, τους στόχους και τον τρόπο λειτουργίας του «Θ.Θ.».

Την Καλλιτεχνική Διεύθυνση ανέλαβε ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Κώστας Τσιάνος που ήταν ένα από τα πρώτα ιδρυτικά στελέχη και από τους κύριους συντελεστές της λειτουργίας του «Θ.Θ.».

Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου είναι ο Αντιδήμαρχος

Λάρισας Χρήστος Χαλκιάς, αντιπρόεδρος ο Σπύρος Κολοκοτρώνης, Γραμματέας η Γιώτα Χατζηκώστα-Ζάγουρα και μέλη οι Αιγήλ Ζέικου, Γιάννης Θεούλης, Θανάσης Παπαθανασίου, Γιάννης Σακελίων και Μαρία Τσιβερτάρα.

Από τον περασμένο χρόνο το Θέατρο δίνει τις παραστάσεις τους στον Κιν/φο «Γαλαξίας» που νοικιάστηκε από το Δήμο Λάρισας και τροποποιήθηκε σ' ένα θαυμαστό θέατρο με πλήρη τεχνικό εξοπλισμό.

Το Δ.Π.Θ.Λ. άρχισε τις παραστάσεις του στις 2 Δεκεμβρίου 1983 στη Λάρισα με το έργο του Μπρεχτ «Ο Κύκλος με την κιμωλία».

Την παράσταση σκηνοθέτησε ο Κώστας Μπάκας, τα σκηνικά και κοστούμια έκανε ο Γιώργος Ζιάκας και τη μουσική ο Βασίλης Τενιδης. Οι δύο τελευταίοι είναι λαρισαίοι και ιδρυτικά μέλη του «Θ.Θ.». Το έργο παίχτηκε στη θαυμαστή μεταφραση του Οδυσσέα Ελύτη. Έπαιξαν με αλφαριθμητική σειρά οι ηθοποιοί: Μιχάλης Αεράκης, Μαρία Αναστασίου, Ρίκα Βαγιάνη, Νίκος Γαλιάτσος, Δημ. Γεννηματάς, Ιωάννα Γκαβάκου, Δημ. Δημητρούλιας, Γιώργος Ζωγράφος, Άννα Κοκκίνου, Μανώλης Μπαλής, Σεραφείμ·Ντίνας, Πάνος Πανόπουλος, Μανώλης Πουλιάσης, Κίμων Ρηγόπουλος, Στάθης Σαμαρτζής, Θανάσης Σκαρλίγκος, Μανώλης Σορμαΐνης, Σταυρούλα Σπυρίδωνος, Κώστας Τσιάνος, Άννα Χατζησοφία και ο μικρός Κώστας Ανδρεάδης. Το έργο και η παράσταση σημειώσαν τεράστια επιτυχία. Παιχτήκε μέσα στη Λάρισα δύο μήνες συνέχεια με οχτώ παραστάσεις την εβδομάδα. Γεγονός πρωτοφανές για επαρχιακή πόλη. Με έξδα του Θεάτρου ναυλώθηκε πούλμαν που μετέφερε θεατές από 19 χωριά που ήταν αδύνατο να δοθεί εκεί παράσταση. «Ο Κύκλος» παίχτηκε και σε άλλες 16 πόλεις και χωριά. Συνολικά είδαν το έργο 21.000 - χωρίς να λογαριάζονται οι προσκλήσεις και η δωρέαν είσοδος σε διάφορα ιδρύματα. Μέσα σε τρεις μήνες, πραγματοποιήθηκαν 94 παραστάσεις.

Δεύτερο ήταν το έργο του Δημ. Κεχαϊδη και της Ελένης Χαβιαρά «Δάφνες και Πικροδάφνες». Το σκηνοθέτησε ο Κώστας Τσιάνος, τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν της Αφροδίτης Κουτσουδάκη και έπαιξαν οι ηθοποιοί: Δημ. Δημητρούλιας, Πάνος Πανόπουλος, Μανώλης Πουλιάσης και Θανάσης Σκαρλίγκος.

Το έργο παίχτηκε από τις 23 Μαρτίου μέχρι τις 29 Απριλίου. Δόθηκαν 15 παραστάσεις στη Λάρισα και άλλες 23 παραστάσεις σε 15 πόλεις και χωριά. Το είδαν 10.596 θεατές.

Το καλοκαίρι ανέβηκε η «κωμωδία μετ' ασμάτων» του Ηλία Καπετανάκη «Ο Γενικός Γραμματεύς». Σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη, σκηνικά-κοστούμια Μάρθας Μακρή, μουσική-τραγούδια Χρήστου Λεοντή και χορογραφίες Γιάννη Φλερύ. Έπαιξαν 15 θησαυροί: Νατάσα Ασική, Τάκης Βαμβακίδης, Νίκος Γαλιάτσος, Δημ. Γεννηματάς, Δημ. Δημητρούλιας, Γιώργος Ζωγράφος, Άννα Κοκκίνου, Περικλής Λιανός, Πάνος Πανόπουλος, Αλεξάνδρα Παντελάκη, Κυριάκος Παπαδημητρίου, Σπύρος Παπαδόπουλος, Μανώλης Πουλιάσης, Θανάσης Σκαρλίγκος, Άννα Χατζησοφιά.

Με το «Γενικό Γραμματέα» εγκαινιάστηκε το καινούριο θέατρο «Αυλή» στην Λάρισα. Η «Αυλή» έγινε από το Δήμο Λάρισας στο χώρο της κεντρικής και εγκαταλειμμένης Ηλεκτρικής Εταιρίας. Οι παραστάσεις άρχισαν στις 6 Ιουλίου και τέλειωσαν στις 9 Σεπτεμβρίου.

Στη Λάρισα παίχτηκε 10 φορές και περιόδευσε σε 35 πόλεις και χωριά.

Το είδαν πάνω από 17.000 θεατές. Έλαβε μέρος στο Φεστιβάλ Αθηνών (Θέατρο Λυκαβηττού), στις Γιορτές Ανοιχτού Θεάτρου της Θεσσαλονίκης στα Φεστιβάλ Θάσου, Βόλου και σε άλλες επίσημες διοργανώσεις.

Από τα σημαντικότερα πολιτιστικά γεγονότα στη Λάρισα ήταν και η ιδρυση από το «Θεσσαλικό Θέατρο» της Ερασιτεχνικής Σκηνής. Η επιτυχία και η απήχηση ήταν μεγάλη. Οι ερασιτέχνες παρουσίασαν, με την καθοδήγηση του Κώστα Τσιάνου, την κωμωδία του Αριστοφάνη «Ειρήνη». Τα σκηνικά και κοστούμια επιμελήθηκε ο λαρισαίος Ζωγράφος Ανδρέας Γιαννούτσος. Τις χορογραφίες έκανε η επίσης λαρισαία Ζωζώ Νούλα και έπαιξαν 20 ερασιτέχνες. Παίχτηκε στη Λάρισα σε 11 παραστάσεις με κατάμεστο θέατρο. Έδωσαν παραστάσεις σε 8 χωριά και συνολικά τους είδαν πάνω από 11.000 θεατές. Η «Ειρήνη» θα συνεχίζει να παίζεται παράλληλα με άλλα έργα που πρόκειται ν' ανεβάσει η Ερασιτεχνική Σκηνή. Την περασμένη Ανοιξή παρουσίασαν το δεύτερο έργο τους που ήταν «Η Ιστορία του Αλή Ρέτζο» του Πέτρου Μάρκαρη. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο θησαυρός Νίκος Γαλιάτσος, τα σκηνικά-κοστούμια ήταν του Ανδρέα Γιαννούτσου, η μουσική και τα τραγούδια του καρδιτσώτη Διονύση Τσακνή και η κίνηση της Ζωζώς Νούλα. Έπαιξαν 25 ερασιτέχνες. Ο «Αλή Ρέτζο» παίχτηκε σε 4 παραστάσεις στη Λάρισα και έλαβε μέρος στο Φεστιβάλ Ιθάκης όπου απέσπασε 2 βραβεία. Ο Τάκης Βαμβακίδης πήρε το πρώτο βραβείο ανδρικού ρόλου και ο Διονύσης Τσακνής το πρώτο βραβείο για τη μουσική του.

Η ερασιτεχνική σκηνή θ' αποτελέσει μελλοντικά το καλλιτεχνικό φυτώριο για να στελεχώσει το επαγγελματικό θέατρο με ηθοποιούς, σκηνογράφους, μουσικούς, χορογράφους, μακετίστες και άλλους.

Για το Χειμώνα προγραμματίστηκε να παρουσιαστεί από την επαγγελματική σκηνή «Το Καφενείο» του Κάρλο Γκολντόνι σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου και σκηνικά κοστούμια Γιώργου Ζιάκα.

Θα παίξουν οι θησαυροί: Κώστας Αρζόγλου, Ρίκα Βαγάνη, Δημ. Δημητρούλιας, Γιώργος Ζωγράφος, Πάνος Πανόπουλος Σπ. Παπαδόπουλος, Σοφία Πυρουνάκη, Δωροθέα Στεριώτη, Παύλος Ζέρβας, Βασίλης Χαλακατεβάκης, Παύλος Γαδ και Κ. Τσιάνος.

Θα συνεχίσει με την επιθεώρηση «Κοντός ψαλμός Αλλελούϊα» σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου, μουσική Λουκιανού Κηλαηδόνη και χορογραφίες Γιάννη Φλερύ. Για το καλοκαίρι του 1985 προγραμματίστηκε το ανέβασμα της κωμωδίας του Αριστοφάνη «Ορνιθεῖς».

Άρχισε τις παραστάσεις της και η Παιδική Σκηνή με το έργο



Δημήτρη Κεζαΐδη - Ελένης Χαβιαρά «Δάφνες και Πικροδάφνες» (πάνω) και Ηλία Καπετανάκη «Ο Γενικός Γραμματεύς» (κάτω)



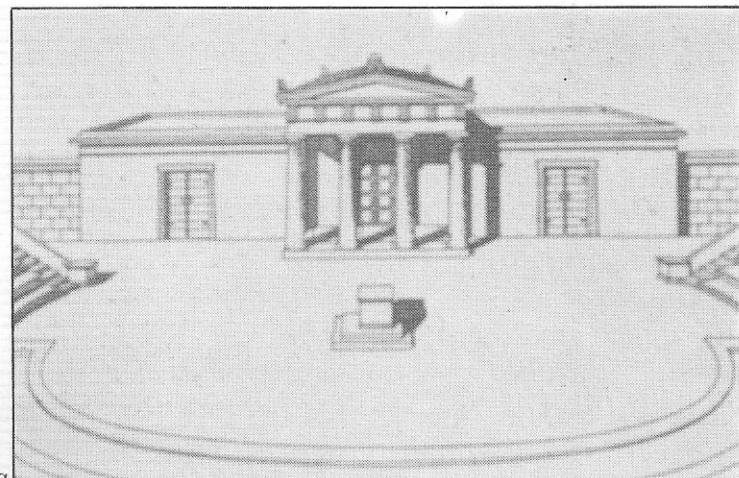
του Γιάννη Καλατζόπουλου «Τα καινούρια ρούχα του Βασιλιά» σε σκηνοθεσία Γιάννη Καραχισαρίδη, μουσική Λουκιανού Κηλαηδόνη, χορογραφίες Έρστη Σεϊρλή, σκηνικά-κοστούμια Αντώνη Χαλκιά. Θα παίξουν οι θησαυροί: Τάκης Βαμβακίδης, Έφη Θανοπούλου, Χρύσανθος Καγιάς, Σεραφείμ Ντίνας, Κλημεντία Πιεράκου και Άννα Χατζησοφιά.

Η προσπάθεια του «Θεσσαλικού Θέατρου» είναι να συμπεριλάβει στο ρεπερτόριο του έργα που ν' αρέσουν στο πλατύ κοινό χωρίς να προσβάλλουν τη νοημοσύνη και την αισθητική κανενός. Για την ώρα αποφεύγει κάποιους νεωτερισμούς στη σκηνοθετική γραμμή γιατί οι άνθρωποι που το διευθύνουν πιστεύουν πως το καινούριο θα γεννηθεί με την πείρα, τις συνθήκες και την ιδιοσυστασία των κατοίκων της περιφέρειας. Κύριο μέλλημα είναι να καταφέρουν ν' αγαπήσουν οι χωρικοί το θέατρο, αλλά και οι κάτοικοι των θεσσαλικών πόλεων, σαν κάτι δικό τους και είναι σίγουρο πως το «Θ.Θ.» το καταφέρε.

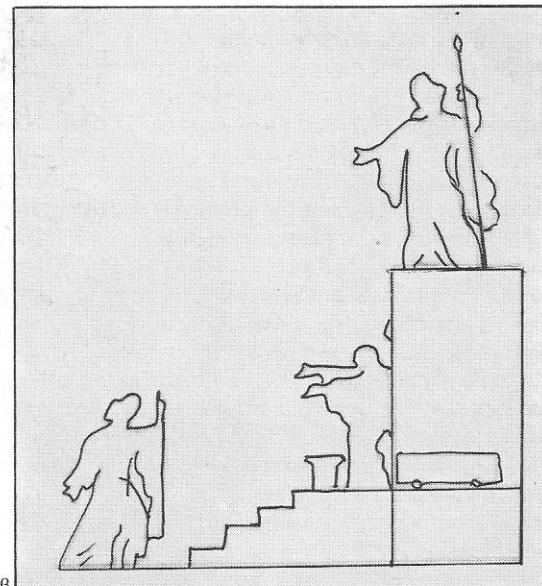
Με τόση δραστηριότητα είναι φυσικό να βγαίνει το συμπέρασμα πως η επιχορήγηση του Υπουργείου Πολιτισμού (15.000.000 δρχ.) να μην καλύπτει τα τεράστια ετήσια έξοδα, που φτάνουν στα 45.000.000 δρχ. περίπου.

Η βαθιά επιθυμία όχι μόνο του «Θ.Θ.» αλλά και των άλλων Δημοτικών Θεάτρων είναι ν' αγκαλιάσουν πολλούς τομείς στη θεατρική τέχνη. Να προσφέρουν περισσότερα. Στον πρώτο χρόνο της λειτουργίας τους είδαμε να συντελούνται θαύματα. Αγάπη και μεράκι υπάρχει απ' όλους και είναι κρίμα αυτά τα Θέατρα να μη βοηθήθουν περισσότερο, σε όλους τους τομείς. □

Το παραπάνω κείμενο ζητήθηκε και γράφτηκε από τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή του ΔΗ.Π.Ε.Θ. Λάρισας Κώστα Τσιάνου.



(α) Αν από την αναπαράσταση αυτή του αρχαιολόγου Δαιρπφελδ αφαιρέσουμε το κάπως μνημειακό πρόστυλο μπρος από την κεντρική πύλη, θα έχουμε την πιθανή μορφή των θεάτρων του Διόνυσου στα χρόνια του Ευριπίδη. (β) Τα τρία βασικά επίπεδα δράσης των σκηνικού χώρου. Η μικρή ορθογώνια πλατφόρμα πίσω από τον μεσαίο υποκριτή είναι το εκκύκλημα. (γ) Πιθανοί τύποι εκκυκλήματος Mahr, *Origin of the Greek Tragic Form*, fig. 27 A-B

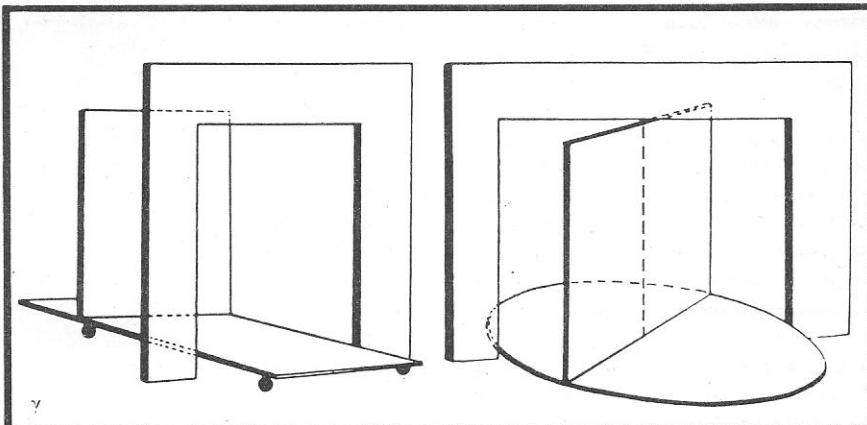


### ΔΑΝΙΗΛ Ι. ΙΑΚΩΒ

## Ανιχνεύοντας την αρχαία τραγωδία

Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα 1984 (Εκδόσεις «Γνώση»).

**Δ**ΕΝ ΠΙΣΤΕΥΩ πως θα προκαλούσε σοβαρές αντιρρήσεις ο ισχυρισμός γωδίας στη χώρα μας έχει να επιδειξεις ελάχιστες αξιόλογες μελέτες ανθεκτικές στο χρόνο και γόνιμες σε αποτελέσματα. Κατά κανόνα γνωρίζουμε την τραγωδία είτε μέσα από τις παραμορφωτικές διόπτρες των σκηνοθετών, που προβάλλουν την καθ' όλα νόμιμη αλλά προσωπική τους ανάγνωση, είτε χάρη στον ταχυγράφο κάλαμο των θεατρικών κριτικών, που, παρά την παιδεία και την οξύδερκειά τους, προσπαθούν να ανταποκριθούν στις εφήμερες απαιτήσεις του ευρύτερα μορφωμένου κοινού. Ένα τρίτο μέσο προσπέλασης της τραγωδίας είναι οι φιλολογικές εργασίες, οι οποίες, εφόσον δεν προορίζονται για την κερδοφόρα σχολική κατανάλωση, είναι γραμμένες στη δυσνόητη επιστημονική διάλεκτο και έχουν κυοφορηθεί στους ερμητικά κλεισμένους θαλάμους της πολυδιάδαλης γνώσης. Το βιβλίο του καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη για τους όρους και τους μετασχηματισμούς στην αρχαία ελληνική τραγωδία ανήκει σε μια άλλη κατη-



γορία που δείγματά της δεν εμφανίζονται και πολύ συχνά: Ενώ, δηλαδή, διαθέτει όλα τα θετικά χαρακτηριστικά μιας άρτιας φιλολογικής εργασίας, ταυτόχρονα έχει αποβάλει όλα εκείνα τα στοιχεία που καθιστούν μια τέτοια εργασία δυσπρόσιτη στο πλατύ κοινό. Το φαινόμενο είναι, και ευπρόσδεκτο και παρηγορητικό, αν ληφθεὶ υπόψη η σχεδόν ολοσχερής απουσία στέρετης υποδομής και ερευνητικού κλίματος από τα Πανεπιστήμια μας. Με αυτὸν τὸν αισιόδοξο αφορισμὸ — που πρόθεστή του, ωστόσο, δεν είναι να λειτουργήσει εφησυχαστικά — προχωρώ στην περιγραφὴ τῶν επιμέρους χαρακτηριστικῶν του υπὸ συζήτηση βιβλίου. Στὸν τόμῳ αυτὸν εξετάζονται τέσσερις σημαντικοὶ παράγοντες που προσδιορίζουν αποφασιστικά τὴ φύση μιας τραγωδίας: πρόκειται για τις κατηγορίες του χώρου και του χρόνου και τις παραμέτρους τῆς «όψεως» καὶ τῆς σιωπῆς. Η οργάνωση του βιβλίου σε τέσσερα αυτοτελή δοκίμα ευσύνοπτου μήκους εξασφαλίζει στον αναγνώστη τη δυνατότητα να μελετήσει το κάθε κεφάλαιο χωριστά, χωρίς να κου-

ραστεῖ ή να κορεστεί με την ολοκλήρωση της προσεκτικῆς του ανάγνωσης, μπορεῖ να αποκαταστήσει την οργανική σχέση ανάμεσα στις τέσσερις ενότητες και να ανακαλύψει το συνδετικό νήμα που τις διατρέχει.

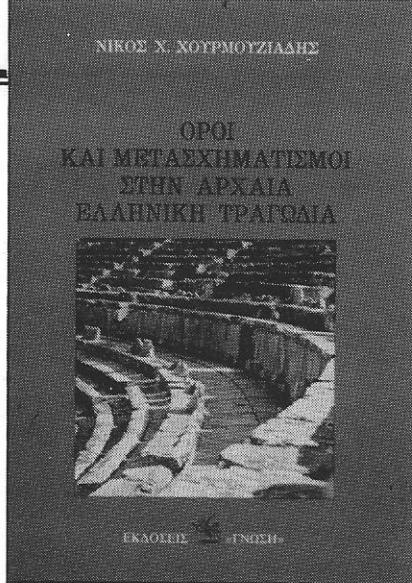
Ο κίνδυνος κορεσμού αντιμετωπίζεται και με ένα πρόσθετο μέσο: την παντελή απουσία υποσημεώσεων φορτωμένων με βιβλιογραφικές ενδείξεις και άλλο κωδικοποιημένο παραπεμπικό υλικό καθώς και την αποφυγή ενός ατελεύτητου και συχνά αδιέξοδου διαλόγου με τις κατά κανόνα αποκλίνουσες, διαμετρικά αντίθετες ή και αντιφατικές απόψεις της έρευνας. Αυτή η αρετή του βιβλίου οδηγεῖ σ' έναν λόγο σαφή, λιτό και δραστικό, χωρίς περιστροφές και παλινδρομήσεις, χωρίς δυσκαμψίες και αιμήχανα κενά. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι οι απόψεις και προτάσεις διατυπώνονται με τρόπο δογματικό και μονοσήμαντο, με τρόπο, δηλαδή, που επιχειρεί να μονοδρομήσει τη σκέψη του αναγνώστη και κάποτε να την τροχοπεδήσει τελείως. Αντίθετα, ο συγγραφέας επισημαίνει την ελλειπτικό-

τητα των πηγών μας και ειδοποιεί ποικιλότροπα τον αναγνώστη του για τα όρια της γνώσης μας και τους περιορισμούς που επιβάλλει το διαθέσιμο υλικό. Επομένως, η διανοητική εγρήγορση, η συζητητική διάθεση και ο κριτικός έλεγχος των δεδομένων και των προτεινόμενων λύσεων είναι απαραίτητες προϋποθέσεις για να αξιολογήσει κανείς τη συμβολή και τη σημασία του βιβλίου.

Στο σημείο αυτό προβάλλει αδήριτα το ερώτημα: αφού αποφεύγονται ο διάλογος με την έρευνα και η εξαντλητική περιγραφή, πώς μπορεί να είναι βέβαιος ο αναγνώστης ότι οι απόψεις και οι ερμηνείες του συγγραφέα όχι μόνο είναι αξιοπρόσεκτες αλλά και πολύ κοντά στην αλήθεια; Οι εγγυήσεις που παρέχονται είναι δύο: (α) ο συγγραφέας προσεγγίζει απροκατάληπτα και συζητά νηφάλια τα σωζόμενα κείμενα και, βασισμένος σ' αυτά, επιχειρεί τη διερεύνηση των τεσσάρων θεμάτων που προαναφέρθηκαν. β). Ο συγγραφέας έχει μια εύφημη γνωστή και αναγνωρισμένη θητεία στα θεατρικά κείμενα και την ερμηνεία τους και έχει δημοσιεύσει μονογραφίες και μικρότερες μελέτες, στις οποίες έχει συζητήσει διεξοδικά και έχει αξιοποιήσει δημιουργικά τα πορίσματα της προγενέστερης έρευνας. Το απόσταγμα αυτής της πολύχρονης πείρας του πλουτισμένο με καινούρια στοιχεία από τις νεότερες προσωπικές του αναζητήσεις μας προσφέρει στο υπό συζήτηση βιβλίο του.

Αυτή η τελευταία διαπίστωση καθορίζει και τον χαρακτήρα του βιβλίου, τον οποίο ήδη υπαινιχθήκαμε: το βιβλίο είναι εκλαίκευτικό. Εκλαίκευση, ωστόσο, δεν σημαίνει βάναυση απλούστευση, υστερόβουλη αποσιώπηση ή πονηρή συγκάλυψη των προβλημάτων κάτω από τον αδιαφανή μανδύα γενικών και σκόπιμα ουδέτερων διατυπώσεων ούτε δογματική απλοποίηση σύνθετων θεμάτων με αποτέλεσμα την παραμόρφωσή τους. Η εκλαίκευση, όπως εφαρμόζεται στο βιβλίο αυτό, προϋποθέτει μακροχρόνια τριβή και γνώση του ερευνητικού αντικειμένου σε τέτοιον βαθμό εξοικείωσης ώστε ο προβληματισμός και οι προτεινόμενες λύσεις να είναι μεταδόσιμα και αξιομετάδοτα σ' ένα κοινό ευρύτερο από τον περιορισμένο κύκλο ή το κλειστό κύκλωμα των ειδικών. Με τους όρους αυτούς μπορούμε να προχωρήσουμε στη συνοπτική και κάπως σχηματική παρουσίαση των επιμέρους κεφαλαίων, χωρίς να εκθέσουμε λεπτομερειακά την επιχειρηματολογία του βιβλίου.

I. Ο χώρος. Στόχος του πρώτου κεφαλαίου είναι να περιγράψει αναλυτικά τον τόπο όπου εκτυλίσσεται η δράση στα σωζόμενα δράματα των τριών μεγάλων τραγικών και να παρακολουθήσει τους με-



τασχηματισμούς και τους νεοτερισμούς που παρατηρούνται στον κάθε δραματουργό. Ο όρος «χώρος» δεν χρησιμοποιείται μονοσήμαντα, δεν αφορά δηλαδή μόνο τον ορατό σκηνικό χώρο, αλλά δίκινη κοχλία ξεκινά από τον εντοπισμό ενός αρχιτεκτονικού μέλους και φτάνει ώς τη (μη ορατή) πόλη ή και τη χώρα ολόκληρη.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι μετασχηματισμοί στο χειρισμό του χώρου δεν παρατηρούνται μόνο καθώς προχωρούμε από τραγικό αλλά και στη διάρκεια της δημιουργικής περιόδου, του ίδιου ποιητή. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για την περίπτωση του Αισχύλου, όπουτε η τραγωδία βρίσκεται ακόμη στο στάδιο των πειραματισμών και των αναζητήσεων για την εύρεση της φύσης της, όπως θα έλεγε ο Αριστοτέλης. Έτσι, στα πρώιμα δράματα του Αισχύλου μπορούμε να διαπιστώσουμε κάποια αοριστία ως προς τον εντοπισμό του χώρου και μια τάση για μετατοπίσεις και αλλαγές στον τόπο δράσης. Είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι μερικά από τα έργα του δεν προϋποθέτουν καν την ύπαρξη σκηνικού οικοδομήματος.

Στον Σοφοκλή, αντίθετα, παρατηρείται η τάση να συνδέεται η δράση μ' έναν αυστηρά προσδιορισμένο τόπο, τάση που φαίνεται να υιοθετεί και ο όψιμος Αισχύλος στον Αγαμέμνονά του, όπου το παλάτι των Ατρειδών είναι διαρκώς παρόν και παίζει κυρίαρχο ρόλο στην εξέλιξη της δράσης. Αυτή η πρακτική που αποσκοπεί στον ακριβή εντοπισμό και λεπτομερή περιγραφή του σκηνικού χώρου - η περιγραφή παίρνει κάποτε τη μορφή ξενάγησης - ολοκληρώνεται, εκλεπτύνεται και παγώνεται σε βαθμό μανιέρας στο έργο του Ευριπίδη. Στον νεότερο τραγικό δεν είναι μόνο ο ορατός χώρος που προσδιορίζεται με ακρίβεια αλλά και ο φανταστικός, όπου διαδραματίζονται τα εξωσκηνικά γεγονότα.

Γενικά, καθώς προχωρούμε, παρατηρείται η αποφυγή αλλαγής του σκηνικού χώ-

ρου, κάτι που επιτρεπόταν στην πρώιμη τραγωδία χάρη στην απροσδιοριστία του τόπου, οι ήρωες συγκεντρώνονται στο υπαίθριο μπροστά στο σκηνικό οικοδόμημα χάρη σε εύλογες δικαιολογίες που επινοεί για τον σκοπό αυτό ο ποιητής, ενώ αποφεύγονται συστηματικά «σκηνές δωματίου». Παράλληλα το σκηνικό οικοδόμημα αποκτά πάγια και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά χάρη στη σκηνογραφία, και η δράση μετατοπίζεται από την ομάδα-χορό που η θέση του είναι στην ορχήστρα, στον ήρωα-άτομο, που η θέση του είναι στη σκηνή. Αφοριστικά θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, στηριγμένοι σε ελέγχιμες και βάσιμες ενδείξεις, ότι από τον Αισχύλο ώς τον Ευριπίδη το δράμα διανύει μια πορεία από τη συμβολική αφαίρεση στο συμβατικό ρεαλισμό, από την αδέσμευτη, πληθωρική και λυρική αρχαϊκότητα στη δεσμευτική, λιτή και διαλογική κλασικότητα.

Σε παράρτημα εξετάζεται ένα πολυσυζητημένο και αμφιλεγόμενο θέμα που συνδέεται άμεσα με το σκηνικό χώρο: πρόκειται για τη χρήση του εκκυκλήματος, ενός τροχοφόρου βάθρου, που κυρίως στα έργα του Ευριπίδη, μεταφέρει μια σκηνή εσωτερικού χώρου έξω από το σκηνικό οικοδόμημα. Το μηχάνημα αυτό, πριν αποκτήσει αυτή την εξειδικευμένη λειτουργία, φαίνεται ότι χρησιμοποιούνταν γενικότερα για την επίλυση ορισμένων τεχνικών προβλημάτων, όπως η καταβαράθρωση του Προμηθέα στο ομώνυμο δράμα του Αισχύλου ή το τράβηγμα των διχτυών που περιέχουν τη λάρνακα με τη Δανάη και τον Περσέα στους Δυκτυούλους του ίδιου ποιητή.

Και στην περίπτωση του εκκυκλήματος - άραγε είναι τυχαίο; - είναι αξιοσημείωτο ότι η τομή παρατηρείται στον Αγαμέμνονα, όπου το μηχάνημα χρησιμοποιείται για την παρουσίαση μιας σκηνής εσωτερικού χώρου - η Κληταιμνήστρα εμφανίζεται στο λουτρό, όπου σκότωσε τον σύζυγό της. Η χρήση αι τις τις συμβάσης, που δημιουργεί μια σφήνα στον εξωτερικό χώρο, κρίθηκε απαραίτητη, καθώς το μέγεθος του θέατρου και η πλάγια θέση αρκετών θεατών θα εμπόδιζαν την πρόσληψη ορισμένων σκηνών, αν υποθέταμε οτι αρκούσε μόνο το άνοιγμα της κεντρικής πύλης του σκηνικού οικοδομήματος, για να παρουσιαστούν π.χ. τα θύματα ενός φόνου.

II. Ο χρόνος. Στόχος του δεύτερου κεφαλαίου είναι να μελετηθεί μια κατηγορία στενά συναρτημένη με τον χώρο, η κατηγορία του χρόνου. Σε αντίθεση με την περίπτωση του χώρου, εδώ έχουμε τη ρητή μαρτυρία του Αριστοτέλη για την επιδιώξη των τραγικών να περιορίσουν τη δράση στο πλαίσιο μιας ημέρας, μαρτυρία που έγινε αφετηρία για τη διαμόρφω-

ση του δόγματος της ενότητας του χρόνου στο νεοκλασικό δράμα της Ευρώπης, και ιδιαίτερα της Γαλλίας, με τις συνακόλουθες συνέπειες, θεωρητικές και πρακτικές, στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Ο συνολικός χρόνος των δραματικών γεγονότων ισούται με το άθροισμα των σκηνικών και εξωσκηνικών δρωμένων και το διάστημα που αυτά απαιτούν για να πραγματοποιηθούν. Ένα πρόβλημα, επομένως, που είχε να αντιμετωπίσει ο αρχαίος δραματουργός ήταν η ενσωμάτωση των εξωσκηνικών γεγονότων στη ροή των σκηνικών και η εξασφάλιση κάποιου χρονικού διαστήματος για την πραγματοποίησή τους.

Το πρώτο οι ποιητές το πετύχαιναν με την αγγελική ρήση που περιγράφει τα διαδραματισθέντα στο μη ορατό από τους θεατές χώρο, ενώ το δεύτερο με την παρουσία του χορού, που αναλαμβάνει να παιζει περίπου τον ρόλο της σημερινής αυλαίας, αφού το αρχαίο θέατρο λειτουργούσε στο ύπαιθρο και δεν διέθετε παραπετάσματα για την κάλυψη των χρονικών κενών. Ο χορός, που δεν είναι φορέας δράσης όπως τα πρόσωπα, όταν εκτελεί ένα στάσιμο, ακινητοποιεί τον χρόνο και υψώνεται σε μια σφαίρα αχρονική και έτσι διευκολύνει τη φαντασία του θεατή να δεχτεί την πάροδο του απαραίτητου διαστήματος για την πραγματοποίηση των εξωσκηνικών γεγονότων, ακόμη και αν ο χρόνος εκτέλεσης του σταύρου είναι ασύμμετρος, σε απόλυτες τιμές, προς τον πραγματικά απαιτούμενο. Αξίζει να μεταφέρουμε αυτούσιο το συμπέρασμα του συγγραφέα σχετικά με τη λειτουργία του χορού (σ. 83): «...όταν ο σκηνικός χώρος αποδοθεί, έστω και σύντομα ή μόνο φαινομενικά, στην αποκλειστική διάθεση του χορού, πάνει να υφίσταται οποιαδήποτε συνάρτηση των εξωσκηνικών γεγονότων με τον σκηνικό χώρο».

Μετά από αυτές τις γενικές διαπιστώσεις μπορεί να τεθεί το ερώτημα αν και κατά πόσο οι τρεις μεγάλοι τραγικοί τηρούν την ενότητα του χρόνου. Στον Αισχύλο η ποιητική ελευθερία που συναντήσαμε ως προς τον χειρισμό του χώρου παρατηρείται και στην οργάνωση του χρόνου την ύπαρξη μετασχηματισμών, καθώς προχωρούμε από ποιητή σε ποιητή. Από τον κάπως ελευθέριο χειρισμό του χρόνου στον Αισχύλο περνούμε σε μια αυστηρά προσδιορισμένη χρονική περίοδο στους άλλους δυο τραγικούς, μολονότι ο Σοφοκλής παρουσιάζεται πιο πυκνός και συγκροτημένος στην οργάνωση του χρόνου από ό,τι ο Ευριπίδης που είναι πιο χαλαρός και όχι πάντοτε συνεπής.

**III. Η όψις.** Παρά το γεγονός ότι οι αρχαιολογικές μαρτυρίες - κυρίως οι αγγειογραφίες - για το αρχαίο θέατρο έχουν πληθύνει εντυπωσιακά τον τελευταίο καιρό και η μελέτη τους μας έχει προσφέρει αρκετές πληροφορίες για την εξωτερική εμφάνιση και τη σκευή των θησποιών καθώς και κάποια στοιχεία για την παράσταση ορισμένων σκηνών, ο συγγραφέας ορθά παραπειτείται από την αξιοποίηση αυτής της πηγής, γιατί πρόκειται για διαφορετικό καλλιτεχνικό είδος, που υπακούει σε άλλους όρους και προδιαγράφει. Ευτυχώς ο μελετητής του αρχαίου

δράματος έχει τη δυνατότητα να βασιστεί στο ίδιο το κείμενο, στο οποίο έχουν ενσωματωθεί οι σκηνοθετικές οδηγίες - οι Γερμανοί μιλούν για *immanente Regiean - weisungen*. Βέβαια, ένα ποσοστό αβεβαιότητας εξακολουθεί να παραμένει, γιατί ορισμένες πληροφορίες μας διαφεύγουν (δεν μπορούμε π.χ. να γνωρίζουμε πόσα άρματα χρησιμοποιούνται σε μια σκηνή, από πόσα μέλη αποτελείται μια συνοδεία ή ομάδα αιχμαλώτων κ.λπ.). Η αβεβαιότητα αυτή επιτείνεται από το γεγονός ότι το παραδεδομένο κείμενο σε ορισμένα καίρια σημεία που παρουσιάζει ανιατές φθορές ή έχει υποστεί παρεμβολές περιορισμένης ή μεγάλης έκτασης. Οι φθορές δεν μας επιτρέπουν να διαγνώσουμε ή να εικάσουμε την πρόθεση του ποιητή, ενώ οι παρεμβολές νοθεύουν την αρχική σκηνοθετική σύλληψη.

Μια πρώτη στατιστική προσέγγιση δειχνεί ότι τα περισσότερα δείγματα που προδίδουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για δραστικά οπτικά αποτελέσματα προέρχονται από τον Αισχύλο - δεν είναι ίσως τυχαίο ότι το ενδιαφέρον αυτό το διαπιστώνει ήδη η αρχαία βιογραφία του ποιητή -, ενώ τα λιγότερα προέρχονται από τον Σοφοκλή. Ο συγγραφέας προτείνει προς εξέταση τις εξής κατηγορίες: (α) τκηνές πλήθους, οι οποίες συχνά συνδέονται με μια τελετουργική πομπή, (β) σκηνές βιαιης σύγκρουσης ικετών με τους διώκτες τους, (γ) σκηνές μέ άρμα, (δ) θεοφάνειες, και (ε) σκηνές τερατείας. Προσάγονται άφθονα παραδείγματα σκηνικών εικόνων από τις παραπάνω κατηγορίες και διατυπώνονται ευαίσθητες παρατηρήσεις και αξιοπρόσεκτες προτάσεις. Και εδώ παρακολουθείται η πορεία από την αρχαϊκή ποικιλία και την έκδηλη προτίμηση θεαματικών σκηνών στην κλασική πειθαρχία και τη συμβατική τυποποίηση. Με θαυμαστή ενάργεια περιγράφονται σκηνικές εικόνες που εκμεταλλεύονται τις προσφερόμενες δυνατότητες από τα διάφορα επίπεδα δράσης (ορχήστρα - λογοείο - στέγη σκηνικού οικοδομήματος - μηχανή), συγκρίνονται παρεμφερείς σκηνές και εντοπίζονται σκηνές που αποτελούν σχόλιο ή ειρωνική απάντηση ενός ποιητή σε μια παρόμοια σκηνή προγενέστερου δράματος κάποιου ομοτέχνου του. Συχνά ο συγγραφέας βρίσκεται αντιμέτωπος με προβλήματα γνησιότητας ολόκληρων σκηνών και αναγκάζεται να εμπλακεί, έστω και υπαινιχτικά, στη συζήτηση της έρευνας και να πάρει θέση απέναντι σε παλαιότερες λύσεις ή να προτείνει καινούριες. Μια σταχυολόγηση ενδεικτικών παραδειγμάτων παρέλκει εδώ, γιατί η δειγματοληψία θα διασπούσε το πυκνό πλέγμα που συγκροτούν οι διασυνδέσεις ανάμεσα στις διάφορες σκηνές και θα ακρωτηριάζει ή θα αδικούσε τη συλ-

λογιστική του συγγραφέα. Πάντως, το κεφάλαιο αυτό αξιεί να διαβαστεί από εκείνους που ασχολούνται με τη σκηνική πραγμάτωση της αρχαίας τραγωδίας, γιατί συχνά προτείνονται, στο όνομα της καλλιτεχνικής ελευθερίας, καινοφανείς ή ριζοσπαστικές λύσεις, ερήμην ήμως του κειμένου.

**IV. Η σιωπή.** Το τελευταίο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στη σιωπή, ένα φαινόμενο γνωστό και από το νεότερο θέατρο. Η διαφορά στην προκειμένη περίπτωση έγκειται στο γεγονός ότι στην αρχαία τραγωδία η σιωπή δεν υπηρετεί μόνο καλλιτεχνικούς σκοπούς, αλλά καθορίζεται και από τεχνικούς περιορισμούς. Δεν είναι συμπτώματικό ότι αρκετά δράματα του Αισχύλου φαίνεται ότι παίχτηκαν μόνο από δυο υποκριτές, ενώ πολλές τραγωδίες των δυο νεότερων ποιητών χρησιμοποιήσαν τρεις υποκριτές, με την αυτονόητη προϋπόθεση, βέβαια, ότι κάθε ηθοποιός αναλάμβανε να υποδυθεί περισσότερους από έναν ρόλους. Αυτή η διαπίστωση εναρμονίζεται με τη μαρτυρία του Αριστοτέλη ότι ο Αισχύλος εισήγαγε τον δεύτερο υποκριτή, ενώ τον τρίτο τον πρόσθεσε ο Σοφοκλής. Ένας τέτοιος αριθμός: ικανές περιορισμός ήταν φυσικό να έχει επιπτώσεις σε ορισμένες σκηνές, όπου κάποιο επώνυμο πρόσωπο, δηλαδή όχι ένα πρόσωπο με δευτερεύοντα και βοηθητικό ρόλο που είναι εξ ορισμού βωβό, είναι απαραίτητο να παρευρίσκεται στη σκηνή, αλλά δεν μπορεί να μιλήσει, επειδή έχει ήδη συμπληρωθεί ο αριθμός των ομιλούντων ηθοποιών. Τις περισσότερες φορές όμως η σιωπή επιτελεί κάποια δραματική λειτουργία. Έτσι, στον Σοφοκλή εγκαταλείπονταν σιωπηλά τη σκηνή γυναικείες μορφές που μετά την αναγγελία κάποιας συμφοράς πηγαίνουν να αυτοκτονήσουν. Ο Αισχύλος προτιμά έναν διαφορετικό χειρισμό της σιωπής, που μας είναι γνωστός τόσο από τα σωζόμενα ακέραια όσο και από τα αποσπασματικά έργα του. Για ολόκληρες σκηνές αφήνει ένα πρόσωπο σιωπηλό - κυρίως στην αρχή του δράματος - και ύστερα δημιουργεί μια χειμαρρώδη και εντυπωσιακή έκρηξη λόγου. Αυτή η πρακτική διαφοροποιείται έντονα από την τεχνική των δυο νεότερων τραγικών, οι οποίοι προτιμούν είτε μια δραματική διαλογική έναρξη (Σοφοκλής) είτε ένα στατικό προλογικό μονόλογο (Ευριπίδης). Η δυνατότητα του Αισχύλου να κρατά σε αδράνεια για ολόκληρες σκηνές κύρια πρόσωπα της δράσης οφείλεται στο ευρύ χρονικό και δραματικό πλαίσιο που του εξασφάλιζε μια θεματικά συνεχόμενη τριλογία - ας πούμε η Αχιλλείδα. Πρέπει, ωστόσο να τονίσουμε αμέσως, για να αποφεύχθουν ενδεχόμενες παρεξηγήσεις, ότι δεν πρόκειται για μια ουδέτερη ή παθητική

στάση του ήρωα αντίθετα, η σιωπή φορτίζει την ατμόσφαιρα και προβληματίζει τα άλλα πρόσωπα που προσπαθούν με τις αλλεπαλληλες κρούσεις τους να την άρουν.

Στην επισκόπηση των περιπτώσεων της σιωπής καιρία θέση κατέχει η αισχυλική Κασσάνδρα, που η σκηνή της σιωπής της βρίσκει δυο ενδιαφέρουσες παραλλαγές στις Τραχίνες του Σοφοκλή (Ιόλη) και στην Άλκηστη του Ευριπίδη (η ομώνυμη ηρωίδα).

Η Ιόλη όμως, αντίθετα από την Κασσάνδρα, επηρεάζει αποφασιστικά την πορεία του δράματος, καθώς γίνεται αφετηρία των αποφάσεων της Δημάνειρας που θα προκαλέσουν την καταστροφή. Η σιωπή της Άλκηστης τοποθετείται στο τέλος του δράματος και έτσι δεν έχει άλλες προεκτάσεις, όπως η περίπτωση της Ιόλης, με την οποία κατά τα άλλα μοιάζει πολύ η ευριπιδική σκηνή. Η σιωπηλή Άλκηστη είναι το μέσο δοκιμασίας του Άδμητου και θα οδηγήσει στην θητική αποκατάστασή του.

Η μορφή του Πυλάδη παρουσιάζει επίσης ενδιαφέρουσες παραλλαγές. Ενώ στις Χοηφόρες του Αισχύλου ο Πυλάδης απαγγέλλει μόνο τρεις στίχους ως ανθρώπινο φερέφωνο του θεού Απόλλωνα, όταν ο Ορέστης θα διστάσει για μια στιγμή να σκοτώσει τη μητέρα του, στις δυο Ηλέκτρες μένει απόλυτα σιωπηλός. Αντίθετα, ενεργητικός είναι ο ρόλος του στην Ιφιγένεια την εν Ταύροις και τον Ορέστη του Ευριπίδη. Στην τελευταία μάλιστα τραγωδία είναι αξιοπρόσεκτη η αιτιολόγηση της σιωπής του από τον συγγραφέα: ο Ορέστης αναλαμβάνει να απαντήσει για λογαριασμό του Πυλάδη, και αυτό συμβαίνει, γιατί σε λίγο θα εμφανιστεί από μηχανής ο Απόλλωνας, με τον οποίο συμπληρώνεται ο αριθμός των τριών ομιλούντων υποκριτών, πράγμα που εμποδίζει την παρέμβαση του Πυλάδη. Άλλωστε ο Πυλάδης στην ουσία είναι ένα alter ego του Ορέστη. Αυτή η διαπίστωση οδηγεί στην εξέταση σκηνών με ομοειδή ή αντιθετικά ζευγάρια, όπως το Κράτος και η Βία στον Προμηθέα του Αισχύλου, οι Διόσκουροι στην Ηλέκτρα του Ευριπίδη, ο Αμφίων και ο Ζήθος στην Αντίόπη του Ευριπίδη κ.λπ.: Ο συγγραφέας μελετά αυτές τις ιδιότυπες περιπτώσεις, όπου ο λόγος αποδίδεται σ' ένα μόνο πρόσωπο που ταυτόχρονα εκπροσωπεί και το άλλο ή κατανέμεται σύμμετρα και στα δυο πρόσωπα, εφόσον το ήδος τους είναι διαφορετικό και οι αντιλήψεις τους δεν ταυτίζονται.

Μια τελευταία περίπτωση συνιστά η σιωπηλή παραμονή του κύριου ήρωα στη σκηνή κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης ενός σταύρου. Η παραμονή αυτή όχι μόνο προσδίδει άρρηκτη συνοχή σε τραγω-

δίες που έχουν παρατακτική δομή (π.χ. Τρωάδες του Ευριπίδη), αλλά και φορτίζει έντονα μερικές σκηνές, όπως συμβαίνει με την απειλητική παρουσία της Μήδειας που διψά για εκδίκηση στο ομώνυμο δράμα του Ευριπίδη.

Ανακεφαλαίωντας, παρατηρούμε ότι, μολονότι μερικές αισχύλεις σιωπές παρουσιάζονται παραλλαγμένες και σε δράματα των δυο νεότερων τραγικών, ο Αισχύλος παραμένει ο κυριαρχος χειριστής σκηνών σιωπής και γνωρίζει να τις οργανώνει με αριστουργηματική δεξιοτεχνία και δραστική αποτελεσματικότητα. Στους δύο άλλους τραγικούς η επικράτηση του λόγου, που ευνοήθηκε από την αύξηση του αριθμού των υποκριτών και, επομένως, και του αριθμού των ρόλων, μείωσε αισθητά τη χρήση σκηνών σιωπής, τις οποίες ο καθένας τους τις χειρίστηκε με τον προσωπικό του τρόπο. Με την περιγραφή και την αξιολόγηση της προσφοράς και της σημασίας του πρόσφατου βιβλίου του καθηγητή N.X. Χουρμουζάδη επιχειρήσαμε να συστήσουμε στον μελλοντικό αναγνώστη ένα σημαντικό βοήθημα για την κατανόηση της αρχαίας τραγωδίας αποφεύγοντας, όσο ήταν δυνατό, τα παραδείγματα και τη συζήτηση λεπτομερεών.

Ίσως μάλιστα ο απόλυτα καταφατικός τόνος της παρουσίασης να δημιουργήσει την εύλογη εντύπωση ότι ο υπογράφων έχει αφοπλιστεί ολοκληρωτικά από την επιχειρηματολογία του συγγραφέα. Κάτι τέτοιο, βέβαια, δεν θα μπορούσε να συμβεί, γιατί απλούστατα ένα βιβλίο που δεν ερεθίζει και δεν προκαλεί τον αντίλογο είναι βιβλίο που δεν προωθεί την έρευνα και δεν πλουτίζει τις γνώσεις μας. Αν αποκλείστηκε ο αντίλογος, αυτό έγινε πρώτα γιατί οι διαφωνίες μου δεν αναιρούν την ποιότητα και την αξία του βιβλίου, και έπειτα γιατί μια τεκμηριωμένη και σύμφωνη με όλους τους κανόνες της φιλολογικής επιστήμης συζήτηση θα ενέπλεκε τον αναγνώστη σ' ένα κυκεώνα λεπτολόγων διακρίσεων και δυσπαρακολούθητων επιχειρημάτων και έτσι και την πρόθεση του συγγραφέα θα αδικούσε και την παρουσίαση θα τη μετέτρεπε σ' έναν ανιαρό διάλογο ειδικών. Άλλωστε δεν έχουν εδώ τη θέση τους οι μεμψιμοιρίες, όταν εμφανίζονται στη γλώσσα μας τέτοια εγχειρίδια που μπορούν να βοηθήσουν ποικιλά στρώματα αναγνωστών. Η νεκρή βιβλιογραφική παραπομπή και ο αυτάρεσκος αντιρρητικός λόγος πρέπει να παραχωρήσουν τη θέση τους στα ζωντανά ερεθίσματα αυτού του βιβλίου, τα οποία μπορούν να γίνουν αφετηρία για προώθηση και - γιατί όχι - ξεπέρασμα των απόψεων και των προτάσεων που διατυπώνονται στα παραπάνω δοκίμια. □

□ Τα Αναγνωστικά ψάχνουν, κι αυτά, τη δική τους φυσιογνωμία. Ειδήσεις, μικροσχόλια και ό,τι άλλο περισσεύει. Και, βέβαια, στις σελίδες αυτές, θα λέμε τα οικογενειακά μας —ό,τι δηλαδή, αφορά στο περιοδικό. Με την ευκαιρία, θέλουμε να τονίσουμε στους συνδρομητές μας ότι κάθε τεύχος που θα κυκλοφορεί, αυτοί πρώτοι θα το παίρνουν. Αν ο φάκελος με το τεύχος «κάπου» χάνεται (ταχυδρομεία είναι αυτά...), να μας ειδοποιούν.

□ Για τα προσεχή τεύχη μας έχουμε στο πρόγραμμα πολλά θέματα. Δεν μας κυνηγάει η επικαιρότητα ή η πρωτιά. Αυτό είναι «αποκλειστικότητα» των εφημεριδών. Δεν μπορούμε να κρατήσουμε μυστικό ότι, μεταξύ των αφιερωμάτων που ετοιμάζουμε, είναι και αφιερώματα στον Καραγκιόζη, στον Φώτο Πολίτη, στο Θέατρο του Σώματος, στο Κρητικό Θέατρο κ.ά. Φίλοι και συνεργάτες ήδη έχουν αρχίσει και δουλεύουν προς αυτές τις κατευθύνσεις.

□ Παρακολουθούμε προσεκτικά τον τύπο. Σχεδιάζουμε τον τρόπο αποδελτίωσης όλων όσων γράφονται σχετικά με το θέατρο. Γράφονται, πολλές φορές, ενδιαφέροντα κείμενα. Πρέπει να μπορεί κανείς να τ' αναζητήσει. Σημειώνουμε, σκόρπια, μερικά των τελευταίων ημερών: Ο φαύλος κύκλος της εξουσίας —όπως τον είδε και τον είπε ο «κύκνος του Αιγαίου» (Ο Μάριος Πλωρίτης στο Βήμα, 2-12-84, κάγοντας απολογισμό του φετινού Φιλολογικού Συνεδρίου για τον Σαιξπηρ), NAI στον Σαιξπηρ —έργα του «ιερού τέρατος» από 6 θιάσους (μιλάνε στην Ελ. Πετάση οι Κ. Γεωργουσόπουλος - Ελ. Βαροπούλου και Τ. Λιγνάδης, στο Βήμα, 2-12-84), Που είναι το «ήθος Πολίτη»; (ο Κώστας Σταματίου στα Νέα της Κυριακής, 2-12-84). Ακόμη, να σημειώσουμε την έρευνα του Νίκου Παρνασά στον Ελεύθερο Τύπο για τα όρια ανανέωσης του Αρχαιού Δράματος, από 17 μέχρι 24/11, όπου απάντησαν: Κουν, Σολομός, Μινωτής, Ευαγγελάτος, Τσαρούχης, Μπάκας, Βουτσινάς, Ρεμούνδος. Επίσης, χάρη στον Παρνασσά είχαμε ένα άκρως ενδιαφέρον φλας μπακ —αυτοβιογραφικό —στην 60 χρονή θεατρική δραστηριότητα του Αλέξη Μινωτή (στον Ελ. Τύπο, από 13 μέχρι 24/10).



□ Το τεύχος που κρατάτε στα χέρια σας, το 3/4, είναι διπλό. Κι όταν λέμε «διπλό» το εννοούμε όχι τυπικά αλλά ουσιαστικά. Οι σελίδες του απλού τεύχους είναι ογδόντα (80). Του διπλού είναι... διπλάσιες — δηλαδή, εκατόν εξήντα (160)! Αυτό το υπογραμμίζουμε επειδή έχει γίνει «νόμος» στην αγορά, τα περιοδικά να κυκλοφορούν με διπλά και τριδιπλά νούμερα και οι σελίδες τους να είναι λιγότερες απ' όσες έχει το απλό τεύχος. Δεν θέλουμε να κοροϊδέψουμε τους φίλους μας. Η έκδοση διπλού τεύχους επιβλήθηκε εκ των πραγμάτων. Έπρεπε να κερδίσουμε τον χαμένο καιρό. Με το διπλό τεύχος πιστεύουμε ότι θα γίνει μια προσπάθεια για να πετύχουμε το στόχο μας που είναι η τακτή έκδοση του περιοδικού. Θα παλέψουμε ώστε το «διμήνο» που προσδιορίζει τον τίτλο μας να γίνει πραγματικότητα. Πάντως, το διπλό τεύχος που κρατάτε είναι ένα τεύχος -γίγαντας, ένα τεύχος- άθλος. Είναι πολύ να θέλουμε να αναγνωριστεί η προσφορά του;

□ Τα κείμενα του αφιερώματος στο «Βυσσινόκηπο» του Τσέχωφ είναι αποσπασμένα από δύο γαλλικά περιοδικά: το TRAVAILL THEATRALE και το THEATRE EYROPE που διευθύνει ο Τζιόρτζιο Στρέλερ.

Μια «τακτοποίηση» αναγκαία: Ο Γ. Ανδρεάδης είχε την επιμέλεια της μελέτης του P. Vidal-Naquet «Ο Οιδίπους στη Βιτσέντσα και στο

Παρίσι...», ενώ έκανε και τη μετάφραση των σημειώσεων.

□ Δυο αφιερώματα σ' αυτό το τεύχος δεν είναι και μικρή υπόθεση! Ένα αφιέρωμα στο «Βυσσινόκηπο» του Τσέχωφ με κείμενα- αποσπάσματα πειρας, γνώσης, αγάπης, πρακτικής. Ποιός δεν θα θέλει να υπόγραφε εκείνα τα κείμενα του Κρέτσνα, του Στρέλερ, του Μπανού... (Και τυπικά, τουλάχιστον, μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει η αφορμή: από το Εθνικό Θέατρο θα παιχτεί ο «Βυσσινόκηπος», καθώς επισής και από το θέατρο της Άνοιξης που έχει κάνει την αναγγελία). Άλλα και το αφιέρωμα στη Μαριονέτα διεκδικεί την επισήμανση μιας δουλειάς που τη διακρίνει η πρωτοτυπία, η επιστημονική εμβρίθεια και η άκρατη αγάπη για το αντικείμενο.

□ Πιστεύουμε ότι τα «Δρώμενα στο δεύτερο τεύχος ήταν αρκετούς πόντους ανεβασμένα σε σχέση με το πρώτο. Κι αυτό, βέβαια, είναι μια διαπίστωση που τεκμηριώθηκε από τα συγχαρητήρια δεκάδων φίλων αναγνωστών και συνδρομητών τους οποίους ευχαριστούμε αλλά και υποσχόμαστε ότι τα επόμενα τεύχη θα είναι καλύτερα το ένα απ' το άλλο. Αν και στο δεύτερο τεύχος, το κόστος ανέβηκε λόγω των εγχώρων μακετών του Γιάννη Τσαρούχη που κάλυψαν ένα δισέλιδο, δεν νομίζουμε ότι έπρεπε να υπάρξει και αλλαγή στην τιμή - αυτό, άλλωστε, είναι μια σκέψη έξω από μας, αφού πρέπει να κάνουμε ακόμη πολλά για να δώσουμε εκείνο που οραματίζόμαστε.

□ Το Περισκόπιο, όπως φαίνεται από τούτο το τεύχος, ψάχνει τη φυσιογνωμία του. Πλούτιστηκε με περισσότερες σελίδες. Καταγράφει πολλά και ενδιαφέροντα και αποδελτώνει όσα, ενδεχομένως, έχουν μια κάποια διάρκεια. Οι επιλογές κριτικών, η ανθολόγηση κάποιων ωραίων λόγων που ειπώθηκαν ή γράφτηκαν, το πρόγραμμα των θεάτρων με πλήρη τα στοιχεία (συγγραφέας, έργο, μεταφραστής, σκηνοθέτης, ηθοποιοί κ.λπ.). Όλα χρήσιμα. Στο επόμενο, πιο καίριοι στις επισημάνσεις μας και αποτελεσματικοί.

□ Δυστοκία στην εξεύρεση Διευθυντή Δραματολόγου στο Εθνικό Θέατρο! Η «πρόκληση ενδιαφέροντος» δεν απέφερε παρά μόνο τρεις αιτήσεις υποψηφιότητας. Και οι τρεις, από γυναίκες! Πρόκειται για τις Φλώρα Σωτηράκη, Πάγια Βεάκη και Σωτηρία Μαντζίρη. Η ελάχιστη αυτή προθυμία ανάγκασε το Εθνικό να ανανεώσει την «πρόκληση...» μη τυχόν και ενδιαφερθούν μερικοί καθ' ύλην αρμόδιοι—που υπάρχουν. Το γιατί δεν παρατηρείται συνωστισμός δεν μπορούμε να ξέρουμε. Πάντως, η τριετής θητεία είναι ίσως ανασταλτικό για ορισμένους που, μετά τα τρία χρόνια, μπορεί να μείνουν ξεκρέμαστοι, αν τώρα παρατήσουν τη δουλειά που κάνουν.

□ Το Θεατρικό Εργαστήρι Ηπείρου ιδρύθηκε το Γενάρη του 1983 με πρωτοβουλία θηθοποιών που δούλευαν στα Γιάννινα από το 1976. Το Θ.Ε.Η. έλαβε τη μορφή Νομικού Προσώπου Ιδιωτικού Δικαίου σαν αστική εταιρεία πολιτιστική μη κερδοσκοπική. Ξεκίνησε με την ίδρυση θιάσου και με κεφάλαιο 42.000 δραχμές. Μέχρι στιγμής έχει παρουσιάσει τα έργα: «Φωνάζει ο κλέφτης» του Δημ. Ψαθά. Οι «Κουραμπιέδες» του Γ. Χασάπογλου, Οι «Κληρονόμοι της Θείας» του Γερ. Σπαταλά και «Ο Ήρωας» του Βασ. Ρώτα (αυτά τα δυο από την Παιδική Σκηνή). Τα καλιτεχνικά στελέχη του Θ.Ε.Η. Φ. Αναγνώστου, Θ. Γκόγκος, Φ. Γκόγκου, Γ. Θωμάς, Ν. Κοντούρη, Μ. Μπίζιος, Γ. Νάκος, Ο. Παπά, Λ. Σιάνου, Θ. Τζάτσος. Απ' ό,τι λένε, δεν είναι πάντως ανταγωνιστικό του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου...

□ Ανάμεσα στους επαγγελματικούς θιάσους που ζητούν επιχορήγηση είναι και μερικοί που θέλουν... βρεγμένο σανιδι! Ένας θεός ξέρει αν υπάρχουν ή έχουν παιξει ποτέ μπροστά σε κοινό. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το σύστημα αυτό των επιχορηγήσεων προάγει (!) τη συναλλαγή. Ναι, είναι αλήθεια. Προς θεού, δεν είναι μορφή αυτό στην επιτροπή που την τιμούμε. Άλλα, ποιός είναι εκείνος που αντέχει τις επισκέψεις των θιασαρχών, τα ατέλειωτα πήγανε-έλα στο υπουργείο, τις αναμονές κ.λπ. Να σταματήσει, επιτέλους, αυτό το

τροπάριο. Ας βρεθεί άλλος τρόπος για να υποστηριχτεί η προαγωγή της θεατρικής τέχνης... Για να μην ξαναπούμε του χρόνου ότι πάλι πήγαν χαμένα τα ενενήντα τόσα εκατομμύρια!

□ Στο 2ο τεύχος δημοσιεύσαμε τη μελέτη του Ανδρέα Παναγόπουλου «Το Αρχαίο δίκαιο του πολέμου και η κλασική δραματουργία» από όχοι στον Ευριπίδη. Ένα τηλεφώνημα του φίλου συγγραφέα για μια διόρθωση: στη σελίδα 17, σημείωση 24, αντί «φιλότουρκο» να γραφεί «φιλοτύραννο». Δεν θέλουμε να επικαλεστούμε... δαίμονες του τυπογραφείου. Απλά, η αβλεψία του διορθωτή. Αυτά....

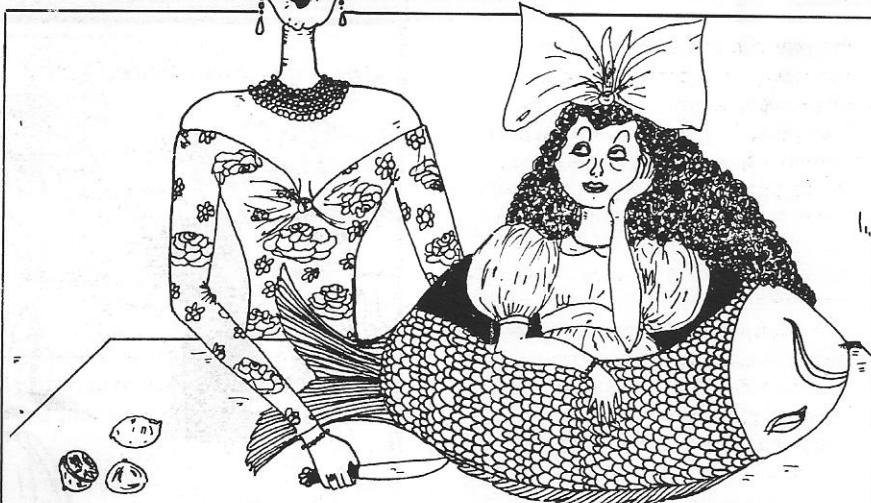
□ Δική μας παράλειψη ήταν η μη αναφορά της μετάφρασης των «Βακχών» από την Ολυμπία Καράγιωργα. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι την αγνοούσαμε. Από τον Κοραή Δαμάτη, υπεύθυνο του Εβδομού Θεάτρου πήραμε μια επιστολή. Ευχαριστούμε για την τηγμανσή της παράλειψης, καθώς και για τα καλά λόγια για τα «Δρώμενα». Τη δημοσιεύουμε! «Αγαπητέ κ. Λαγκαδινέ, Διαβάζοντας το δεύτερο τεύχος του περιοδικού «Δρώμενα», στάθηκα ιδιαίτερα στα όσα αναφέρει ο συνεργάτης σας κ. Γιάγκος Ανδρεάδης για τις «Βάκχες» του Ευριπίδη. Κι αυτό γιατί τούτο το έργο έχει ιδιαίτερη σημασία για μας μιας και ήταν το δεύτερο έργο με το οποίο παρουσιάστηκε το Έβδομο Θέατρο το 1980 στο θέατρο Παπάγου (μετά τις «Τρωάδες» το 1979). Τη μετάφραση των «Βακχών»—καθώς και των «Τρωάδων»—έχει κάνει η φιλόλογος και ποιήτρια κ. Ολυμπία Καράγιωργα, μέλος του Ε.Θ. Στο κείμενό σας «Η χορεία των μεταφράσεων» δεν αναφέρεται η μετάφραση της κ. Καράγιωργα, καθώς και η παρουσίαση του έργου από το Έβδομο Θέατρο. Σας επισημαίνω τούτη την παράλειψη και για του λόγου το αληθές παραθέτω ένα απόσπασμα από τη μετάφραση των «Βακχών». Επίσης εσωκλείω ένα πρόγραμμα, όπου αναφέρονται όλες οι μέχρι τώρα παρουσιάσεις του Εβδόμου Θέατρου. Με τις καλύτερες ευχές μας για το άξιο περιοδικό. Σας ευχαριστούμε».



Σκίτσο του J. Sennep, δημοσιευμένο στο περ. «Θέατρο» τ. 19 (1965).

□ Σαρανταένας «θίασοι» ερασιτεχνών ζητούν επιχορήγηση. Οι δεκαέξι για πρώτη φορά. Οι υπόλοιποι είχαν επιδοτηθεί την περασμένη χρονιά. Βρίσκουμε αρκετά γνωστά ονόματα: Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου, Θεατρικός Όμιλος Κορινθου, Οριακό Θέατρο (πρώην Θέατρο Νέων Κρήτης), ΤΟ ΜΠΟΥΡΙΝΙ (Μυτιλήνη), Χανιώτικο Θεατρικό Εργαστήρι, Καλλιτεχνικός Οργανισμός Ποντίων Αθηνών, Ομάδα Τέχνης ΠΑΡΟΔΟΣ, Κορινθιακό Θέατρο «Βασίλης Ρώτας», Δημοτικό Θέατρο Αργούς...

□ Μετά χαράς δημοσιεύουμε τα νέα, από το Παρίσι, του «Ορέστη» του Γιάννη Ρίτσου. Το έργο έχει δραματουργικά επεξεργαστεί και σκηνοθετεί ο Γιάννης Ιορδανίδης και παρουσιάζεται στο θέατρο «Καρρέ» της Συλβιά Μονφόρ. Έχει προγραμματιστεί μια περιοδεία με το τρίπτυχο Καβάφη («Ο Μοναχικός της Αλεξάνδρειας»), Σεφέρη («Πέρα από τα αγάλματα») και Ρίτσου («Ορέστης») σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο. Ο «Ορέστης» και η περιοδεία με το «τρίπτυχο» θα κλείσουν τον κύκλο των παραστάσεων ποιητικών έργων για ν' αρχίσει ένας καινούριος κύκλος θεατρικών παραστάσεων που θα είναι αφιερωμένος στην προβολή νεοελλήνων θεατρικών συγγραφέων. Ο Γιάννης Ιορδανίδης σε πλήρη δράση...



**Η «Φαύστα» κέρδισε στην Ιθάκη**

Ο 10ος Θεατρικός Διαγωνισμός Ιθάκης διάρκεσε δώδεκα μέρες και πήραν μέρος δώδεκα θίασοι που παρουσίασαν αντίστοιχο αριθμό έργων νεοελλήνων συγγραφέων. Υπήρξαν τρεις επιτροπές: ειδικών-τοπική-δημοσιογράφων.

Η επιτροπή ειδικών: Λ. Τριβιζάς, Α. Βαρβαρέσου-Τζόγια, Θ. Ζαμάνης, Μ. Παξινού, Μ. Μπουρμπούλης, Ν. Σακελλάρη, Ρ. Σιστοβάρη, Ε. Κοταμανίδου, Χρ. Κυριαζής και Δ. Σταύρακας. Η επιτροπή κοινού ή τοπική επιτροπή εκλέχτηκε, την πρώτη βραδιά, από τους θεατές που θα παρακολουθούσαν όλες τις παραστάσεις. Και η επιτροπή δημοσιογράφων αποτελέστηκε από ανταποκριτές αθηναϊκών και συνεργάτες τοπικών εφημερίδων.

Τα βραβεία:

1. Καλύτερης παράστασης συνόλου

δόθηκε στο θίασο Πειραματική Θεατρική Ομάδα Κεφαλονίτες για την παράσταση του έργου «Φαύστα» του Μποστ.

2. Καλύτερης παράστασης άπαιχτου έργου στη «Φιδότρυπα» του Μ. Χαριτάκη (Ομάδα Τέχνης Πάροδος).
3. Καλύτερου κειμένου άπαιχτου θεατρικού έργου στο Δημ. Ιωάννου για το έργο του «Η τρίτη όψη του νομίσματος» (Θεατρική Ομάδα Νεολαίας Κοινότητας Στουτγάρδης).
4. Σκηνοθεσίας στη Μέμη Σπυράτου για τη «Φαύστα».
5. Μουσικής (στη μνήμη του Μάνου Λοΐζου) στο Διονύση Τσακνή για τη μουσική στο έργο «Ιστορία του Αλή Ρέτζο» του Π. Μάρκαρη, από το Δημοτικό Θεσσαλικό Θέατρο.
6. Κοστούμιών στον Τ. Παπαναστασίου για τη «Φαύστα».
7. Χορογραφίας-κίνησης στον Ανδρέα Μπάτση για το έργο της Λίας Χατζοπούλου-Καραβία «Μας λένε ευτυχισμένη οικογένεια» από τη

- Θεατρική Σκηνή Θεσ/νίκης.  
8. Σκηνογραφίας στη Μάγκυ Μοντζόλη για τη «Φιδότρυπα».  
9. Ερμηνείας Α' αντρικού ρόλου στον Τάκη Βαμβακίδη («Η ιστορία του Αλή Ρέτζο»).  
10. Ερμηνείας Β' αντρικού ρόλου στον Τάσο Μεταξά («Η τρίτη όψη του νομίσματος»).  
11. Ερμηνείας Α' γυναικείου ρόλου στη μνήμη της Έλλης Λαμπέτη στη Συριάνω Μάλαμα («Η τρίτη όψη του νομίσματος»).  
12. Ερμηνείας Β' γυναικείου ρόλου στην Κατερίνα Ιωαννίδου («Φαύστα»).  
13. Βραβείο Δημήτρη Ροντήρη στην Ομάδα Τέχνης Πάροδος και το σκηνοθέτη Λάκη Κουρετζή για τη γενικότερη προσφορά του στο θέατρο.

Οι έπαινοι:

- 1) Στο Θεατρικό τμήμα της Φυσικομαθηματικής Σχολής του Παν/μίου Θεσ/νίκης («Μουσική για μια αναχώρηση και ένα Γράμμα από την Αγγλία» της Κωστ. Μητροπούλου).
  - 2) Στον Παναγή Παυλάτο («Φαύστα»), 3) στον Παντελή Τσολάκο («Φιδότρυπα»), 4) στη Μαρία Χριστοδούλου («Φιδότρυπα»), 5) στην Πόπη Γιανούζη («Μας λένε ευτυχισμένη οικογένεια») και 6) στη Δήμητρα Γεννηματά («Μουσική για μια αναχώρηση...»).
- Δόθηκαν και δύο υποτροφίες-προσφορά της Δραματικής Σχολής του Λ. Τριβιζά στους Τάκη Βαμβακίδη και Μαρία Χριστοδούλου με αναπληρωματικούς τους Θαν.
- Γιάκα και Μάγια Θάνου.

### Τα βραβεία του 9ου Πανελλήνιου Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου

Από 15 μέχρι 23 /9 πραγματοποιήθηκε στην Κόρινθο το 9ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου που οργανώνει κάθε χρόνο ο τοπικός Θεατρικός Όμιλος. Συμμετείχαν οχτώ θίασοι. Την επιτροπή που απένειμε βραβεία και επαίνους αποτελούσαν: Π. Αγγελόπουλος, Στ. Γεράνης, Κ. Παντελάκης, Π. Παπαϊωάννου, Αλίκη Χωλς, Μ. Κωνσταντάρου και Β. Ηλιόπουλος.

Τα βραβεία:

1) Παράστασης συνόλου στην Ομάδα Τέχνης «Πάροδος» για την

- «Φιδότρυπα» του Μάρκου Χαριτάκη,  
2) Σκηνοθεσίας στον Κυριάκο Κουνούπη για τον «Πρόβα» του Γιώργου Αρμένη από το θεατρικό εργαστήρι του Νέου Σκοπού Σερρών,  
3) Σκηνογραφίας στη Μάγκυ Μοντζόλη («Η Φιδότρυπα»), 4) Πρώτου ανδρικού ρόλου στον Κυριάκο Κουνούπη («Η Πρόβα»), 5) Πρώτου γυναικείου ρόλου στην Έφη Λαζαρίδου («Η Πρόβα»), 6) Δευτέρου ανδρικού ρόλου στον Στάθη Τσελώνη στο «Παιχνίδι των λαθρεμπόρων» του Χάρη Λαμπίδη από το Θεατρικό Όμιλο Κορίνθου,  
7) Δευτέρου γυναικείου ρόλου στην Λίλιαν Σπανουδάκη στο «Φιόρο του Λεβάντε» του Γρ. Ξενόπουλου από το θεατρικό τμήμα του Πνευματικού

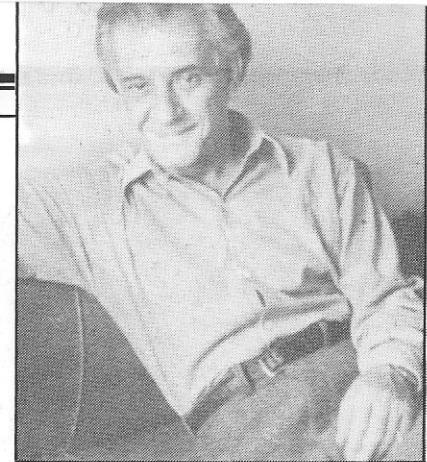
Κέντρου Δήμου Ν. Ιωνίας.  
Οι έπαινοι: Στον Κώστα Ζήκο για τη μουσική του στο «Παιχνίδι των λαθρεμπόρων», στο Φάνη Χρυσοχόου και στον Τάκη Βαμβακίδη για τις ερμηνείες τους αντίστοιχα στους «Φίλους» του Κώστα Μουρσελά (από το θεατρικό τμήμα του Πολιτιστικού Κέντρου Δήμου Νάουσας) και στην «Ειρήνη» του Αριστοφάνη (από την Ερασιτεχνική Σκηνή του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Λάρισας) και στη Μαρία Χριστοδούλου για την ερμηνεία της στη «Φιδότρυπα». Από την επιτροπή Κοινού βραβεύτηκαν, κατά σειρά, η «Ειρήνη», η «Πρόβα» και το «Φιόρο του Λεβάντε».

## Αντώνης Γιαννίδης

Ο μεγάλος ηθοποιός των μικρών ρόλων

Επιτέλους, «επαναπατρίστηκε» ο μεγάλος Έλληνας καλλιτέχνης Αντώνης Γιαννίδης. Όχι, βέβαια, ζωντανός. Ούτε σε φέρετρο. Την τέφρα του έφερε από τη Σοβιετική Ένωση στην Αθήνα, η γυναίκα του. Ο Γιαννίδης γεννήθηκε στη Σμύρνη, στις 17 Μάρτη 1901. Ο Γιάννης Σιδέρης έχει επισημάνει την είσοδό του στο θέατρο, την άνοιξη του 1922, στην Πόλη. Η κατάρρευση της Μικρασίας, το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς, αναγκάζει τον Γιαννίδη να καταφύγει στο Παρίσι. Έκει, θα σπουδάσει, τρία χρόνια, στη Σχολή Ανατολικών Γλωσσών στη Σορβόνη. Μαθητής του Ψυχάρη. Παράλληλα, σπουδάζει ηθοποιός και σκηνοθεσία. Την ίδια εποχή βρίσκονται στο Παρίσι και σπουδάζουν κι άλλοι, κατόπιν διάσημοι Έλληνες, όπως η Ελ. Χαλκούση, ο Γιώργος Βακαλό, ο Γιαννούλης Σαραντίδης... Στα 1926 βρίσκεται στην Αθήνα. Κι αρχίζει μια εκπληκτική θητεία στο θέατρο.

Θα συνεργαστεί μ' όλους τους μεγάλους της εποχής (Αλίκη, Μουσούρη, Κυβέλη, Κοτοπούλη, Κατερίνα, Γ. Παππά κ.ά.). Το 1944 παίρνει μέρος στα Δεκεμβριανά. Το '45 θα βρεθεί στην Κοζάνη με θίασο. Μετά τη Βάρκιζα, πρωτοστατεί κι αυτός στη δημιουργία των «Ενωμένων Καλλιτεχνών». Το '47 θα φύγει στο Παρίσι. Το '48-'49, στο δεύτερο αντάρτικο, επικεφαλής θιάσου, περιοδεύει σε περιοχές που ελέγχει ο ΕΛΑΣ. Δίνει παντού παραστάσεις. Έρχεται η ήττα και ο Γιαννίδης θα καταφύγει στη Σοβιετική Ένωση. Πέντε χρόνια στην Τασκένδη. Ξανά σπουδές ηθοποιίας και σκηνοθεσίας. Με τον Σεβαστίκογλου ιδρύουν θίασο Πολιτικών Προσφύγων κι αρχιζουν παραστάσεις. Το 1956 πάει στη Μόσχα. Θα μείνει εκεί δώδεκα χρόνια. Θα πεθάνει στις 14 Σεπτέμβρη 1968. Είχε κάνει απόπειρες επαναπατρι σμού και δεν τα κατάφερε. Τη μια το βασιλικό πραξικόπημα του Ιούλη του 1965 και την άλλη η δικτατορία της 21ης



Απριλίου 1967. Κανένα έντυπο ποτέ δεν ασχολήθηκε με τον Γιαννίδη, εκτός από το περιοδικό «Θέατρο» (από το τεύχος 44-45 του οποίου αντλήσαμε στοιχεία για το σημείωμα αυτό) του Κώστα Νίτσου που του αφιέρωσε ένα εξώφυλλο και πολλές σελίδες. Μάλιστα του ετοίμαζε ένα ολόκληρο αφιέρωμακαι μια δημόσια εκδήλωση, αλλά τελικά δεν τα πραγματοποίησε για λόγους, βέβαια, άσχετους με τη θέλησή του. Ελπίζουμε ότι στα «Δρώμενα», κάποια στιγμή, θα αφιερώσουμε ορισμένες σελίδες με υλικό που ήδη έχουμε συγκεντρώσει. □

□ Ενδιαφέροντα τα νέα και πρέπει να καταγραφούν: Με πρωτοβουλία του ΒΑΑΠ της Σοβιετικής Ένωσης (είναι ο επίσημος κρατικός οργανισμός που προστατεύει και προβάλλει το νέο σοβιετικό θεατρικό έργο) δυο επιτροπές από την Ελλάδα επισκέφθηκαν ήδη τη Σοβιετική Ένωση και μια σοβιετική επιτροπή ήρθε στην χώρα μας το περασμένο καλοκαίρι. Στην πρώτη επιτροπή συμμετείχαν οι Ιακ. Καμπανέλης, Μανώλης Κορρές κα Κυρ. Σφέτσας και στη δεύτερη οι Λυκ. Καλλέργης, Νότης Περγιάλης και Νίκος Περέλης. Να και τ' αποτελέσματα των επαφών: α) Το θέατρο Βαχτάγκωφ θα παρουσιάσει σύντομα το «Χρυσό χάπι» του Ν. Περγιάλη σε σκηνοθεσία του Ρομπέρ Σιμονοφ, β) Το επίσημο περιοδικό «Σοβιετικό Θέατρο» θα δημοσιεύσει τον «Οίκο Ευγηρίας» του Μαν. Κορρέ, γ) Προγραμματίζεται το έργο του Ιακ. Καμπανέλη «Οδυσσέα γύρισε σπίτι», δ) Στο «Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου» θα παρουσιαστούν, σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με το «Θείο Βάνια» του Τσέχωφ, τα σύγχρονα σοβιετικά έργα «Τελευταίο καλοκαίρι στο Τουλίμχ» του Αλεξάντρ Βαμπίλωφ, «Τα φαινόμενα» του Γριγόριν Γκόριν και

«Μόνος ανάμεσα στους άλλους» του Αλεξάντρ Γκέλμαν και ε) Το «Ρετρό» του Αλεξάντρ Γκάλιν θ' ανέβει σε θέατρο της Αθήνας σε σκηνοθεσία Λυκ. Καλλέργη.

□ Η σύγχρονη σοβιετική δραματουργία ακολουθεί δυο δρόμους: ο ένας έχει αφετηρία του τον Τσέχωφ και κύριο εκφραστή του τον Αλεξάντρ Βαμπίλωφ. Πρόκειται για θέατρο εσωτερικής έντασης, όπου ο ήρωας βρίσκεται σε δοκιμασία μπροστά στα προβλήματα της σοσιαλιστικής κοινωνίας και καλείται να επιλέξει το δρόμο του, της καλωσύνης ή της κακίας. Έργα που προτρέπουν τον άνθρωπο να μη κρύβεται πίσω απ' τις συνθήκες, αλλά ν' αποφασίζει ο ίδιος και ν' αγωνίζεται για την καλυτέρευσή τους. Ο άλλος δρόμος, με κύριο εκφραστή τον Γκέλμαν (το έργο του «Το πρώιμο» προβλήθηκε πριν λίγο καιρό από την EPT), υποστηρίζει ότι τα πράγματα πρέπει να λέγονται με τ' όνομά τους κι ότι το θέατρο πρέπει να βοηθήσει να φανούν καθαρά οι αντιθέσεις που υπάρχουν στη σοβιετική κοινωνία. Ο Γκέλμαν πιστεύει ότι θυσίες και δυναμικές ενέργειες κάνει κι ο απλός άνθρωπος στο μικρό του κύκλο κι αυτές πρέπει

να τις δειξει στο θέατρο... Αυτά από τους Λ. Καλλέργη, Ν. Περγιάλη και Ν. Περέλη.

□ Οι συγγραφείς δραστηριοποιούνται! Εννοούμε τα μέλη της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων που, με απόφαση του Δ.Σ. και «σε εφαρμογή της τελευταίας απόφασης της έκτακτης γενικής συνέλευσης...», συγκρότησαν επιτροπές. Επιτροπές διάφορες: Κρατικών και δημοτικών περιφερειακών θεάτρων, παιδικού θεάτρου, Τύπου και εντύπων-έκδοση εφημερίδας κ.λπ., δημοσίων σχέσεων, ΥΠ.Π.Ε., EPT-1 και 2, Βραβείου καλύτερου θεατρικού έργου που θα απονέμεται από την Εταιρεία στην καλύτερη παράσταση ελληνικού έργου, κάθε ένα ή δυο χρόνια, σχέσεων με δραματικές σχολές θεάτρου, θεατρικής γραμματείας και πολιτιστικών εκδηλώσεων... Καλά όλα αυτά, αλλά από τους θεατρικούς συγγραφείς εκείνο, που, καταρχήν, περιμένουμε (όχι μόνο εμείς, αλλά το ελληνικό θέατρο) είναι ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ. Γιατί οι θεατρικοί συγγραφείς είναι οι πρώτοι και —δυνάμει— καλύτεροι μαχητές στον αγώνα για το ελληνικό θέατρο. □



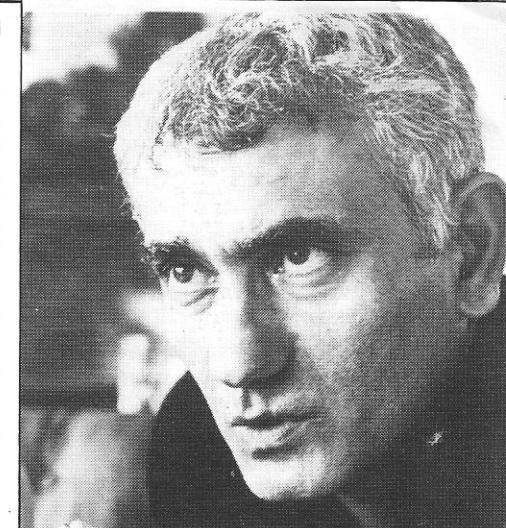
**Το «τελευταίο μετρό της μυθοπλαστικής διαδρομής του Φρανσουά Τρυφφώ»**

«...Για τον Τρυφφώ, το «Τελευταίο Μετρό» ξεπήδησε από ένα βιβλίο με αναμνήσεις του Zav Marai: «Διαβάζοντας τα απομνημονεύματα των θηθοποιών του θεάτρου» λέει ο Τρυφφώ στο Πρεμιέρ, «παρατήρησα πως στην περίοδο της Κατοχής οι εμπειρίες τους ήταν πιο συγκινητικές. Άλλωστε, πάντα ήθελα να κάνω μια ταινία γύρω απ' τους θηθοποιούς του θεάτρου, ένα είδος Αμερικάνικης Νύχτας, όπου οι συντελεστές του έργου αγαπιούνται, συμπάσχουν, έρχονται αντιμετώποι και φτάνουν σε σχέσεις πάθους... Το «Τελευταίο Μετρό» είναι μια εικόνα του περίφημου αμερικάνικου σλόγκαν the show must go on...». (Κινηματογραφικό Αρχείο 7, Φρανσουά Τρυφφώ).

Ένας μεγάλος κινηματογραφιστής-αφηγητής που σχολιάζει την ιδιαιτερότητα του θεατρικού χώρου. Ο Φρανσουά Τρυφφώ έφυγε. Ο «παραμυθάς» της νουβέλ βαγκ εξαφανίσθηκε μυστηριωδώς. Μοιάζει με πρόσκαιρη απουσία, τεχνητή, κινηματογραφική. Σα να κρύψτηκε στο εικοστό τέταρτο καρρέ, έτσι για να τον «γράψει» το ασυνείδητο αλλά να μη τον βλέπουμε τελικά.

**Ο φίλος μας Γκιουνέ**

Ήταν ένας αγωνιστής κι ένας μεγάλος καλλιτέχνης. Ο Γκιλμάζ Γκιουνέ έφυγε το μηνα των θανάτων —το Σεπτέμβρη. Καταθέτουμε μνήμες από τον ερχομό του στην Ελλάδα το Μάη του 1982, όταν είχε έρθει και πήρε μέρος στο συμπόσιο «Η Μεσόγειος του Πάντα και του Σήμερα» που είχε πραγματοποιηθεί στην Ύδρα. Ήταν ένας γλυκύτατος άνθρωπος, μια ασύγκριτα ζεχωριστή παρουσία που στάθηκε το επίκεντρο της προσοχής όλων όσων συμμετείχαν στο συμπόσιο. Τρεις μέρες έφτασαν για να τον νιώσουμε δικό μας. Και γίναμε φίλοι. Και φοβόμαστε μη τυχόν και πάθει τίποτα αφού, μόλις μαθεύτηκε ο ερχομός του, η τουρκική χούντα ζήτησε από την Ελλάδα την έκδοσή του. Δεν θα ξεχάσουμε ένα στιγμότυπο —στην Ύδρα— που κάποιοι Τούρκοι (δημοσιογράφοι και μη) τον είχαν κυριολεκτικά στριμώξει στην παραλία και μόνο που δεν τον έρριξαν στη θάλασσα. Ήθελαν συνέντευξη κι εκείνος, δίχως φόβο, αλλά με παρρησία τους μιλήσε. Η χούντα του Εβρέν —είχε πει— δεν μπορεί να φυλακίσει τη σκέψη μου! Κι εδώ, βλέπω τον εαυτό μου όχι σαν εκπρόσωπο της διανόησής αλλά σαν εκπρόσωπο του λαού μου... Κι ακόμα, στο λόγο του μέσα στο συμπόσιο: «Ο Κυπριακός λαός δεν μπορεί αν σκεφτεί τον πολιτιστικό του αγώνα έχχωρα από τον αγώνα για την απελευθέρωση των εδαφών του από την τουρκική κατοχή. Για μας, η πολιτιστική πάλη είναι ταυτόχρονα και πάλι κοινωνικής απελευθέρωσης, δημοκρατικής απελευθέρωσης,



εθνικής απελευθέρωσης. Θα φτάσουμε στη Νίκη!». Η δουλειά του στον κινηματογράφο ήταν αφιερωμένη στον αγώνα κατά της στρατιωτικής χούντας της πατρίδας του. Χρέος του καλλιτέχνη —έλεγε— είναι να πολεμάει τις δικτατορίες. Κι ο Γκιουνέ, φορτωμένος απ' τα χουντικά δικαστήρια με αμέτρητα χρόνια φυλακής και καταδίκασμένος από τις στρατιωτικές αρχές, μετά τη φυγή του από τα δεσμωτήρια της χούντας, δεν έπαψε ούτε στιγμή ν' αγωνίζεται με τον τρόπο του για να δει άσπρη μέρα η Τουρκία. Όλες οι ταινίες που σκηνοθέτησε είχαν σημείο αναφοράς τις εμπειρίες του από τις φυλακές, τη μιζέρια, την καταπίεση, την ανισότητα. Η βία —είχε πει— που εκφράζεται στις ταινίες μου είναι η βία της καθημερινής ζωής στη χώρα μου. Φίλε Γκιλμάζ, θα σε θυμόμαστε... □

□ Ο Εντουάρντο ντε Φίλιππο, που πέθανε (1.11.84) σε ηλικία 84 χρονών, ήταν στ' αλήθεια ένας σπουδαίος θεατράνθρωπος. Γεννήθηκε το 1900. Η ζωή του αναλάθηκε στο θέατρο. Είχε πει: «Έγραψα, συνολικά, 57 έργα κι αυτό σημαίνει ότι θυσίασα τη ζωή μου στο θέατρο. Μίλησα για τον πόνο όλων των ανθρώπων. Μεγάλωσα τα παιδιά μου. Τώρα βρίσκομαι μπροστά στη γενική δοκιμασία όλων των ανθρώπων: στο θάνατο». Γνωστότερα έργα του: Σάββατο-Κυριακή-Δευτέρα, Ιερά φαντάσματα, Εκατομυριόχα Nάπολη, Φιλούμενα Μαρτυράνο (επιτυχία της Λαμπτή) κ.ά. Απόγονος μιας μεγάλης οικογένειας κωμικών, ανακάλυψε μια γλώσσα κι έφερε τη ναπολιτάνικη παράδοση

στην οικογένεια της μεγάλης ευρωπαϊκής κουλτούρας. Γελώντας και κλαίγοντας έγραψε για όλους εμάς...

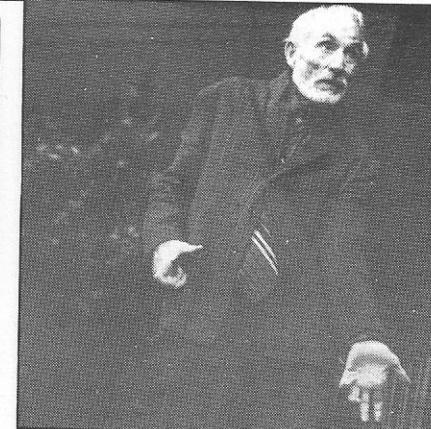
□ Ένας μεγάλος θηθοποιός, πολύ σημαντικός για το Κυπριακό Θέατρο έφυγε κ' εμείς ούτε που το καταλάβαμε! Πρόκειται για το Νίκο Παντελίδη, που πέθανε μετά από τριμηνή περίπου ταλαιπωρία με καρδιακά προβλήματα, ήταν κωμικός από τους ελάχιστους που διέθετε το ελληνόφωνο θέατρο. Πολύ αγαπητός στους Κυπρίους, αφού άλλωστε τα 77 του χρόνια τα ανάλωσε για να τους ψυχαγωγεί. Κάποια στιγμή θα γράψουμε περισσότερα για τον Παντελίδη.

**Ο Μάνος Κατράκης**

Οι φιοριτούρες στα λόγια είναι περιττές για τον Μάνο Κατράκη που μας έφυγε στις 2 Σεπτέμβρη 1984, στις 4.30 μ.μ. Τα «Δρώμενα» θ' ασχολήθουν σ' επόμενο τεύχος τους με τον μεγάλο αγωνιστή και καλλιτέχνη. Εδώ, περιορίζόμαστε στην αναδημοσίευση ενός κειμένου του Κώστα Γεωργουσόπουλου, από τα ΝΕΑ (6.9.84), με τίτλο «Ο έρωτάς του»:

Η ΣΚΙΑ του Μάνου Κατράκη θα πλανιέται για πολλά χρόνια πάνω στο θέατρο μας και στον εν γένει πολιτισμό μας. Δεν έμεινε, όσο ζόύσε, αδόξαστος αλλά ο καιρός, όσο σας λείπει, θα μας βαθύνει μέσα μας τις χαράξεις που με πύρηνη σφραγίδα εναπόθεσε στη συνειδησή μας η μεγάλη του υποκριτική τέχνη. Το θέατρο συνεχώς θα τον αναζητεί. Εκείνο όμως που με κάνει να τρέμω είναι η ιδέα πως χάθηκε για πάντα ο τελευταίος άνθρωπος που μιλούσε στα «μέσα» ελληνικά, τα βαθιά, τα πηγαία, τα μουσικά. Είχα γράψει παλιότερα σ' αυτή τη στήλη πως ο Κατράκης μιλούσε την ελληνική με προσωδία, δηλαδή κρατούσε το μακρά και τα βραχέα, άκουγες το

δασύ πνεύμα, διέκρινε το βαρύ τόνο και τον περισπώμενο. Όταν του το είχα πει αυτό, μετά τη συνταρακτική εκείνη ανάγνωση της προσευχής στην Ακρόπολη του Βρεττάκου, μου είχε εξομολογηθεί πως όταν ήταν υποχρεωμένος να διαβάσει, τελευταία, μόνοτονικά κείμενα, όταν τα μελετούσε, τους έβαζε τόνους και πνεύματα. Δεν ήταν εναντίον της τυπογραφικής απλοποίησης, «αλλά τι τα θές», είπε «ο λόγος όταν μιλιέται, αν δεν ακουμπήσει στη μουσική, μοιάζει σαν γκρανκάσα». Ήταν τέτοιος ο έρωτάς του για τη γλώσσα που ακόμη και στις πιο πεζές στιγμές της ζωής, ένιωθες πως τη γευόταν ως το μεδούλι, τη ρούφαγε. Λειαίνε τις λέξεις ώσπου να αγγίξει τη ρίζα τους, στην καταγωγή τους από το επιφώνημα και τον αναστεναγμό. Αυτό το βαθύ καημό για τη γλώσσα θρηνεί περισσότερο στο θάνατο του Κατράκη. Η προσωπική του περιπέτεια, η αγωνιστική του δράση, η μιζέρια της ελληνικής πραγματικότητας, η κακότητα των ανθρώπων και η μικρόνοια δεν του επέτρεψαν να παιξει όλους εκείνους τους ρόλους που θα δικαίωναν το μέγα του τάλαντο. Ό,τι όμως έπαιξε το δικαίωνες ως γλώσσα. Είναι ο



ηθοποιός που τίμησε όσο κανένας άλλος τους μεγάλους μας ποιητές, από τον Βενιζέλο Κορνάρο ως τον Ελύτη, τον Ρίτσο και τον Βρεττάκο έκανε ξανά την ποιηση λαλιά της έδωσε φωνή και την ξαναγύρισε στις ρίζες της, στο λυρισμό και στην αγορά, στο στάδιο και στο δρόμο. Αυτή η φωνή τώρα έλειψε και έμεινε απαρηγόρητη η Μούσα. Κάθε φορά που μιλάτε ελληνικά θυμηθείτε. Εκείνη τη φωνή, αδελφοί και κάθε φορά που μνημονεύετε εκείνον τον περήφανο έφηβο μιλήστε σωστά ελληνικά για να αναγαλλιάζει η ψυχή του.

□ Από τον καρκίνο νικήθηκε (27.9.84) και ο ηθοποιός Χρόνης Εξαρχάκος στα 51 του. Είχε γεννηθεί το 1933 στην Ερμούπολη της Σύρου και σπούδασε στη δραματική σχολή του Κατσέλη. Πρώτη του εμφάνιση στο θέατρο το 1963, στη «Βίλα των οργών» από το θίασο Αναλυτή-Ρηγόπουλου. Το '64 θα συνεργαστεί στο Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη στον «Ιούλιο Καισαρα» και, στη συνέχεια, θα παίξει στα έργα «Χαρτοπαιχτρά», «Ελάτε να γελάσουμε» (με την Κατερίνα), «Μην πατάτε τη χλόη», «Ο Καραγιούζης στη Βουλή» (με τους Βουτσά, Κοντού, Κωνσταντίνου), «Γλάρος» (με Φέρτη Καλογεροπούλου), «Η κόρη μου η σοσιαλίστρια» (με Βουγιουκλάκη-Παπαμιχάη) κ.ά. Επίσης, έντονη παρουσία είχε και στον κινηματογράφο («Γοργόνες και μάγκες», «Ένας ιππότης για τη Βασούλα», «Μία κυρία στα μπουζούκια» κ.ά.). Τελευταίος του ρόλος στο θέατρο ήταν ενός ενωμοτάρχη στην επιθεώρηση «Το παραμύθι πάει σύννεφο» στο Ακροπόλι, την περίοδο 1982-83.

□ Από την παλιά φρουρά ο ηθοποιός Νικήτας Πλατής πέθανε (14.11.84) από καρδιακή προσβολή σε ηλικία

71 χρόνων. Πρωτοεμφανίστηκε στο θέατρο, με το θίασο P. Ρουγγερη, στη «Ριρίκα» (Αγρίνιο, 1932). Έπαιξε κωμῳδία και πολλές οπερέτες στα νιάτα του με το θίασό του. Έγραψε κι ο ίδιος επιθεωρήσεις: «Αγρινιώτισσα», «Καλημέρα Γιάννενα», «Μπράβο Αμαλιάδα», «Γειά σου Πύργο» και άλλα τέτοια. Συνεργάστηκε με ηθοποιούς σαν τους Νέζερ, Φωτόπουλο, Ηλιόπουλο. Δούλεψε και στον κινηματογράφο («Μιας πεντάρας νιάτα», «Η κόρη μου η σοσιαλίστρια» κ.ά.). Αγαπήθηκε σαν «Πρόεδρος» στην τηλεοπτική σειρά «Μεθοριακός σταθμός» που μας βάνισε τα τελευταία χρόνια (ενν. το σήριαλ...).

.□ Πέρασε ένας χρόνος (3 Σεπτ. 1983) από το φευγιό της Έλλης Λαμπέτη. Κι όπως σε κάθε επέτειο τα διάφορα κοράκια... πτωματολογούν, έτσι και στην περίπτωση της Λαμπέτη. Είναι και κάποιοι δημοσιογράφοι —που αλληλοιλιθιανίζονται— που στις επετειούς πρωσφέρουν... κυπελά δακρυων! Λι τα που θα μείνουν για τη Λαμπέτη, δεν έγιναν ακόμη. Ωστόσο, επαναφέρουμε μια ενδιαφέρουσα πρόταση του Κώστα



Σταματίου (Τα Νέα, 6 Σεπτεμβρίου 1983):... Τι καλύτερο μνημόσυνο αν, σε κάποια «τέρμινα» από σήμερα, αντί λόγων και ψαλμωδίας, κάποιος —ή κάποια μάλλον— εγκαινιάζει ένα «Θεατρικό Οπτικοακουστικό Μουσείο Έλλης Λαμπέτη», Ίδρυμα προορισμένο να διαφυλάττει σε βιντεοκασέτες και μαγνητοταπίνες τις πιο σημαντικές παραστάσεις του ελληνικού θεάτρου; «Δεν υπάρχει ώρα για τους γενναίους», όπως θα έλεγε ο Γάλλος ομόλογος της Μελίνας ο κ. Ζακ Λανγκ. Ήτοι, ποτέ δεν είναι αργά»:

## Καλλιτεχνικές Επιτροπές Κρατικών Σκηνών

Η απόφαση της υπουργού Πολιτισμού και Επιστημών για τη συγκρότηση Καλλιτεχνικής Επιτροπής Εθνικού Θεάτρου έχει αριθ. πρωτ. ΥΠΠΕ/ΔΙΟΙΚ/Β/4347/10-8-1984. Μέλη της Επιτροπής διορίστηκαν, με θητεία δυο (2) ετών, οι εξής: Δέσπω Διαμαντίδου (ηθοποιός-μεταφράστρια)-πρόεδρος, Λαλούλα Χρυσικοπούλου (σκηνογράφος)-αντιπρόεδρος, Παναγιώτης Γλυκοφύρωδης (σκηνοθέτης), Ελένη Χαβιαρά-Κεχαΐδη (συγγραφέας-φιλόλογος), Αλίκη Χωλς (φιλόλογος-θεατρολόγος), Χρήστος Αυθίνος (εκπρόσωπος της Πανελλήνιας Ομοσπονδίας Θεάματος Ακροάματος, ΠΟΘΑ) και Τάσος Υφάντης (εκπρόσωπος Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, ΣΕΗ)-μέλη. Με ύστερη απόφαση (ΥΠΠΕ/ΔΙΟΙΚ/Β/54480/11-10-84) η Αλίκη Χωλς ορίζεται Πρόεδρος της Επιτροπής σε αντικατάσταση της Δέσπως Διαμαντίδου, η οποία ορίζεται Μέλος. Η απόφαση της υπουργού για τη συγκρότηση Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος έχει αριθ. πρωτ.

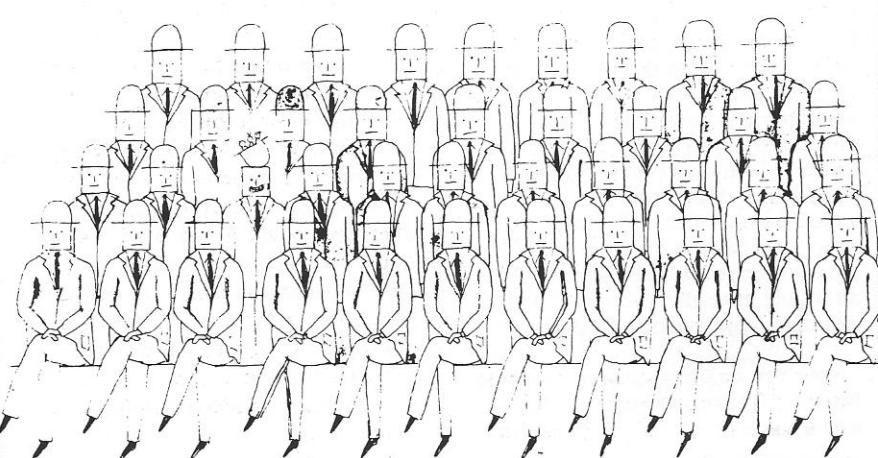
ΥΠΠΕ/ΔΙΟΙΚ/Β/51253/27-9-84. Μέλη διορίστηκαν, για δυο χρόνια, οι εξής: Νικηφόρος Παπανδρέου (θεατρολόγος)-πρόεδρος, Αναστάσιος Ναούμ (φιλόλογος-θεατρολόγος)-αντιπρόεδρος, Κώστας Αριστόπουλος (σκηνοθέτης), Αγγελική Μαράκα (καθηγήτρια Φιλοσοφικής Σχολής Παν/μιον Θεσ/νίκης), Κατερίνα Παπαθεμελή (φιλόλογος), Ηλίας Πλακιδης (ηθοποιός, εκπρόσωπος της ΠΟΘΑ) και Μαρία Φωκά (ηθοποιός, εκπρόσωπος του ΣΕΗ)-μέλη. Στις συνεδριάσεις των Καλλιτεχνικών Επιτροπών μετέχουν, χωρίς ψήφο, ο Διευθυντής των θεάτρων και ο Διευθυντής Δραματολογίου.

### Θιασοί που ζητούν επιχορήγηση

Εβδομήντα δυο επαγγελματικοί θιασοί έχουν κάνει αίτηση για να τους δοθεί επιχορήγηση για την περίοδο 1984-1985. Και είναι οι εξής: ΘΥΡΣΟΣ (Αλκ. Γάσπαρη), Τα μάτια της Έλσας, Θέατρο ΠΟΛΥΤΕΧΝΟ (Δ. Ιωακειμίδης-και παιδικό), Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου (Ν. Περέλης), ΑΝΑΤΟΛΗ (Γ. Βόγλης),

ΠΥΛΗ (Αλικη), Ηπειρωτικό Θέατρο (Χρ. Ζήκας), Σύγχρονο Αττικό Θέατρο (Ελ. Ανουσάκη), Ανοιχτό Θέατρο (Γ. Μιχαηλίδης), ΘΥΜΕΛΗ (Ε. Βοζικιάδου-και παιδικό), Φίλοι της Παιδικής Σκηνής (Ξ. Καλογεροπούλου-και παιδικό), Νέο Θέατρο 1979 (Τ. Ράμσης), Θέατρο του Λαού (Δ. Τόκας-και παιδικό), Εταιρεία Θεάτρου «Διπλούς Έρως» (Τ. Τόλης; Μ. Σταύρακα, Ρ. Παπακώστα), Θέατρο ΣΤΟΑ (Θ. Παπαγεωργίου), Εταιρεία Θεάτρου «ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ» (Δ. Οικονόμου-Π. Οικονομοπούλου), Δωδωναία Σκηνή (Γρ. Μασαλάς), Ομάδα Σύγχρονης Τέχνης (Γ. Καλατζόπουλος), Καφεθέατρο ΑΜΑΕΤΙΝΟΣ (Γ. Νικολαΐδης-και παιδικό), ΜΑΣΚΕΣ (Γ. Χριστοφιλάκης), Θέατρο Καισαριανής, ΑΛΩΝΙ (Στ. Χονδρογιάννης), ΑΝΤΙΘΕΑΤΡΟ (Μ. Ξενοδάκη), Νέα Ποντιακή Σκηνή (Λ. Τερζάς), Θεατρικοί Προσανατολισμοί (Θ. Προυτζόπουλος), ΑΕΙΚΙΝΗΤΟ (Κ. Αρζόγλου), Ελεύθεροι Καλλιτέχνες (Φ. Τοξιάρχης), Νέα Λαική Σκηνή (Ν. Αποστόλου-και παιδικό), Θέατρο του Πειραιά (Τ. Βουτέρης), Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης (Ρ. Πατεράκη), Θεατρικό Εργαστήρι Θεσ/νίκης (Κ. Γακίδης-και παιδικό), Λαικό Πειραματικό Θέατρο (Λ. Τριβιζάς-και παιδικό), Θέατρο Έρευνας (Δ. Ποταμίδης-και παιδικό), Παλκοσένικο (Χρ. Τσάγκας), Ελεύθερη Αυλαία (Ντ. Καρύδης), Οι φίλοι του Σύγχρονου Θεάτρου (Ε. Βεργή), ΟΙ ΘΕΑΤΕΣ (Β. Μητσάκης-και παιδικό), Ανθρώπινο Θέατρο (Γ. Γαβαλά), ΑΠΛΟ ΘΕΑΤΡΟ (Χρ. Πολίτης), Θιάσος της Αθήνας (Γ. Σαμπάνης-και παιδικό), Θέατρο της Ανοιξης (Γ. Μαργαρίτης), Θέατρο ΑΠΟΘΗΚΗ (Α. Γεωργούλη), Α-Θέατρο (Σ.

Τσόγκας), Αδέσμευτο Θέατρο (Δ. Μυράτ), Ανοιχτή Σκηνή Κυκλαδών (Ι. Λιζάρδης), Θεατρική Σκηνή (Α. Αντωνίου), Μοντέρνοι Καιροί (Γ. Νταλιάνης), Θεμέλιο (Ν. Βασταρδής), Πελοποννησιακό Θέατρο (Φ. Κωνσταντέλλος-και παιδικό), Θεατρική Έξοδος Αιγαίου (Ν. Παροϊκος), ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ (Σπ. Ευαγγελάτος), Νέα Πορεία (Γ. Χαραλαμπίδης), Θέατρο ΚΕΑ (Γ. Μπέλλος), Προβολή (Θ. Αθανασίου-Η. Πλακιδης-παιδικό), Θέατρο Νεολαίας (Γιάννης Γαβαλάς-παιδικό), Η ΧΑΡΑ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ (Σπ. Κωνσταντινίδης, Π. Κωβαιού, Γ. Κοντοσώρος-παιδικό), Θίασος '81 (Ν. Νικολάου-και παιδικό), Θέατρο του Ήλιου (Α. Παπασπύρος-παιδικό), Μικρό Θέατρο (Γ. Νικολαΐδης-παιδικό), Σωματείο ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (Στ. Σπέη), Πειραματική Σκηνή της Τέχνης (Ν. Παπανδρέου), Θεατρική Διαδρομή (Φ. Μπουντούρογλου), Θεατρική Λέσχη Βόλου (Σπ. Βραχωρίτης-και παιδικό θέαμα), Έβδομο Θέατρο (Κ. Δαμάτης), Οργανισμός Δωδεκανησιακού Θέατρου (Ζ. Αγγελάκος-και παιδικό), Θεατρική Συντεχνία (Ν. Αρμάος), Ζωντανό Θέατρο (Π. Παπαϊωάννου), Περιθώριο (Σ. Αξιώτης) και Το βρεγμένο σανίδι (Α. Παπαδόπουλος). Ιδού και η Επιτροπή που θ' αποφασίσει (δηλαδή, θα προτείνει και η υπουργός θα πάρει την απόφαση): Κώστας Γεωργουσόπουλος, Εύα Κοταμανίδου, Στρατής Καρράς, Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, Δέσπω Διαμαντίδου, Σπύρος Δημητρακόπουλος, Αλέκος Παπαδόπουλος, Στράτος Σαραντίδης (εκπρ. ΠΟΘΑ) και Ανδρέας Φιλιππίδης.





□ Πέρσι το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος δημιούργησε σκηνή κουκλοθέατρου. Παρουσιάσεται το έργο «Ο άτακτος κούκλος» των Ιώζεφ Περ και Λέο Σπάτσελ, σε μετάφραση και σκηνοθεσία Τριαντάφυλλου Κυριακίδη, μουσική Γεώργη Γκένκωφ, σκηνογραφία και κούκλες Άννας Κυριακίδου. Στη διανομή πήραν μέρος οι ηθοποιοί του ΚΘΒΕ: Β. Ανδρεαδάκη, Θ. Κεραμίδας, Γρ. Μήττας, Ντ. Νικολαΐδου, Μ. Μωραΐτοπούλου,

Χρ. Παπαγεωργίου, Κ. Σαγιά και Ν. Σταυρόπουλος. Δυο λόγια για τον Τρ. Κυριακίδη: Παιδί των συνεπειών του Εμφύλιου, βρέθηκε στη Βουλγαρία όπου μεγάλωσε και σπούδασε στο Ανώτατο Θεατρικό Ινστιτούτο της Σόφιας. Δούλεψε δύο χρόνια ως ηθοποιός στο Κρατικό Δραματικό Θέατρο του Χασκόβου και από το 1962 μέχρι το 1982 στο Κρατικό Κουκλοθέατρο της Φιλιππούπολης.

## Διαγωνίστηκαν 120 έργα...

Το Α' Κρατικό Βραβείο Συγγραφής Θεατρικού Έργου, με χρηματικό έπαθλο 350.000 δραχμών, απονεμήθηκε φέτος στο συγγραφέα Γιάννη Παπαδόπουλο (που είναι υπάλληλος της ΕΥΔΑΠ) για το έργο του «Ο Α', ο Β' και ο Γ'». το Β' Βραβείο (300.000) δόθηκε στον Θανάση Μετσιμενίδη για το έργο του «Ένα στάχυ αθέριστο» και το Γ' βραβείο (250.000) στους Σπύρο Παπαδογεώργο και Κώστα Σμενό για τα έργα τους «Είμαι Έλληνας» και «Ένα δωμάτιο ευκαιρίας» αντίστοιχα. Επίσης, δόθηκαν «εύφημες μνείες» στους συγγραφείς Γιώργο Μανιώτη («Θρίλλερ»), Κωστούλα Μητροπούλου («Νταλίκα») και Αντώνη Σιμιτζή («Παροξυσμός»). Το έργο που πήρε το Α' βραβείο θα παιχτεί σε μια από τις Κρατικές Σκηνές. Στο διαγωνισμό είχαν υποβληθεί 55 θεατρικά έργα, από τα οποία τα 48 κρίθηκε ότι «δεν πληρούν τους στοιχειώδεις κανόνες της θεατρικής

τέχνης» σύμφωνα με το σκεπτικό της επιτροπής (Αλκ. Μαργαρίτης-πρόεδρος, Θαν. Παπαγεωργίου, Δημ. Κεχαϊδης, Τάσος Υφάντης και Ντένη Βαχλιώτη-μέλη). Στο Διαγωνισμό Κρατικού Βραβείου θεατρικού Έργου για Νέους Θεατρικούς Συγγραφείς δεν απονεμήθηκε Α' βραβείο «γιατί κανένα από τα 4 επιλεγέντα έργα δεν συγκέντρωσε την απαιτούμενη πλειοψηφία». Έτσι, απονεμήθηκε Β' βραβείο (200.000) στον συγγραφέα Στέλιο Πούλιο-Λύτρα για το έργο του «Άσμα ασμάτων», Γ' βραβείο (150.000) στον Κωστή Μεγαπάνο για το έργο του «Ελένιος-Ελένη» και «εύφημες μνείες» στους Κων/νο Γκάτζιο και Ηλία Λύρα για τα έργα τους «Ο Διορισμός» και «Αντίδωρα για την τιμή» αντίστοιχα. Είχαν υποβληθεί συνολικά 65 έργα, από τα οποία, σε πρώτη φάση, 57 απορρίφθηκαν ομόφωνα από την επιτροπή (Θάνος Κωτσόπουλος-πρόεδρος, Τάνης Τσιρμπίνος, Αντώνης Σιμιτζής, Λήδα Πρωτοψάλτη και Νίκος Αρμάος-μέλη).

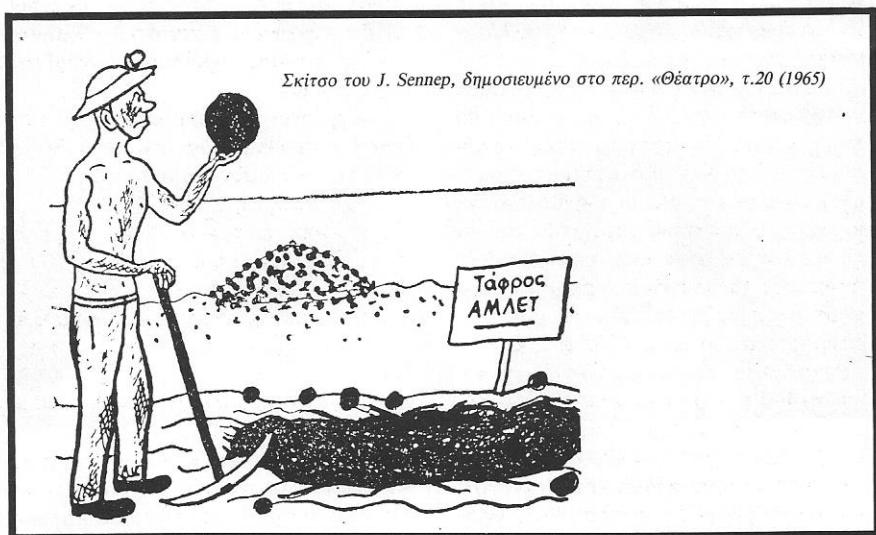
## Οι μυστηριώδεις κούκλες του Τζουσαμπούρο

Αργοπορημένη η ειδηση, αφού είχαμε κλείσει τις σελίδες του αφιερώματος στη Μαριονέτα. Ωστόσο κι εδώ είναι χρήσιμη η αναφορά στο γιαπωνέζικο θέατρο μαριονέτας «Τόχο» που στις 23, 24 και 25/8 έδωσε παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη, στα πλαίσια των 10<sup>ου</sup> Δημητρίων. «Γιατί φτιάχνω κούκλες; Ίως επειδή θέλω να δειξω κάτι αόρατο κι άπιαστο σαν την ενέργεια που ρέει ανάμεσα στα όντα ή σαν τις συγκινήσεις που χαρακτηρίζουν τις σχέσεις των ανθρώπων». Μιλά ο Τζουσαντούρο που, έχοντας μελετήσει σε βάθος το γιαπωνέζικο κουκλοθέατρο και τα σύμβολά του, έχει σταθεί ιδιαίτερα στη χρήση της μάσκας στην παράδοση του θεάτρου ΝΟ. Αργό μέχρι εξάντλησης το ΝΟ καταφέρνει να δημιουργήσει μιαν απερίγραπτη απόσφαιρα, όπου οι θεατές καλούνται μ' όλη τους τη φαντασία να εντοπίσουν τις διάφορες συγκινησιακές καταστάσεις του χαρακτήρα-μάσκα. Πράγματι, η έκφραση της μάσκας καταφέρνει να αλλάξει από νέα σε γέρικη, από χαρούμενη σε θλιψιμένη, αρνούμενη την εναλλαγή των σκιών στην επιφάνεια του προσώπου. Για να τονίσει την αλήθεια της αυτονομίας της ζωής των κουκλών του στη σκηνή, ο Τζουσαντούρο προ-παρουσιάζει, σε όλες σχεδόν τις παραστάσεις του, το χορό μαριονετών, συνοδευόμενος από τον ήχο ενός αρχαίου οργάνου. Ύστερα αρχίζει το παραμύθι. «Ένα παραμύθι σύγχρονο, με φόντο την ηλεκτρονική και ρομποτισμένη Ιαπωνία. Σ' αυτή την Ιαπωνία των φωτεινών διόδων και των συσκευών τηλεόρασης χεριού, υπάρχουν 300 κούκλες του Τζουσαντούρο που διηγούνται στα γιαπωνέζικα πανάρχαια παραμύθια της χώρας τους. □

□ Η Βαλκανική Συνάντηση Θεάτρου (είχαμε γράψει στα Δρώμενα αρ.1) γίνεται πραγματικότητα. Το ΥΠ.Π.Ε., τελικά, θα χρηματοδοτήσει το θεσμό αυτό που ελπίζουμε ότι θα καρποφορήσει. Η αρχή θα γίνει το φθινόπωρο του 1985 στη Θεσσαλονίκη. Μάλιστα συγκροτήθηκε και επιτροπή για να σχεδιάσει την οργάνωση της Α' Συνάντησης που θα διαρκέσει εφτά μέρες, πράγμα που είχε αποφασιστεί κατά την κοινή σύσκεψη αντιπροσώπων των βαλκανικών κρατών πριν ένα χρόνο στο Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου.

## Για το Θέατρο Σκιών

□ Στα Γιάννινα κι όχι στην Αθήνα. Η Θεατρική Συντροφιά του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (Θ.Ε.Σ.Π.Ι.) διοργάνωσε συμπόσιο, παραστάσεις και έκθεση για το Λαικό Θέατρο Σκιών στον κόσμο. Το συμπόσιο πραγματοποιήθηκε την 26 και 27 Νοέμβρη και αναπτύχθηκαν πολύ ενδιαφέρουσες εισηγήσεις: ο παραδοσιακός τύπος του Μπάρμπα Γιώργου και οι κοινωνικές προϋποθέσεις της εμφάνισής του (Γιώργος Νάκος), Προφορική παράδοση και ιθαγένεια (Γιάννης Κιουρτσάκης), Από τον Βελισάριο ώς τον Οιδίποδα: αρχαίες μέσες και νεότερες επιδράσεις στο έργο του ελληνικού θέατρου σκιών Βελισάριος (Γιάγκος Ανδρεάδης), Αρχαία δρώμενα και λαικό θέατρο σκιών (Γρηγόρης Σηφάκης), Η παρουσία του Καραγκιόζη στο βαλκανικό χώρο (Βάλτερ Πούχνερ), Ελληνικός και Τουρκικός Καραγκιόζης: παραλληλισμός του Μπάρμπα Γιώργου με τον Μπάρμπα Χιμέτ (Κατερίνα Μυστακίδου) και ο Κυπριακός Καραγκιόζης (Κ.Γ. Γιαγκουλλής). Η έκθεση παρουσιάζει 200 σχεδόν εκθέματα — 70 περίπου, απ' αυτά, από την Κίνα, την Ιάβα, το Μπαλί, την Κεράλα και την Ορίσα της Ινδίας, τη Συρία και την Τουρκία — και γνώρισε μεγάλη επιτυχία, αφού σε λίγες μέρες την επισκέψθηκαν εκατοντάδες φοιτητών και μαθητών. Οι παραστάσεις των Γιάνναρου και Βάγγου έγιναν στην Παιδαγωγική Ακαδημία Ιωαννίνων και περιελάμβαναν έργα όπως ο Πνιγμός της Κυρα-Φροσύνης, ο Καπετάν Γκρης κ.ά. Η όλη εκδήλωση αποτελεί πραγματικό κατόρθωμα των παιδιών που δουλεύουν για την Θ.Ε.Σ.Π.Ι. Με την ευκαιρία της έκκλησης που απηύθυνε η Θ.Ε.Σ.Π.Ι για επαφή και συνεργασία ανάμεσα στα θεατρικά τμήματα των πανεπιστημίων της χώρας μας, τα ΔΡΩΜΕΝΑ προτείνουν τη διοργάνωση μιας, πανελλήνιας συνάντησης στα πλαίσια αυτά και προσφέρουν για την πραγμάτωσή της την ολόψυχη συμπαράστασή τους.



Σκίτσο του J. Sennep, δημοσιευμένο στο περ. «Θέατρο», τ.20 (1965)

### ΧΑΡΗΣ ΚΑΜΠΟΥΡΙΔΗΣ

## Σε ποια γλώσσα «σκέφτεται» ο δημιουργός;

**Π**ΟΛΥ σημαντικό —αλλά και επικαιρό— το θέμα που ξεκίνησε ο κ. Αλεξ. Αργυρίου στο «Βήμα» της 19/8/84, («Δημιουργοί και Εκτελεστές») όσο και η σημειολογική αναγωγή του φίλου Κ. Γεωργουσόπουλου («Το Ερμάριον», 26.8. 84). Και από παρόρμηση ανάλογη, πιστεύω, μ' αυτή που προκάλεσε το δεύτερο άρθρο, σπεύδω και εγώ, με την σειρά μου, να καταθέσω όχι μια παράλληλη άποψη —το κείμενο του κ. Γεωργουσόπουλου υπερκαλύπτει όσά θα ήθελα να πω— αλλά ένα κριτήριο που, ενδεχομένως, θα διευκολύνει την μεθόδευση και την οριοθέτηση του διαλόγου. Το κριτήριο αυτό —κρισμό, άλλωστε, όχι μόνο όταν μιλάμε για τις τέχνες αλλά και όταν αναφερόμαστε σε κάθε εκφραστικό σύστημα της κοινωνικής ζωής, στη γλώσσα π.χ., τις τελετές κ.λπ.— είναι το εκφραστικό μέσο στο οποίο διατυπώνονται οι τέχνες για τις οποίες μι-

λάμε. Ποιό είναι, δηλαδή, κατά περίπτωση το μέσο με το οποίο «σκέπτεται» ο δημιουργός, και ποιά τα όρια και οι συνθήκες που αυτό το μέσο επιβάλλει σ' αυτόν και σ' εμάς.

Μ' αυτό το κριτήριο, λοιπόν, είναι προφανές ότι οι γνωστές σήμερα τέχνες μπορεί να καταταγούν σε δύο κατηγορίες: Από την μια, αυτές όπου ο δημιουργός καταθέτει τις απόψεις του μέσα σε οριστικά διατυπωμένες μορφές, αναλλοιώτες και αναμφισβήτητες. (Σ' αυτήν την περίπτωση ανήκουν π.χ. τα έργα ζωγραφικής, τα γλυπτά, τα αρχιτεκτονήματα, τα έργα μικροτεχνίας). Από την άλλη, έχουμε την κατηγορία όπου ανήκουν αυτές που σήμερα λέμε «τέχνες της παράστασης» (αν μεταφράζω σωστά τον όρο Performing Arts) που, κατά κύριο λόγο, περιλαμβάνει το θέατρο, την μουσική συναυλία, την παράσταση χορού και τα επιμέρους ή επαμφοτεριζόντα είδη. Στην δεύτερη αυτή περίπτωση, το μέσο έκφρασης —και, κατ' επέκταση, το κείμενο που μελετάμε— είναι κάτι πολύ πιο δύσκολο να ορισθεί, για πολλούς μάλιστα μελετητές είναι πάντα κάτι το ζητούμενο.

Ενώ, δηλαδή, στην πρώτη περίπτωση έχουμε ένα κείμενο, μοναδικό, ανεπανάληπτο και περιέχον της αυθεντικότητας, στην δεύτερη είναι ζητούμενα τόσο το κείμενο όσο και η πηγή της αυθεντικότητας. Και πριν μπλεχτούμε περισσότερο, ας πάρουμε τα ερωτήματα με την σειρά:

1. Θεατρικό (μουσικό, χορευτικό κ.λπ.) κείμενο, είναι αυτό που σχεδίασε ο δημιουργός στο χαρτί ή αυτό που παίχθη-

κε τελικά μπροστά μας;

Όλοι, λίγο-πολύ, γνωρίζουμε σήμερα ότι στην τελική παράσταση που έχουμε μπροστά μας, ένας σκηνοθέτης μπορεί να ανεβάσει εκφραστικά ένα μέτριο έργο, το ίδιο κι ένας καλός χορογράφος, αλλά λιγότερο ένας καλός μαέστρος.

Ανάλογα και στο επίπεδο του θηθοποιού, του χορευτή, του μουσικού. Εύκολα θα συμφωνούσα εδώ με τον κ. Γεωργουσόπουλο, ότι η αυθεντικότητα θα πρέπει ν' ανιχνευθεί εκεί που είναι ο πρώτος κωδικοποιός, ο κρύπτων, αυτός που παίρνει την ευθύνη να οργανώσει έννοιες και επιμέρους εκφραστικά συστήματα σε μια πρόταση συνόλου. Ποιά είναι όμως τα εκφραστικά του μέσα; Είναι φυσικά υλικά (χρώματα, πέτρα, κ.λπ.) όπου το μόνο ζήτημα που μπαίνει είναι πόσο μπόρεσε κανείς να τα υποτάξει, ή άνθρωποι μ' όλο τους το ιδεολογικό φορτίο-οπότε θα πρέπει να τους διδάξει και να τους κάνει ενεργούς φορείς της δικιάς του εκφραστικής ανάγκης; Είναι ποσότητες που πρέπει να γίνουν ποιότητες, όπως στη ζωγραφική, ή ποιότητες που πρέπει να γίνουν άλλες ποιότητες; Κι επειδή όλοι κατευθυνόμαστε στη δεύτερη περίπτωση, θέτω το ερώτημα όπως πρέπει:

2. Ποιά είναι τα μέτρα με τα οποία αποφασίζεται ότι οι ρευστοί αυτοί φορείς των σημείων (οι εκτελεστές) είναι καλοί ή κακοί ως τέτοιοι;

Στην επιθεώρηση π.χ. ο συγγραφέας του έργου υπτρετεί την δυναμική εκφραστικότητα του θηθοποιού που θεωρείται μάλιστα δεδομένη. Στην αυτοσχεδιαστική τάξη, ο εκτελεστής χρησιμοποιεί τον συνθέτη μόνο σαν αφορμή, κ.ο.κ. Αντίθετα στην κλασική μουσική όλοι οι εκτελεστές είναι αδύνατο ν' αλλάξουν τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου, το ίδιο, νομίζω, και στην περίπτωση ενός σύγχρονου θεατρικού αν θεωρήσουμε ότι η παράσταση γίνεται με την άμεση συνεργασία συγγραφέα, σκηνοθέτη και θηθοποιών.

3. Τι γίνεται όμως με τα έργα του παρελθόντος, όπου η παράσταση που έγινε με έγκριση του συγγραφέα έχει χαθεί μέσα στον χρόνο;

Εδώ, νομίζω, συνοψίζονται όλα τα ουσιαστικά προβλήματα. Γιατί εδώ φαίνεται άμεσα ο ρόλος του κριτηρίου που έθεσα στην αρχή σαν θέμα της παρέμβασής μου. Είναι γνωστό, κι όχι μόνο στους ειδικούς, ότι όσο πίσω πάμε στον χρόνο τόσο λιγότερους τρόπους βρίσκουμε με τους οποίους αυτές οι τέχνες μπορούσαν να καταγραφούν σαν παράσταση.

Οι αρχαίες τραγωδίες μας διασώζονται μεν σαν κείμενα γραπτού λόγου, έχουμε ίσως αρκετά στοιχεία για τις σκηνογραφίες, αλλά τελικά πολύ λίγα πράγματα για την μουσική τους, την κινησιολογία, τις χρονικές σχέσεις, το ύψος των κινή-

σεων και σωματικών εκφράσεων κ.λπ. Όλες δηλ. οι επιμέρους γλώσσες που συνθέτουν αυτό το μοναδικό θέαμα που ονομάζουμε παράσταση, μας σώζονται μόνες, όχι στη σύνθεσή τους-και ξέρουμε ότι το οργανικό σύνολο είναι σημαντικότερο από το άθροισμα των επιμέρους συνιστώσων.

Οι σύγχρονοι ανθρωπολόγοι έχουν αυτό ακριβώς το πρόβλημα, όταν μελετούν τις τελετές των λαών (γάμος, κηδείες, λειτουργίες, κ.λπ.).

Ξέρουν δηλ. πως αν δεν έχουν μπροστά τους ένα κείμενο που να καταγράφει σε δράση αυτές τις τελετές (κι όχι τα κατάλοιπα αυτής της δράσης) ουσιαστικά μελετούν τα σπαράγματα κι όχι το κείμενο.

Γι' αυτό και εδώ και αρκετές δεκαετίες χρησιμοποιούν κινηματογραφικές μεθόδους για ν' αποτυπώσουν αυτές τις παραστάσεις. Με την ίδια, έστω λοιπόν, λογική μια κινηματογράφηση παράστασης όπου οι δημιουργοί της ζουν και συμμετίχουν στη διαμόρφωσή της, είναι σχετικά έγκυρο ντοκουμέντο της ερμηνείας του κωδικοποιού. Τι θα λέγαμε όμως για κείμενα όπου η μορφή που μας διασώθηκε είναι πολύ περισσότερο αποσπασματική; Για τα ομηρικά έπη π.χ. που καταγράφηκαν εκ των υστέρων ενώ ήταν αφηγηματικά μοντέλα που μορφοποιούνταν κάθε φορά και με κάποια διαφορετική εκδοχή; Για τις τραγωδίες που δεν γράφτηκαν για να γραφτούν αλλά για να παιχτούν; Πόση εγκυρότητα έχει ο γραπτός λόγος που από εκείνη την εποχή ακόμη θεωρήθηκε αυτία αλλοτρίωσης της προσωπικής έκφρασης, της δημιουργικότητας, της ανθρώπινης αυτενέργειας;\* Τι έκρυψε λοιπόν στο ερμάριο ο δημιουργός και σε ποιό εκφραστικό φορέα, είναι θαρρώ το πρώτο ζητούμενο, πριν αναχθούμε στην αναζήτηση των όρων ερμηνείας του. Ο γλύπτης έκρυψε αγάλματα, ο ζωγράφος ζωγραφίες, οι τραγωδοί τι: Ο γραπτός λόγος ήταν τότε μέσον καταγραφής όχι δημιουργίας πρωτογενούς. Και πολύ περισσότερο για κάποιον που προσχεδιάζει μια αναπαράσταση του κόσμου ερμηνευμένη και πολύπλοκη στην δομή της η γραφή φαίνεται ακόμη πιο ανεπαρκής. Μήπως —για να θυμηθούμε και το άλλο ερώτημα που προηγήθηκε— ο δημιουργός που προτείνει την παράσταση έχει στο μυαλό του και τους ηθοποιούς, και τον χώρο και τους δέκτες του; Και σ' αυτήν την περίπτωση, πώς τους εγκλωβίζει σ' ένα κείμενο γραπτού λόγου; Τελικά, δηλαδή,

4. Αφού το γραμμένο κείμενο της παράστασης, είναι ούτως ή άλλως ανεπαρκές και συμπληρώνεται ερμηνευτικά (μόνο) από εμάς με άλλους είδους ευρήματα (μάρκες, πληροφορίες κατ' αναλογίαν

από ζωγραφική κ.λπ.) πώς πρέπει να εκτιμηθεί η λειτουργία του σημερινού ερμηνευτή; Δύσκολα μου φαίνεται σαν απλός εκτελεστής ο σημερινός σκηνοθέτης, όταν τελικά το σημείο εκκίνησής του είναι τόσο ακαθόριστο κι αμφιβολό, όταν πρέπει κατ' ανάγκην να αναπληρώσει όχι απλώς το ερμηνευτικό πλαίσιο που άλλαξε (τους κώδικες) αλλά το ίδιο το κείμενο (με την ευρύτερη έννοια).

Υπάρχει λοιπόν μια αναμφισβήτητη διάσταση ανάμεσα στην εκφραστική γλώσσα με την οποία σκέφτονται οι δημιουργοί και σ' αυτήν που εμείς ανακατασκευάζουμε εκ των ενόντων. Και, αν όπως συνηθίζουμε να λένε οι φιλόσοφοι της επικοινωνίας, δεν υπάρχουν ιδέες χωρίς γλώσσα, τότε θα πρέπει να συμφωνήσουμε τουλάχιστον ποιά είναι η γλώσσα με την οποία σκέφτονται (ή σκέφτηκαν κάποτε) οι δημιουργοί των τεχνών που μας δίνονται με παράσταση. Τα εκφραστικά εργαλεία καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό και το είδος και την ποιότητα, και την αγωγιμότητα των νοημάτων που περιέχουν. Και, όπως ξέρουμε, στις τέχνες της παράστασης οι εκτελεστές είναι μεν εργαλεία, αλλά εργαλεία με προσωπικότητα και ιδιομορφίες-έχουν δηλ. αναπόφευκτα και το δικό τους ύφος. Αυτά δεν κλείνονται νομίζω πουθενά, αλλά και να κλειστούν (π.χ. με μια κινηματογράφηση) γιατί θα έπρεπε να είναι τόσο καθοριστικά; Αν δηλ. μια άλλη εποχή επιτρέψει μια άλλη ερμηνεία, γιατί η άποψη του πρώτου δημιουργού να είναι απαγορευτική; Κάθε εποχή ξαναγράφει στα μέτρα της όλες τις αξίες του παρελθόντος, κι αυτός είναι βασικός κανόνας στην ιστορία των ιδεών. Στις τέχνες που αναφερόμαστε, φαίνεται ότι το ποσοστό της αρχικής δημιουργικής κατάθεσης που επιδέχεται επανεγγραφή είναι πολύ μεγάλο. Και μάλιστα δεν πρόκειται απλώς για επανεγγραφή, αλλά για αναγκαστική ανακατασκευή, ουσιαστική αναμόρφωση. Ο εκτελεστής μοιράζεται σ' αυτές τις περιπτώσεις την δημιουργική ευθύνη, δεν μπορεί να κάνει αλλιώς. Κι αυτή η σχέση, πέρα απ' το σημασιολογικό φορτίο της, έχει και μια διάσταση βαθιά τραγική, αφού τείνει στο ξεπέρασμα των αντιομιών που βάζει ο χρόνος που μεσολάβησε, και η ένταξη σε διαφορετικά πολιτισμικά συστήματα και αφού είναι εκ των προτέρων γνωστό δεν πρόκειται να υπάρξει καμιά «αντικειμενική» επιβεβαίωση του εγχειρήματος. □

#### Σημείωση

\* «Τούτο γάρ (γράμματα) τῶν μαθόντων λήθην μὲν ψυχαῖς παρέξει μνῆμας ἀπελεπούσια, ἀτε διὰ πίστιν γραφῆς ἔμεθεν μὴν ἀλλοτριῶν τύπων, οὐκ ἐνδοθεν αὐτούς ώφε αἴστων αναμμησκομένους».

(Φαῦδρος 276 Ε)