

ΘΕΑΤΡΙΚΑ
ΤΕΤΡΑΔΙΑ

25



Ιάκωβος Καμπανέλλης

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
περιοδική έκδοση

25



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
Νικηφόρος Παπανδρέου

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΥΔΗΣ
Γλυκερία Καλαϊτζή

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ

Infoprint,
Εταιρεία Εκδόσεων
και Πληροφορικής,
Δωδεκανήσου 25,
546 26 Θεσσαλονίκη
τηλ. 531.517, fax 532.050

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ «ΤΕΧΝΗΣ»
«Τέχνη», Μέγαρο ΧΑΝΘ
Πλατεία ΧΑΝΘ, 546 21 Θεσσαλονίκη
τηλ. 222.130

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ
Θέατρο «Αμαλία», Αμαλίας 71,
546 40 Θεσσαλονίκη
τηλ. 821.483, fax 360.708

Αριθμός τεύχους 25, Μάρτιος 1993

Τιμή τεύχους 800 δρχ.

Ιάκωβος Καμπανέλλης

Χρονολόγιο	3
Νίκος Χουρμουζιάδης Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου	7
Γλυκερία Καλαϊτζή Ο δραματουργός της μεταπολεμικής περιπέτειας	19
Σωτήρης Χαβιάρας Ένα μπρεχτικό Παραμύθι	30
Η κριτική για το Δρόμο	33
Ο Δρόμος περνά από τη Θεσσαλονίκη	38
Ο Καμπανέλλης στη σκηνή Τα πρώτα ανεβάσματα	39
Οι παραστάσεις της Θεσσαλονίκης	43
Ιάκωβος Καμπανέλλης Στη χώρα Ίψεν	47

Οι φωτογραφίες από τις δοκιμές του Δρόμου στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» είναι του
Βασιλή Μποζίκη.



**ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ
Ο ΔΡΟΜΟΣ
ΠΕΡΝΑ ΑΠΟ ΜΕΣΑ**

Πήραν μέρος οι ηθοποιοί: Δημήτρης Ναζίρης (Φάνης Ποριώτης), Ιεροκλής Μιχαηλίδης (Αντωνάκος), Ελένη Δημοπούλου (Λίτσα), Μένη Κυριάκογλου (Γλυκερία), Πέτρος Ζηβανός (Ανδρέας Ποριώτης).

Βοηθοί σκηνογράφου: Δημήτρης Μαρτίδης, Μένη Τριανταφυλλίδη. Κατασκευές: Γιώργος Καμποσιώρης, Νίκος Λάζος, Νίκος Παπανίκος. Μαγνητόφωνο στην παράσταση: Έλενο Κουμαριά.

Το έργο αυτό του Καμπανέλλη πρωτοπαίχτηκε στην Αθήνα στο Πειραιατικό Θέατρο της Πόλης, της Μαριέττας Ριάλδη, στις 7 Νοεμβρίου 1990, σε σκηνοθεσία του συγγραφέα, με σκηνικά της Γιούλιας Γαζετοπούλου. Πήραν μέρος οι ηθοποιοί: Νίκος Βανδώρος (Φάνης Ποριώτης), Δημήτρης Μαρόπουλος (Αντωνάκος), Μαριάνθη Σοντάκη (Λίτσα), Τάνια Σαββοπούλου (Γλυκερία), Φιλιππος Σοφιανός (Ανδρέας

Ποριώτης). Ανεβάστηκε, επίσης, κατά τη χειμερινή περίοδο 1992-93, από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης, σε σκηνοθεσία Ράιας Μουζενίδου, με σκηνικά-κοστούμια της Γιούλιας Γαζετοπούλου και μουσική του Δημ. Καψωμένου, και με τους ηθοποιούς: Ν. Γιάννακα, 'Ολγα Δαλέντζα, Γιάννα Ζωΐδου, Γιάννη Θωμά, Παν. Σταματόπουλο.

Το τεύχος αυτό εκδίδεται με την ευκαιρία της παράστασης του Δρόμου από την Πειραιατική Σκηνή της «Τέχνης», αλλά και ως αφέρομα στα εβδομηντάχρονα του συγγραφέα. Ευχαριστούμε τον Ιάκωβο Καμπανέλλη που μας έδωσε το προνόμιο να δημοσιεύσουμε το ανέκδοτο και άπαχτο έργο του Στη χώρα Ίψην, ένα κείμενο που δεν μοιάζει με κανένα άλλο μέσα στην πλούσια θεατρική του παραγωγή.

Ιάκωβος Καμπανέλλης



1922. Νάζος. Στις 2 Δεκεμβρίου γεννιέται το έκτο παιδί του εμπειρικού φαρμακοποιού Στέφανου Καμπανέλλη και της γυναίκας του Αικατερίνης, το γένος Λάσκαρη.

Ο πατέρας κατάγεται από τη Χίο, με παππού πρόσφυγα από τη μεγάλη σφαγή του 1822. Άλλη υπάρχει και μια προηγούμενη προσφυγιά στην οικογένεια, από το Αϊβαλί στη Χίο. Η μητέρα κατάγεται από την Κωνσταντινούπολη: είναι μια ξεπεσμένη αρχοντοπούλα και ο γάμος με τον «φαρμακοτρίφτη» είναι μια υποχώρηση στην ανάγκη.

Πριν χρονίσει, το παιδί αρρωσταίνει σοβαρά από δυσεντερία και το βαφτίζουν επειγόντως, για να μην πεθάνει αβάφτιστο. Το όνομα αυτού Ιάκωβος.

1928. Πηγαίνει στο δημοτικό σχολείο. Από την πρώτη τάξη είχε ένα δάσκαλο, που ο Καμπανέλλης θα τον μνημονεύει με αγάπη όλη του τη ζωή. Ωστόσο, αυτή η σχέση αρχίζει παρεξηγημένα. Ο Ιάκωβος σε μια έκθεση γράφει τη φράση: «Μια μέρα που ο χειμώνας την έκλεψε απ' τον Ιούλιο». Ο δάσκαλος του λέει: «Εσύ θα γίνεις συγγραφέας». Ο Ιάκωβος νομίζει ότι τον μαλώνει, και βάζει τα κλάματα.

1932. Κάποιο πλοιουστιόπαδι από την Αθήνα, που η οικογένειά του παραθερίζει στη Νάζο, τον χαρίζει όταν φεύγει έναν τόρο της Διάλλαστης των παιδών, το *Είκοσι χιλιάδες λευχές* υπό την θάλασσαν του Ιουλίου Βερν και το *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα. Τον ίδιο χρόνο, ένας θίασος περνά από το νησί και δίνει παραστάσεις στο καφενείο. Ο Ιάκωβος του αρέσει να βάζει τα παιδιά να αποστήθουν διαλόγους απ' το *Παραμύθι* και να μιμούνται τους θεατρίνους.

1934. Στο Γυμνάσιο, κάπου-κάπου, κάθεται στο ίδιο θρανίο με τον (από τότε αγαπημένο του φίλο) Μανώλη Γλέζο.

1935. Η οικογένειά του αφήνει τη Νάζο και εγκαθίσταται στην Αθήνα. Ο πατέρας του έχει χάσει το φαρμακείο χρόνια πριν, πέφτει έξω σ' όποια άλλη δουλειά επιχειρεί: τα παιδιά έχουν γίνει εννέα: για τα ναΐτα ως τον Πειραιά πουλήθηκε ό,τι είχε απομείνει. Στην Αθήνα πρέπει να δουλέψουν όλοι. Ο Ιάκωβος δουλεύει την ημέρα, και το βράδυ μαθητεύει στην υπερτερινή Σιβιτανίδειο Σχολή.

1938. Τελειώνει τη Σιβιτανίδειο και με το πυχίο του «οικοδόμου σχεδιαστή» βρίσκει δουλειά σε μια Τεχνική Εταιρία.

Στο δρόμο του Μεταξούργειου όπου μένει, στην οδό Παραμυθίας, έρχεται να μείνει και η οικογένεια του Μανώλη Γλέζου. Λίγους δρόμους πιο πέρα, στην οδό Πλαταιών, μένει ένα άλλο παιδί, που γίνεται κι αυτό φίλος, ο Δημήτρης Χριστοδούλου. Κάπου κοντά, στην οδό Λεωνίδου, μένει επίσης ένας νεαρούλης, που οι άλλοι τον θαυμάζουν για την κοπή πότητά του, ο Τάσος Λειβαδίτης. Πιο πάνω, προς την οδό Κεραμεικού, σεργανώνων δυο άλλα παιδιά, οι αδέρφοι Κώστας και Αλέξανδρος Κοτζιάς. Στον παράλληλο δρόμο, σ' ένα από τα αρχοντικά της οδού Αγηστιλάου, μένει ο Αλέξανδρος Σχινάς. Με τον τελευταίο γνωρίζονται λίγο αργότερα, όπως και με τον Ρένο Αποστολίδη, συμμαθητή και φίλο του Σχινά.

Στο μεταξύ, ο διάβασμα του έχει γίνει πάθος. Τα βιβλία όμως είναι ακριβά. Βρίσκει τη λύση στα παλαιοβιβλιοπολεία της οδού Αθηνάς, Λυκούργου και Ασκληπιού: κάνει συμφωνία με τους βιβλιοπώλες να νοικιάζει βιβλία: μία δραχμή κάθε εκατό σελίδας.

1940. Με το φίλο του Γ.Ζ. επιχειρούν να φύγουν στη Μέση Ανατολή. Η απόπειρα αποτυγχαίνει. Σκέφτονται να περάσουν στην Ελβετία μέσω Αυστρίας. Φτάνουν στη Βιέννη. Ο φίλος του υπαναχωρεί. Το επιχείριο μόνος του. Σύλλαμβάνεται στο Ινσιμπουργκ. Τον στέλνουν για ανάκριση στη Βιέννη, μετά στο στρατόπεδο «Ιντσεστορφ και μετά στο Ματζάουζεν.

1945. Στις 5 Μαΐου το Ματζάουζεν απελευθερώνεται από τον αμερικανικό στρατό. Οι συγκρατούμενοι του, χίλιοι εκατό Έλληνες, τουν κλέκονταν αντιπρόσωπο τους στη Διεθνή Επιτροπή που φροντίζει για την ανάρρωση, την επιστροφή στην πατρίδα. Μένει εκεί ώσπου να νιώσει ικανός να ταξιδεύει και είναι ο τελευταίος Έλληνας που επιστρέφει στην Ελλάδα, με μια ομάδα Ιστοριολίτες, τον Αύγουστο πια. Απολλύστεται από την υποχρέωση στρατιωτικής θητείας: «λόγω σοβαρών υπολειμ-

Για το συγγραφέα οι ώρες της πιο απρόσβλητης ελευθερίας του είναι όταν αποτραβίεται να γράψει. Έχει τότε τη χαρά κάποιου που ξαναγυρίζει σε φίλους που περιμένουν για να συνεχίστει ένα αρχιναόμενο συναρπαστικό παιχνίδι. Άλλα ένα παιχνίδι που ενώ γεννήθηκε κατ' εικόνα και ομοίωση της ζωής στο δρόμο, στην πλατεία, στο αντικρύ σπίτι, έχει το παραπανιστό χάρισμα να παρατηρεί τα «πραγματικά πρότυπά του και να στοχάζεται. Σαν μια ψυχή, οι πούμε, που βλέπει από μακριά το σώμα που συζύγευσε και τώρα «παίζει» με τα περασμένα. Και είναι εντύχημα που ο συγγραφέας άμερο γράφει δε νιώθει κοινωνικός απόστολος ούτε τίποτα παρόμιο σπουδαίο και συγκινητικό. Γιατί, αν ένιωθε έτσι, σίγουρα θα κινδύνευε να φερθεί σαν δικτάτορας στα πρόσωπα του έργου του. Ευτυχώς, όμως, ξεχνιέται μέσα στην ελευθερία του παιχνιδιού και κει, σαν από μόνα τους, ζωντανεύεις και τον λένε την ιστορία τους. Όσους σιγά-σιγά η δική του ελευθερία γίνεται δική τους και τότε αυτά πια του υπαγορεύουνε να γράψει τι κάνουν και τι λένε.

Κάποτε, λες κι ήταν απαγορευμένο, οι

Έλληνες ήρωες που τους λέγανε

Περικλή, Τάσο, Παντελή, Βαγγέλη,

Γιάννη, δεν μπόνσαν για να πουν

κάπως πιο ουσιαστικά πράγματα.

Έπερε πα μιλήσουν μ' ἔναν ιδιαιτέρο

τρόπο, με μια γραφικότητα της

μικροζής τους: μέσα σε μια

ηθογραφίτιδα κινιόντουσαν.

Λες και δεν

ήταν άνθρωποι όπως ο Ρόμπερτ, ο Τζων,

ο Τζόσεφ, η Έβελιν... 'Οσοι είχαν

ξενικά ονόματα ήτανε επιτρέπτο να

προβληματίζονται με οτιδήποτε: όσοι

είχαν ελληνικά ονόματα

απαγορεύόταν. Νομίζω λοιπόν, ότι

αυτό το πράγμα προσφέρειν η Αυλή και

η Εβδόμη ημέρα: έκαναν αποδεκτό, ότι

η Μαρία, ο Ιορδάνης, ο Στέλιος κι ο

Μάρμπης είναι άνθρωποι

προβληματισμένοι, όσο είναι

προβληματισμένοι οι άνθρωποι που

ζουν στα κράσπεδα του Λονδίνου κι

οποιασδήποτε μεγαλούπολης, σε

οποιασδήποτε μέρος του κόσμου.

μάτων υγράς πλευρίτιδος».

Το χειμώνα του ίδιου χρόνου, όλως τυχαία, βλέπει μια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης. Το έργο είναι το *Για ένα κομμάτι γης των Κάλντνγουελ και Κιρκλάντ*, η σκηνοθεσία κάποιου Καρόλου Κουν, και παιζουν οι άγνωστοι του: 'Έλλη Λαμπέτη, Βάσω Μεταξά, Μαρία Φωκά, Μαρία Γιαννακοπούλου, Βασιλής Διαμαντόπουλος, Λικούνγος Καλλέργης, Δημήτρης Χατζημάρκος. Συγκλονίζεται και, κυρίως, προβληματίζεται: πώς είναι δυνατόν, αυτός που έβλεπε δεκάδες εκτελέσεις κάθε μέρα και σωρούς πτωμάτων αγοριών, κοριτσιών, γυναικών, ανδρών, γιαγιάδων, παππούδων, να συγκινηθεί τόσο από μια «φτιαχτή» ιστορία;

Αποφασίζει να γίνει ηθοποιός. Αρχίζει να δίνει εξετάσεις σε Δραματικές Σχολές. Τα πάει καλά στην υποκριτική, αλλά αποκλείεται από όλες, επειδή δεν έχει απολυτήριο Γυμναστικό.

1946. Διορίζεται «γραφεύς» στο Υπουργείο Αεροπορίας.

1947. Ο Πέλος Κατσέλης εκτιμά το ταλέντο του και παρουσιάζει στο Ραδιοφωνικό Θέατρο του EIP, με τον εραστέγνη Καμπανέλλη και την καταξιωμένη Άλεκα Κατσέλη, το έργα *Ρομαίος και Ιουλιέτα* του Σαιξπίρη και Πελλέας και Μελισσάνθη

του Μαίτερλινγκ. Ταυτόχρονα συζητά με μέλη της Επιτροπής εισαγωγικών εξετάσεων τη Δραματικής Σχολής του Εθνικού και τους προτείνει να δεχτούν τον Καμπανέλλη σαν «εξαιρετικό ταλέντο» με ιδιαίτερες γνώσεις. Δίνει εξετάσεις και καταρχήν πετυχαίνει. Ο αειμνήστος Δημήτρης Ροντήρης ζητά επανεξέταση, στη σκηνή του Θεάτρου αυτή τη φορά, και τελικά τον αποκλείει.

Με τους δρόμους προς τη σκηνή κλεισμένους, ο Καμπανέλλης αναζητά σαν διόδο προς το θέατρο το γράψιμο.

1948. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ ΔΙΑΚΟΠΤΕΙ ΤΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ.

1949. Υποβάλλει στο Εθνικό Θέατρο το έργο *Χορός πάνω στα στάχυα*. Ο Τερζάκης τον θυμάται από τις εξετάσεις του για τη Σχολή. Εισηγείται το έργο στην Καλλιτεχνική Επιτροπή. Φυσικά απορρίπτεται.

1950. Ο Αδαμάντιος Λεμός ανεβάζει το *Χορό πάνω στα στάχυα* στο πρωτοποριακό θεατράκι του στην Καλλιθέα. Στο ίδιο θέατρο έχουν προηγουμένως εμφανιστεί και άλλοι νέοι συγγραφείς, ο Γεράσιμος Σταύρου, ο Σωτήρης Παπατζής, ο Τάκης Γαλανός κ.ά. Θερμή υποδοχή από την κριτική και το κοινό.

1951-54. Γράφει τα έργα *Ο μπαπάς ο πόλεμος*, *Οδύσσεα γύρισε σπίτι και τα υποβάλλει στο Εθνικό Θέατρο*. Η Καλλιτεχνική Επιτροπή επισημαίνει κάποια χαρισμάτα, αλλά τα κρίνει ακατάλληλα για την από σκηνής Εθνικού παρουσίασή τους. 'Σ' αυτά τα χρόνια γράφει επίσης τα μονόπρακτα: *Η οδός*, *Ο γορίλας και η Ορτανσία*, *Ο κρυφός ήλιος* (του τελευταίου το κείμενο έχει χαθεί).

Γνωρίζει τη Μελίνα Μερκούρη και γράφει τη *Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*. Ανακοινώνεται η παράσταση του έργου στην προσεχή περίοδο. Η διασκευή σε σενάριο και η επιτυχία της *Στέλλας* ως ταινίας — σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη — ματαιώνει την παρουσίαση του έργου στο θέατρο.

1954. ΕΠΑΝΑΛΕΙΤΟΥΡΓΕΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟ ΥΠΟΓΕΙΟ ΤΟΥ ΟΡΦΕΑ.

1955. Γράφει για τον Niko Koundouros το σενάριο της ταινίας *Ο δράκος*. Στο τέλος του ίδιου χρόνου υποβάλλει στο Εθνικό την *Εβδόμη ημέρα της δημοτυρίας*. Ο γενικός διευθυντής Αιμ. Χουρμάνης θα πει στον Τύπο: «Βρήκα επιτέλους έργο με το οποίο μπορεί να ξεκινήσει η Δεύτερη Σκηνή» — η τωρινή Νέα Σκηνή συμμετέχει η Τζένη Καρέζη, στον πρώτο της πρωταγωνιστικό ρόλο.

1956. Ιανουάριος. Παράσταση της *Εβδόμης ημέρας* και εγκαίνια της Δεύτερης Σκηνής. Θερμό κοινό, ευσίωνη κριτική.

1957. Ο Βασιλής Διαμαντόπουλος αποφασίζει να δώσει ένα ρεσιτάλ ηθοποιίας στην αιθουσα του Θεάτρου Τέχνης. Έχει επιλέξει τους μονολόγους: *Οι βλαβερές συνέπειες του καπνού του Τσέχωφ*, *Ο άνθρωπος με το λουλούδι* στο στόμα του Πιραντέλλο, και προτείνει στον Καμπανέλλη να γράψει έναν μονόλογο. Τσέχωφ, Πιραντέλλο και... Καμπανέλλη! Ο τελευταίος τρομάζει, αλλά, αφού ο Διαμαντόπουλος το τολμά, τολμά κι αυτός να γράψει το *Αυτός και το παντελόνι του*. Το ρεσιτάλ έχει τεράστια επιτυχία: αντί για δύο παραστάσεις δίνονται έντεκα σε κατάμεστο θέατρο.

**ΧΡΟΝΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ • ΔΕΚΑΤΟ
ΕΡΓΟ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ ΤΗΣ
ΘΕΡΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1950**

**ΣΑΒΒΑΤΟ 9 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ ΏΡΑ 9.15
ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ**

ΧΟΡΟΣ ΠΑΝΩ ΣΤΑ ΣΤΑΧΙΑ

ΔΡΑΜΑ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: ΆΔ ΛΕΜΟΥ

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ: ΜΑΡΙΑΣ ΡΑΜΦΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ: ΑΡΓΥΡΗ ΚΟΥΝΑΔΗ

Ο Κάρολος Κουν ζητά από τον Καμπανέλλη να δει το έργο που γράφει. Του διαβάζει τα τρία μέρη από την Αυλή των θαυμάτων. Αποφασίζει το ανέβασμα πριν ακούσει το τελευταίο μέρος. Οι παραστάσεις αρχίζουν στο τέλος Δεκεμβρίου. Το έργο παιζεται όλο το χειμώνα. Το επόμενο καλοκαίρι, οι παραστάσεις μεταφέρονται στο Βασιλικό Θέατρο της Θεσσαλονίκης και το φθινόπωρο συνεχίζονται στην Αθήνα.

1959. Στο Θέατρο Τέχνης ο Κουν ανεβάζει την *Ηλικία της νύχτας*. Κοινό και κριτική περιμένουν κάτι στα χώρα της Αυλής. Το διαφορετικό της *Ηλικίας* αρέσει σε λίγους, οι πολλοί οι απογοητεύονται.

1959-60. Ο Βασιλης Διαμαντόπουλος και η Μαρία Αλκαίου τού ζητούν να τους γράψει ένα έργο για να εγκαινιάσουν το «Νέο Θέατρο», στη νέα θεατρική αίθουσα της οδού Στουρνάρα. Ο Καμπανέλλης πραγματοποιεί ένα παλιό του όνειρο: διασκευάζει για το θέατρο το *Παραμύθι χωρὶς ὄνομα* της Πηνελόπης Δέλτα. Με έναν εξαιρετικό θίασο, με έξοχη μουσική του Μάνου Χατζιδάκη, σκηνικό του Γιώργου Βαθαλό και σκηνοθεσία Διαμαντόπουλου, αρχίζουν οι παραστάσεις. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, η κριτική — με πολιτική κυρίως εμπάθεια — καταδικάζει το έργο. Άλλοι το θεωρούν αντιβασιλικό, άλλοι φιλοβασιλικό. Το κοινό μουδιάζει.

Οι φοιτητικοί σύλλογοι δραστηριοποιούνται και αγοράζουν παραστάσεις για να στηρίξουν το έργο που το πιστεύουν. Θύμα της πολιτικής έξαψης, το έργο κατεβαίνει ευθὺς μόλις ο θίασος επιμάται το επόμενο.

1961-63. Ο Καμπανέλλης φεύγει στο Λονδίνο, όπου μένει ως το καλοκαίρι του 1962. Υστερα πηγαίνει στην Κύπρο και επιστρέφει στην Αθήνα την άνοιξη του 1963.

1963. Στο θέατρο Ρεζ, με το θίασο της Τζένης Καρέζη και με τη συνεργασία του Μίκη Θεοδωράκη, ανεβαίνει η *Γειτονία των αγγέλων*. Απόπειρα για τη δημιουργία μιας λαϊκής όπερας: το εγχείρημα αποτυχίας. Διασώζονται μόνο τα τραγούδια: «Και δόξα το Θέω», «Ο δρόμος είναι σκοτεινός», «Το ψωμί είναι στο τραπέζι», «Από το παράθυρό σου».

1964. Συνεργάτης στην εφημερίδα *Ελευθερία* του Πάνου Κόκκα. Γράφει για το αμερικανικό δίκτυο τηλεοράσεως NBC το σενάριο της ταινίας *H Ελλάδα της Μελλίνας*.

1965. Ξαναγράφει το χρονικό του *Ματχάουζεν* (πρώτη γραφή το 1946-47), που δημοσιεύεται σε συνέχειες στην *Ελευθερία*.

Στις 15 Ιουλίου, τη νύχτα της αποστασίας, γράφει στον Π. Κόκκα ότι «παύει να είναι αναγνώστης της εφημερίδας, και κατά συνέπεια συνεργάτης».

Τον Οκτώβριο, η Τζένη Καρέζη, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Μπούχλη, παρουσιάζει το *Bίβια Ασπασία*. Το έργο χαρακτηρίζεται σαν υβρις κατά της εθνικής αντίστασης. Με γράμματα τους στις εφημερίδες, ο Μανώλης Γλέζος, ο Λεωνίδας Κύρκος, ο Ανδρέας Παπανδρέου, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Μανώλης Αναγνωστάκης, ο Φάντης Καμπάνης κ.ά. ισχυρίζονται πως συμβαίνει το αντίθετο. Το κοινό, που τις πρώτες βδομάδες γέμιζε το θέατρο, παθίνει σύγχυση. Το έργο κατεβαίνει.

Τον Δεκέμβριο το *Ματχάουζεν* κυκλοφορεί σε βιβλίο από τις εκδόσεις «Θεμέλιο», και μαζί ο ομώνυμος δίσκος. Ο Μίκης Θεοδωράκης έχει επιλέξει για ερμηνεύτρια την πρωτεμπανιζόμενη *Μαρία Φαραντούρη*.

1966. Ο Κάρολος Κουν παρουσιάζει το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, γραμμένο το 1953. Ο Κουν δείχνει ιδιαίτερη εκτίμηση στο έργο, το δούλευει ξεντλητικά. Κοινό και κριτική χαρακτηρίζουν την παράσταση μνημειώδη, και το έργο δεύτερη μεγάλη ώρα του συγγραφέα μετά την Αυλή των θαυμάτων.

1969. Μετά από δύο χρόνια δικτατορίας και αποχής του Καμπανέλλη από κάθε θεατρική δραστηριότητα, γράφει και σκηνοθετεί, μαζί με τον αδερφό του Γιώργο, την ταινία *Το κανόνι και τ' απόδονι* (βραβείο σεναρίου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης).

1971. Διασκευάζει για τη σκηνή το διήγημα του Κάφκα *Η αποκία των τιμωρημένων* και το παρουσιάζει με μια ομάδα νέων ηθοποιών στο Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη.

1972. Ο θίασος «Νέα Πορεία», μια σπάνια σύνθεση τόσων καλών ηθοποιών, ανεβάζει το *Παραμύθι χωρὶς ὄνομα*. Παίζεται όλο το χειμώνα, και από την αιθουσα του θέατρου «Βεργή» η παράσταση μεταφέρεται, το επόμενο καλοκαίρι, στο θερινό θέατρο «Καλούτα».

Δεν νομίζω να μιλώ μόνο για τον εαυτό μου, αν πω, ότι ο θεατρικός συγγραφέας αργεί πάρα πολύ ώσπου ν' αρχίσει να γράψει. Περιμένει μέχρι να γίνουν μέσα του τόσο αυτοδύναμα τα πρόσωπα του έργου, ώστε να του υπαγορεύσουν εκείνες πια τι να γράψει. 'Όχι, δεν κάνω σχήμα λόγου. Τα πρόσωπα του έργου, αφού με τον καιρό αποκτήσουν την αυτονομία τους και ολοκληρώσουν την ιστορία τους και τη μοιρά τους, αυτά πια υπαγορεύουν στο συγγραφέα πώς θα μιλήσουν. Γι' αυτό και βλέπουμε τα θεατρικά έργα, στα οποία παρεμβαίνει ο συγγραφέας, να είναι κακά έργα. 'Οσο πληρέστερη, όσο μεγαλύτερη, όσο καθαρότερη αν θέλετε, είναι η απονοία του θεατρικού συγγραφέα από το έργο του, τόσο πιο καλό είναι το έργο.

'Όταν γράφεις, έχεις ένα χαρακτήρα κατά νου, δεν στηρίζεις στον ηθοποιό το χαρακτήρα που θα γράψεις, το στηρίζεις σ' ένα πρότυπο που έχεις μέσα σου. 'Όμως δένοντας αυτόν τον χαρακτήρα μ' ένα συγκεκριμένο ηθοποιό, δίνοντάς του διλαδή την ώρα που τον γράφεις, το πρόσωπό του, τα χέρια του, τις κινήσεις του, τη φωνή του, δουλεύεις με διπλή φαντασία. Με τη φαντασία τη δική σου και τη φαντασία που σου δίνουν οι δυνατότητες του συγκεκριμένου ηθοποιού. Έχεις μια ενίσχυση εκφραστικών στοιχείων.



Ο Θανάσης Παπαγεωργίου στον Επικήδειο,
Θέατρο «Στοά» 1992.

Σκίτσο
της Έλλης Σολομονίδου-Μπαλάνου.



1973. Η υπαινικτική γλώσσα του κειμένου δεν γίνεται αντιληπτή στους λογοκριτές και το *Μεγάλο μας τσίρκο* φτάνει στη σκηνή: θεωρό θέατρο «Αθήναιον», θίασος Καρέζη-Καζάκου, σκηνοθεσία Καζάκου, μουσική Ξαρχάκου. Στην παράσταση, όμως, τα αφανή στους λογοκριτές γίνονταν φανερά στους θεατές και η αστυνομία της Χούντας περιμένει την ώρα να επέμβει. Μετά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, η Καρέζη και ο Καζάκος συλλαμβάνονται για ανάμειξη σ' αυτά. Οι παραστάσεις ξαναρχίζουν στο θέατρο «Ακροπόλη», ένα μήνα αργότερα, υπό μορφήν κλεφτοπολέμου: τη μια μέρα η λογοκρισία κόβει μια σκηνή, την επομένη τον Πολυτεχνείο. Εις μάτιν.

1976. Ο Κάρολος Κουν σκηνοθετεί στο Θέατρο Τέχνης τα τετράπτυχο του Καμπανέλλη *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα*. Το μέρος *Η γυναίκα και ο λάθος χαρακτηρίζεται από την κριτική «σταθιμός στην ιστορία του θέατρου μας»* (Λιγνάδης) και «ολοκληρωμένο δοκίμιο νεοελληνικής κοινωνιολογίας» (Γεωργουσόπουλος).

1978. Στο Θέατρο Τέχνης και πάλι, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, ανεβαίνουν τα *Τέσσερα πόδια του τραπεζιού*. Παιζεται με επιτυχία όλο το χειμώνα. Την παράσταση κλέβει η Αλέκο Παΐζη.

1980. Στην αιθουσα «Άτλας», τη θερινή του Θεάτρου Τέχνης, σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη, ανεβαίνει —είκοσι οκτώ χρόνια μετά από την εποχή που γράφτηκε— *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*.

1981. Αναλαμβάνει, μετά από παράκληση της κυβερνήσης του ΠΑΣΟΚ, τη Διεύθυνση Ραδιοφωνίας της EPT. Η δραστηριότητά του αυτή συμπίπτει με μια θηλημένη για όλους λόγους, αποχή του από το γράφιμο, για κάποιο χρονικό διάστημα.

1987. Παρουσιάζει στο Κ.Θ.Β.Ε. το έργο του *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, σε δική του σκηνοθεσία.

Του ζητείται να αφήσει τη Ραδιοφωνία και να μετακινηθεί στην αντιπροσεδρία του Δ.Σ. της EPT Α.Ε. Επιχειρεί τη βελτίωση του ψυχαγωγικού και επιμορφωτικού προγράμματος της τηλεόρασης.

1988. Τον Ιούνιο αποχωρεί από την EPT, αρνούμενος να καλύψει παράνομες κυβερνητικές επεμβάσεις στη Διοίκησή της.

Στο ΔΗ.ΠΕ.Θ.Ε. Βέροιας σκηνοθετεί το έργο του *Η εβδόμη ημέρα της δημιουργίας*, και ταυτόχρονα μιλά για τον πολιτισμό και το θέατρο στα Λύκεια και τα Γυμνάσια του νομού. Έχει αρχίσει να γράφει το έργο *Ο αόρατος θίασος*.

1989. Παρουσιάζεται στο Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη *Ο αόρατος θίασος*. Το έργο ξαφνίαζε, οι γνώμες διχάζονται, ωστόσο όλοι σχεδόν συμφωνούν ότι το έργο επαναπροσδιορίζει τους στόχους του ελληνικού θεάτρου, με απειπλοκή από μια εξαντλημένη θεματολογία.

1990. Σαράντα χρόνια από την πρώτη παράστασή του, το Θέατρο Τέχνης τιμά το συγγραφέα —και στενό συνεργάτη του Καρόλου Κουν— παρουσιάζοντας στο Ηρώδειο, σε σκηνοθεσία Μήμη Κουνιούμτζη, το *Ο Ούνσαέα γύρισε σπίτι*. Είναι η πρώτη φορά που εντάσσεται νεοελληνικό έργο στο επίσημο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών. Το κοινό κατακλύζει και τις δύο βραδιές το Ηρώδειο και αποθέωνει τον Καμπανέλλη και τους συντελεστές της παράστασης.

1991. Παρουσιάζει, σε δική του σκηνοθεσία, το έργο *Ο δρόμος περνά από μέσα*, στο «Πειραιατικό Θέατρο της Πόλης», —της Μαριέττας Ριάλδη. Το έργο συναρπάζει το κοινό και η κριτική στο σύνολο της έχει μόνο επαίνους. Κατά τον συγγραφέα, *Ο δρόμος* είναι συνέχεια στον *Αόρατο θίασο*.

1992. Στο θέατρο «Στοά Ζωγράφου», ο Θανάσης Παπαγεωργίου, σ' ένα ρεσιτάλ ηθοποίιας, ερμηνεύει τρεις μονολόγους του Καμπανέλλη, με τον γενικό τίτλο *Tρεις σε μοναξιά*: τον *Επικήδειο* —πρώτη παρουσίαση (γράφτηκε το 1991)—, και τους γνωστούς, κλασικούς παί, *Αυτός και το παντελόνι του* και *Ο πανηγυρικός*.

1993. Στη Νέα Σκηνή του Εθνικού, σε δική του σκηνοθεσία, παρουσιάζει το τρίπτυχο: *Γράμμα στον Ορέστη*, *Ο δείπνος*, *Πάροδος Θηρών*. Τα τρία αντά, μαζί με άλλα πέντε, αποτελούν μια σειρά μικρών έργων, που ο Καμπανέλλης τα χαρακτηρίζει «σπουδές και απόπειρες». Από τον κύκλο αυτών προέρχεται και το έργο *Στη χώρα Ίψεν*, που δημοσιεύεται στο παρόν τεύχος των Θεατρικών Τετραδίων.

Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου

Παρακολουθώντας, έστω και με απλή εργογραφική διάθεση, την πλούσια παραγωγή του Ιάκωβου Καμπανέλλη, η οποία έχει καλύψει ήδη μια τριακονταπενταετία (1956-1992), διαπιστώνουμε ότι οι θεατρικές αναζητήσεις του σηματοδοτούνται, κατά κανόνα, με τριλογικές συνθέσεις, στις οποίες τα επιμέρους έργα συνέχονται μεταξύ τους με αναγνωρίσιμους, θεματικούς και δραματουργικούς αρμούς¹. Συγκεκριμένα: την εναρκτήρια «τριλογία της αυλής»² (Η έβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ήλικια της νύχτας: 1958-59) ακολούθησαν άλλες τρεις, όχι πάντα συγκεντρωμένες σε ανάλογα στενά χρονικά πλαίσια: η «αντιστασιακά εκτονωτική» ομάδα (Το κουκί και το ρεβύθι, Ο εχθρός λαός, Το μεγάλο μας τσίρκο: 1973-75), οι τρεις αλληγορικές ή «ιστορικές» σάτυρες (Παραμύθι χωρίς όνομα, Οδυσσέα, γύρισμα σπίτι, Ο μπαμπάς ο πόλεμος: 1959-79) και η ακροτελεύτια «αστική τριλογία» (Τα τέσσερα πόδια του τραπεζίου, Ο αόρατος θιάσος, Ο δρόμος περνά από μέσα: 1978-90). Θέλω να απομονώσω τις δύο ακραίες ομάδες και, αφού υπογραμμίσω τη, γενικά άλλωστε διαπιστωμένη, κοινότητα προβληματισμών και την έκδηλη χρήση, εν μέρει παραπλανητικών, συμβολικών ή μεταφορικών, τίτλων, που χαρακτηρίζει τα συνεχόμενα έργα, να επισημάνω τις μεταμορφώσεις που υφίσταται, ως προς την εξωτερική σύνθεση και τη λειτουργία του, ο χώρος όπου διαδραματίζονται τα σκηνικά γεγονότα, προκειμένου να διερευνήσω το σχετικό πρόβλημα στο χρονικά τελευταίο έργο.

Η «τριλογία της αυλής» αντλεί τον τίτλο της από τη σκηνογραφική, αλλά όχι μόνο, επιλογή της αθηναϊκής «φει ταξικά εντοπισμένη την αλληλουχία και πολλαπλότητα των γραφικών ενοίκων της... σε μια εικονογράφηση καθημερινότητας». Ο τίτλος κυριολεκτεί μόνο στην περίπτωση των δύο πρώτων έργων, όπου πράγματι ως τόπος δράσης δεσπόζει μια αυλή³, γύρω από την οποία, μέσα σε χαμόσπιτα, κατοικεί ένας λαϊκός μικρόκοσμος⁴, με αμιγή κοινωνική σύνθεση, παραδομένος στον ατελέσφορο αγώνα επιβίωσης μέσα σε ένα χώρο που μόνιμα απειλείται να λεηφατθεί από τα αναρριχώμενα τέρατα της νεόδημης «αστικής τάξης». Διαπιστώνουμε μάλιστα, μεταβάνοντας από το πρώτο στο δεύτερο έργο, μια συγκέντρωση στον προσδιορισμό του χώρου, δεδομένου ότι στην Αυλή των θαυμάτων διατηρείται η ενδητήτα του σε όλη τη διάρκεια της δράσης, ενώ στην Έβδομη μέρα της Δημιουργίας παρεμβάλλονται δύο αλλαγές: μία προέκταση της αυλής προς τον ιδιωτικό χώρο των ζευγαριών και μία «διαφυγή» προς τον «αντίπαλο» χώρο, που προετοιμάζεται η καταστροφή⁵. Εξάλλου, στον ενιαίο χώρο του δεύτερου έργου εισβάλλουν, αφενός, οι εκπρόσωποι της εξωτερικής απειλής, που τελικά πραγματοποιείται με την εκ-

δίωξη των λαϊκών ανθρώπων, αφετέρου, ένας, εξίσου λαϊκός, παρεισακτος, που, ενώ ενσωματώνεται στο μικρόκοσμο της αυλής, προκαλεί μια ιδιωτική καταστροφή με μια ερωτική σχέση. Τη διαπλοκή αυτών των δύο θεμάτων, πολύ πιο οργανικά επεξεργασμένη⁶, την ξανασυναντούμε στο έργο με το οποίο θα ασχοληθώ εκτενέστερα.

Στο τρίτο έργο διαπιστώνεται μια θεματική μετατόπιση⁷, επειδή εδώ, για πρώτη φορά, ο Καμπανέλλης συνενώνει στους δραματικούς χειρισμούς του τις δύο αντίπαλες τάξεις: τη λαϊκή και τη νεοπλούτική «αστική», τοποθετημένες μάλιστα σε δύο επίπεδα, στο ισόγειο και τον πρώτο όροφο ενός νεοκλασικού σπιτιού. Πρόκειται για πολύ εύγλωττο συμβολισμό, αφού το κατώτερο λαϊκό στρόμα (εντελώς αντίστοιχο, αν και κοινωνικοπολιτικά εδώ πολύ σαφέστερα προσδιορισμένο, με τους κατοίκους της αυλής στα δύο προηγούμενα έργα) όχι μόνο καταπίεζεται από τους ενοίκους και ιδιοκτήτες του επάνω ορόφου αλλά και απειλείται με διωγμό, ακριβώς όπως οι συμπαθείς συνοικούντες στις άλλες αυλές. Σε αυτό όμως το έργο θα έλεγε κανείς ότι η ταξική διαστροφική σύνθεση των δραματικών προσώπων προκάλεσε μια διάσπαση του χώρου, αφού η δράση, πέραν του ότι κατανέμεται ανέμεσα στους δύο ορόφους, διαχέεται και προς τα έξω, σε έναν δημόσιο χώρο, μια πλατεία δηλαδή που υπάρχει μπρος από το πλουσιόσπιτο. Είναι το μόνο από τα τρία έργα όπου παρατηρούνται παρόμοιες παλινδρομήσεις⁸.

Σε αυτό όμως το «σκηνογραφικά», όπως και δραματικά, συνθετότερο έργο σηματοδοτείται και ένα ευδάιμορτο στίγμα θεματικού αναπροσανατολισμού, που εντέλει πραγματοποιείται, με υποδειγματική συνέπεια και ανάλογη τόλμη, σχεδόν είκοσι χρόνια αργότερα με την «αστική τριλογία». Πρόκειται για την αξιοσημείωτη στροφή του Καμπανέλλη προς μια κριτική θεώρηση των πεπραγμένων, της συμπεριφοράς και των προβληματισμών της μεταπολεμικής αυτοδημιούργησης «αστικής τάξης⁹», που αναρριχήθηκε με ρυθμούς αλματώδεις και μεθόδους υπόπτες και τώρα αγωνίζεται να υποκαταστήσει στη νεοελληνική κοινωνία την παλαιά, λίγο πολύ γνήσια, αστική τάξη, που ανάγει τις καταβολές της στα μεγάλα τζάκια μέσα στα συμφραζόμενα του νεότερου ελληνικού κράτους μετά την απελευθέρωση. Οι «αστοί» των έργων αυτών έχουν κοινές ρίζες, κοινή πορεία, κοινή ταυτότητα και κοινούς κανόνες συμπεριφοράς: ο Καράρας στην Ηλικία της νύχτας ο γέρος και ο γιος στα Τέσσερα πόδια του τραπεζίου και ο Οικοδεσπότης στον Αόρατο θίασο αποτελούν, ουσιαστικά, μέλη της ίδιας οικογένειας, που δονείται, σε όλες τις περιπτώσεις, από έντονα ενδοοικογενειακά προβλήματα: στο πρώτο, τη σύγκρουση πατέρα και γιου: στο

δεύτερο, τον αλληλοαφανισμό των τεσσάρων κληρονόμων στο τρίτο, τη συζυγική ρήξη.

Αντίστοιχες μεταποίεις παρατηρούμε και στη σύνθεση και τη λειτουργία του χώρου, με μια χαρακτηριστική τάση προς βαθμαία συγκέντρωση. Βέβαια, στην *Ηλικία της νύχτας* η διαπλοκή της ενδοοικογενειακής σύγκρουσης με τη διαταξική πάλη καταλήγει στο τριπλό σκηνικό, όπου εναλλάσσονται μεταξύ τους οι δύο κλειστοί χώροι αλλά με δυνατή τη διέξοδο της δράσης και προς τον ανοιχτό. Είναι αξιοπρόσεκτο, και καθόλου συμπτωματικό, ότι στο χώρο των «αστάνων», όπως και στον δημόσιο, συγχρωτίζονται και πολλά και ποικίλης ταξικής προέλευσης πρόσωπα, ενώ στον όροφο των κυνηγμένων, όπου αγρυπνούν οι έγκλειστοι άνθρωποι του λουόν περιμένοντας την ώρα της εκτέλεσης ενός δικού τους, εισχωρεί μόνο ο γιος των «αστάνων», ο Δημήτρης, ο οποίος, ούτως ή άλλως, αδυνατεί να ενταχθεί στα οικογενειακά συμφραζόμενα. Ως προς αυτό το ειδικό θέμα της συγκέντρωσης του χώρου, το τεράστιο βήμα πραγματοποιείται με τη έργα της «αστικής τριλογίας», όπου η δράση εντοπίζεται πια αποκλειστικά σε κλειστό χώρο, και πιο συγκεκριμένα στον «οίκο» των «αστάνων»¹⁰.

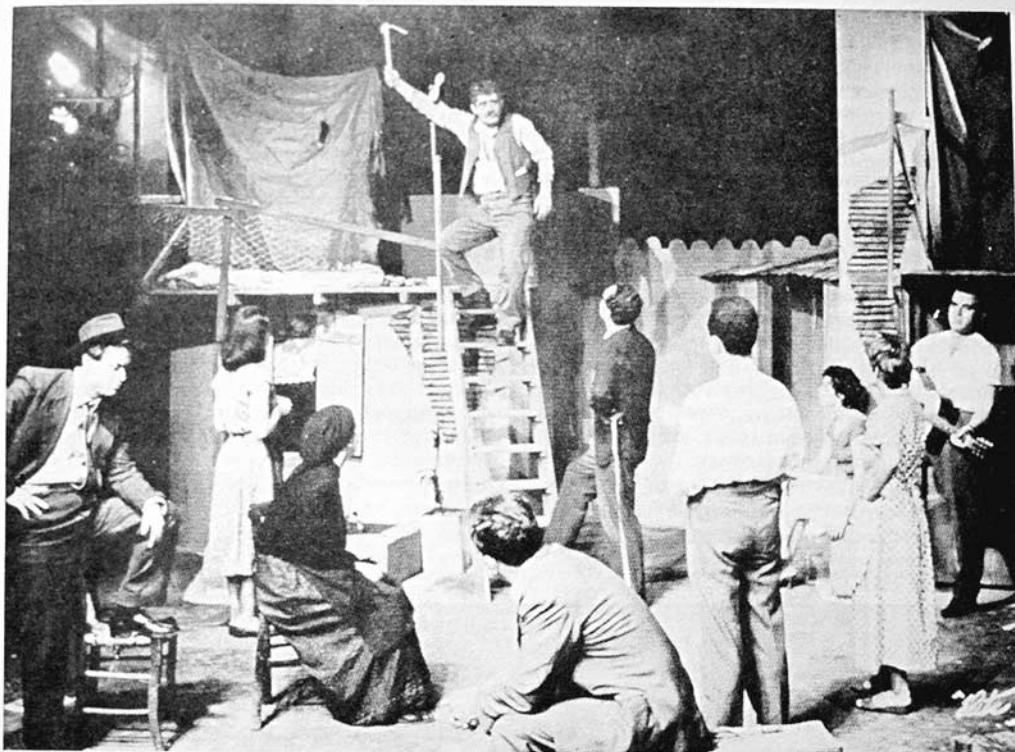
Τα τριαντάνα χρόνια που μεσολαβούν ανάμεσα στο τρίτο έργο της πρότης καμπανελλικής «τριλογίας» και το αντίστοιχο της τελευταίας (1959-1990) σημειώνουν την καταλυτική μετάβαση από τη «μετεμψυλακή» στη «μεταπολιτευτική» Ελλάδα. Στο πρότο από το δύο έργα, την *Ηλικία της νύχτας*, ο Καμπανέλλης χράφει ακόμη ταραγμένος από την οδύνη που του προκαλούν οι γαίνουσες πλήγες του εμφύλιου σπαραγμού. Οπότε, μοιάζει ευεξήγητη όχι μόνο η άμεση συνάρτηση του κεντρικού προβληματισμού στο έργο αυτό με τα πολιτικά συμφραζόμενα του πρόσφατου παρελθόντος αλλά και η συγκινητική διάθεση του συγγραφέα να προχωρήσει σε μια δικαίωση —κάτιε περισσότερο: μια «μιθοποίηση»— των κοινωνικών ομάδων που δέχονταν τα πλήγματα της τυφλής πολιτικής μνησικακίας ή του ανάλγητου κοινωνικού καιροσκοπισμού. Έτσι, το έργο αυτό παραμένει, ίσως, το πιο εύγλωττα πολιτικό, με τη στενή σημασία του όρου, του Καμπανέλλη και, γι' αυτόν ακριβώς το λόγο —κατά την άποψη μιας μεριδιακής κριτικών τουλάχιστον— ένα από εκείνα στα οποία η πρόθεση να διατυπωθεί όσο γίνεται σαφέστερα μια συγκεκριμένη θέση απέναντι σε συγκεκριμένα προβλήματα μείωσης την απαιτούμενη για τον δραματικό χειρισμό νηφαλιότητα¹¹.

Στις τρεις επόμενες δεκαετίες η οδυνηρή εμβολή της επάρτης χούντας προκύπτει νέον υποτροπιασμό στην εμφύλια ρήξη, η οποία μπορεί τυπικά να ακυρώθηκε, αλλά δεν μετασχηματίσθηκε σε γόνιμη συναίνεση μετά την μεταπολίτευση. Μέσα σ' αυτό το διάστημα, οι αγωνίες και οι διαψεύσεις που μοιράζεται ο Καμπανέλλης με την ενιασθητοποιημένη μερίδα του ελληνικού λαού βρίσκουν μεθόδους έκφρασης που διαφοροποιούν ευδιάκριτα το έργο του από την «τριλογία της

αυλής», αν και η στροφή εντοπίζεται χαρακτηριστικά στα δύο προδικτατορικά «αλληγορικά» έργα του: τα *Παραμύθι χοροί όνομα* (1959) και *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* (1966). Εδώ, όπως και στα έργα που πέφτουν μέσα στην επαετία, τα προβλήματα, ανάλογα με τις υπάρχουσες συνθήκες, θίγονται κρυπτικά, κάτιο από το μανδύα της σάτιρας και του σαρκασμού. Πρόκειται συχνά για έργα όπου η δράση κινείται σε ανοιχτούς, δημόσιους ή σκόπιμα απροσδιόριστους, χώρους¹², ενώ κάποτε η ροή της διακόπτεται, και βέβαια υπομνηματίζεται, από μουσικές παρεμβολές με τη μορφή τραγουδιών.

Η αλλαγή που σημειώνεται στα έργα της «αστικής τριλογίας» είναι δραστική και επισημαίνεται σε όλα σχεδόν τα επιπέδα της σύνθεσης: στη δραματική σύλληψη, στις δραματουργικές επιλογές, στους σκηνικούς χειρισμούς. Με ενδιαφέρει κυρίως η αντιμετώπιση του χώρου, όπου, όπως ήδη σημειώσα πιο πάνω, παρατηρείται μια ενδεικτική μετάβαση από το δημόσιο στο ιδιωτικό τοπίο και μάλιστα με μια διάθεση συγκέντρωσης, που σχεδόν εξασφαλίζει την περιβόητη «ενότητα», με την κλασική σημασία του όρου. Η διαπίστωση ισχύει ακόμη και για το πρώτο από τα τρία έργα *Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού* (1978), μολονότι η δράση κατανέμεται σε δύο χώρους. Πρόκειται όμως για φαινομενική μόνο αλλαγή (η οποία μάλιστα μπορεί να προεκταθεί επ' άπειρον μετά το τέλος του έργου), για δύο λόγους: α) τα δύο νεοπλούσικά «καθηστικά» των δύο αδελφών αποτελούν διδύμες παραλλαγές κοινού προτύπου, τις οποίες ταυτίζει απόλυτα η κυριαρχηθήση που κατέχει μέσα στο χώρο το κρεβάτι του γενάρχη της οικογενειας¹³, σε μόνιμη κατάσταση αναβαλλόμενου θανάτου, αυτό αποτελεί και το μόνο λειτουργικό στοιχείο του σκηνικού χώρου β) στο τέλος του έργου είναι αδύνατο να γίνει λόγος για «έκβαση», αφού αφήνεται ανοιχτή η προοπτική διαιώνισης των προβλημάτων και η πανάληψη της δράσης σε ένα παρόμοιο σκηνικό με τα πρόσωπα συγκέντρωμένα γύρω από τον ετοιμοδάνατο πατέρα και παραδόμενα στις ίδιες ευτράπελες αντεγκλήσεις¹⁴. Η ριζική αλλαγή στάσης, κοινωνικής και θεατρικής, που παρατηρείται ανάμεσα στο ακροτελεύτη έργο της «τριλογίας της αυλής» και το εναρκτήριο της «αστικής τριλογίας», παρά την κοινή κριτική διάθεση που τα διακρίνει, εντοπίζεται στο γενικότερο κλίμα τους: από τη σοβαρότητα και τη διάχυτη ευαισθησία, συνδυασμένες με μια διάθεση διδακτισμού και ρητορείας, στο πρώτο έργο, μεταβαίνουμε σε μια σουρρεαλιστική σχέδων σύνθεση, καταλυτικού σαρκασμού και ανελήητης σάτιρας, όπου πολύ συχνά η δράση πλησιάζει στο εξωφρενικό γκροτέσκο.

Ένα, συζυγικό αυτή τη φορά, δίκλινο συγκροτεί τον πυρήνα του δεύτερου έργου της «αστικής τριλογίας» — αυτό ουσιαστικά αποτελεί και το μόνο ταυτίσμα σκηνικό στοιχείο στον ενιαίο αλλά εθελημένα απροσδιόριστο χώρο όπου τοποθετείται η δράση στον Αόρατο θίασο (1988). Εκεί μέσα εγκλωβίζονται μικρές εστίες όπου συγκεντρώνονται τα ονειρικά γεγονότα του έργου.



Η αυλή των θαυμάτων στο Θέατρο Τέχνης, 1957.

Ούτε εδώ όμως πρόκειται για πραγματικές αλλαγές αλλά για απλές μετατοπίσεις, που μάλιστα σηματοδοτούνται, από τεχνική άποψη, μόνο με τη βοήθεια του φωτισμού. Αυτή η διάλυση έχει το απόλυτο αντίστοιχο της στην ονειρική ανακολουθία της δράστης, που είναι κατακερματισμένη σε αυτοτελή στιγμιότυπα, με κύριο συνεκτικό μεταξύ τους στοιχείο ένα είδος συνειρμού, πέρα βέβαια από τον κεντρικό θεματικό άξονα που καθορίζει τη δραματική λειτουργικότητά τους¹⁵.

Αυτή η συμβολική φόρτιση ενός «σκηνογραφικού» στοιχείου, που μόνιμα υποθάλπει τη δραματική εξέλιξη, ενώ ταυτόχρονα συνέχει τα κύρια πρόσωπα, υπενθυμίζοντας τη σχέση και τη σύγκρουσή τους, ολοκληρώνεται, προσλαμβάνοντας όμως νέες διαστάσεις και λειτουργίες, στο τρίτο έργο της τριλογίας. Ο δρόμος περνά από μέσσα (1990)¹⁶. Αντίστοιχα με το τρίτο έργο στην «τριλογία της αυλής», και εδώ ο Καμπανέλλης ταυτόχρονα συγκεφαλιώνει και αναπροσαντολίζεται. Καταρχάς, είναι αξιοπρόσεκτη η δραστική, σχεδόν αιφνιδιαστική στην τόλμη της, μετατόπιση ως προς όλα τα συστατικά και τα επίπεδα της σύνθεσης: τη θεματική

επιλογή, τον κεντρικό προβληματισμό, τις δραματουργικές επιλογές, τη σκηνική διάρθρωση, τη χρήση της γλώσσας. Για πρώτη φορά στο κέντρο του δραματικού μικρόκοσμου τοποθετείται ένας καβάρδαμος «προπολεμικός» αστός. Ο γερο-Ποριώτης δεν έχει καμία σχέση με τους γενάρχες ή τους επιγόνους των άλλων «αστών» που κυκλοφορούσαν στα προηγούμενα έργα. Και μολονότι δεν μας δίνονται, όπως σε άλλες περιπτώσεις, στοιχεία για να ανασυνθέσουμε το ιστορικό και τις καταβολές της οικογένειας, πλήθος έμμεσες αναφορές δεν μας αφήνουν καμιά αμφιβολία για τη γνησιότητά της: το πορτρέτο της γιαγιάς ζωγραφισμένο από διάσημο ζωγράφο: η τιμητική θέση του παπού ως προέδρου του ιππικού ομίλου (άρα και η ενασχόληση του με την ιππασία)· η υπαρξη μιας ψυχοκόρης, που, όταν μεγάλωσε, βοηθούσε την κυρία της στο σερβίρισμα φορώντας άσπρα γάντια· η προδεύουση των επίπλων από την Αγγλία και την Ιταλία, κύριες πηγές για «αριστοκρατικές» αγορές· η καταγωγή της προ-γιαγιάς από την Κέρκυρα, τυπικό τόπο αναγωγής αστικών καταβολών για αρκετούς Νεοέλληνες — και πλήθος άλλα εμφανή

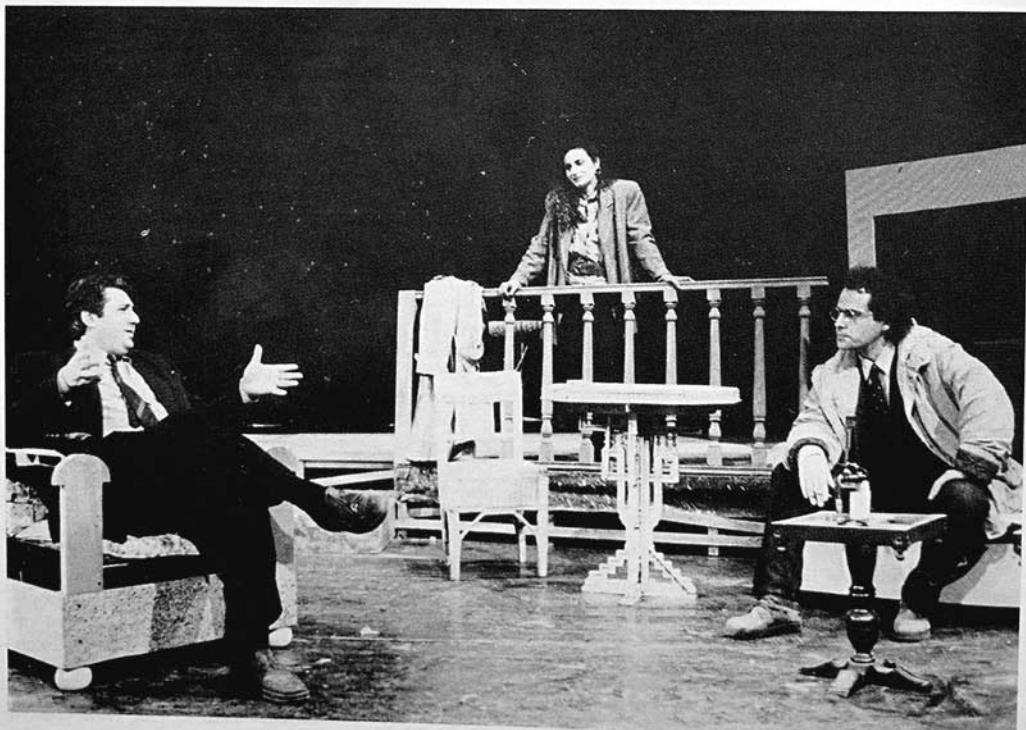
και λανθάνοντα στοιχεία συγκροτούν ένα οικογενειακό δέντρο αναμφίβολης γνησιότητας.

Μια εξίσου σημαντική ένδειξη αστικής καθαρότητας εντοπίζουμε και στην κοινωνική συμπεριφορά του γερο-Ποριώτη, κυρίως στην απλότητα με την οποία καταργεί τα ταξικά στεγανά και προσεγγίζει ανθρώπους της λαϊκής τάξης, έτοιμος να εκτιμήσει ακόμη και τα προϊόντα των ταπεινών ενασχολήσεών τους (χαρακτηριστική λ.χ. η λεπτομερής περιγραφή της επιδεξιότητας με την οποία ο «μεζετζής» της γειτονιάς τεμάχιζε τις ρέγκες του). Η τακτική παρέλασης του κάθε προί μπρος από τα μικροκαταστήματα και η μικρή καθυστέρηση για να πει μια «καλημέρα» τον περιγράφει με εξαιρετική πιστότητα. Στην ίδια πηγή ανύγεται και το «άνοιγμά» του προς τους Αντωνάκους. Σ' αυτό ειδικά το θέμα διδακτική είναι η σύγκριση της δικής του συμπεριφοράς με τη γενική σάση απέναντι στους ίδιους ανθρώπους του αντιψιού του, για τον οποίο ο Αντωνάκος αποτελεί απορριπτέο δείγμα λαϊκής χυδαιότητας, που προκαλεί την απροκάλυπτη δυσφορία του, ενώ η Λίτσα αντιμετωπίζεται συγκαταβατικά ως εύκολη ερωτική λειτία.

Οστόσο, το πιο καθοριστικό δείγμα της ταξικής προέλευσης του Ποριώτη αποτελεί το σπίτι όπου ζει και όπου τοποθετείται η δράση του έργου. «Αρχοντικό» και «νεοκλασικό» χαρακτηρίζεται επανειλημμένα μέσα στο έργο, ενώ τόσο η ηλικία του (116 ετών) δύσκολα και η θέση του (στην Κυψέλη ή στα Εξάρχεια, ίσως)¹⁷ παραπέμπουν σε χρόνους και τόπους που συνδέονται με την οικοδόμηση ορισμένων από τα ωραιότερα «διατηρητέα» κτίσματα της Αθήνας. Αφήνεται μάλιστα αδιόρατα η εντύπωση ότι το σπίτι δεν αγοράστηκε έτοιμο αλλά οικοδομήθηκε για να κατοικήσει η οικογένεια των Ποριώτηδων. Τυπική, βέβαια, είναι και η αρχιτεκτονική φυσιογνωμία του σπιτιού: ισόγειο με έναν επάνω όροφο και ταράτσα με δώμα. Εύκολα προσθέτει κανείς τις πρέπουσες γλυπτές διακοσμήσεις καθώς και τα πήλινα ακροκέραμα.

Αυτό το «αρχοντικό» κέλυφος περικλείει ένα ανάλογο περιεχόμενο. Τα έπιπλα και τα σερβίτσια έχουν την πατίνα της ηλικίας και της προέλευσής τους: η αιθεντικότητά τους επικυρώνεται ακόμη και από τη βουλιμία των σκουληκιών που τα διαβρώνουν. Ας σημειωθεί μάλιστα ότι παρόμοιες λεπτομέρειες δεν περι-

Από τις δοκιμές του Δρόμου στην Πειραιατική Σκηνή της «Τέχνης», 1993. Ιεροκλής Μιχαηλίδης, Ελένη Αημοπούλου, Πέτρος Ζηβανός.



γράφονται στις σκηνογραφικές οδηγίες του συγγραφέα αλλά προκύπτουν από τις άμεσες και έμμεσες αναφορές των προσώπων. Το στοιχείο αυτό πρέπει να υπογραμμισθεί, επειδή εδώ πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση στο έργο του Καμπανέλλη όπου ο σκηνικός χώρος εικονογραφείται τόσο διεξοδικός και λειτουργεί τόσο καθοριστικά κατά την πορεία της δράσης. Βέβαια, εδώ θα μπορούσε να αντιταχθεί η παρατήρηση ότι αυτή η πληρότητα περιγραφής πηγάζει από το γεγονός ότι το ίδιο το κτίσμα βρίσκεται στον θεματικό πυρήνα της δραματικής σύνθεσης όχι ως απλό σκηνικό περιβλήμα αλλά ως βασικό στοιχείο προβληματισμού, κίνητρο δράσης και αιτία συγκρούσεων. Πράγματι, το αρχοντικό διεκδικείται, κατά κάποιον τρόπο, από τρεις ανθρώπινες πλευρές, που η καθεμία τους το αντιμετωπίζει από τη δική της σκοπιά και με το δικό της ενδιαφέρον: ο γερο-Ποριώτης παλεύει απεγνωσμένα να το διατηρήσει, αδιαφορώντας για τις δύοις θυσίες ή οικονομικές επιπτώσεις συνεπάγεται αυτός ο αγώνας· ο ανιψιός του, και πίσω από αυτόν και η θεία 'Ολγα, είναι έτοιμος να το οικοπεδοποιήσει, αν αυτός ο τρόπος πρόκειται να αποφέρει το μεγαλύτερο κέρδος: ο Αντωνάκος φαίνεται να συμπλέξει με τον Ποριώτη μόνο όμως επειδή η διατήρηση του κτίσματος του προσφέρει μια θαυμάσια ευκαιρία να επεκτείνει τις επιχειρήσεις του με τις αντίκες. Έτσι, το κτίσμα και οι τύχες του βρίσκονται μόνιμα στο επίκεντρο των συζητήσεων καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, προκαλώντας πλήθος συγκρούσεις εμφανείς και λανθάνουσες. Δικαιολογημένα λοιπόν αποτελεί ταυτόχρονα πυρήνα δράσης και σκηνικό περιβλήμα. Ωστόσο, η λειτουργία του δεν εξαντλείται εδώ, και αυτό ακριβώς θα ήθελα να υποστηριξώ με τις σκέψεις που ακολουθούν.

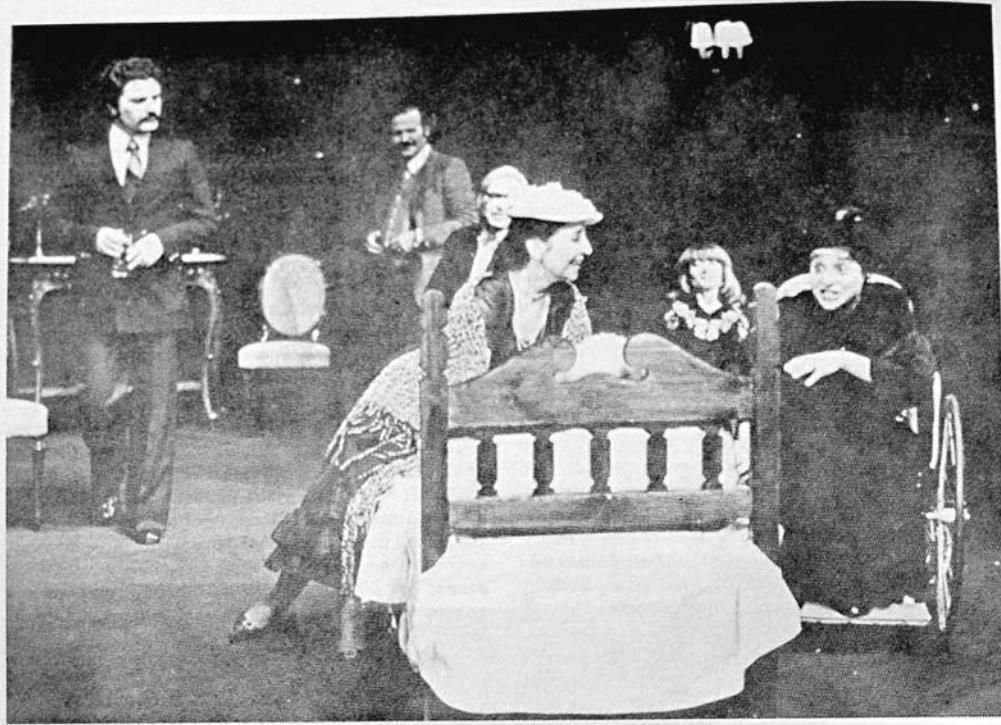
Η ιδιαιτερότητα της λειτουργίας του κτίσματος προέρχεται βασικά από τη δραματική «εμψύχωσή» του: το αρχοντικό των Ποριώτων παρεμβαίνει στη δράση ως «ζων οργανισμός» και έτσι αντιμετωπίζεται από όλα σχεδόν τα πρόσωπα του έργου, όπως συνάγεται κυρίως από μια σειρά μεταφορικών λεκτικών σχημάτων που χρησιμοποιούνται για να το προσδιορίσουν. Καταρχάς, μέσα στη γενικότερη τάση ανιψιότητας που τον διακρίνει (μιλεί για τη «σορό» μας κομμένης λεύκας, για τη «βιβλιοφιλία» των κατασπαριδών και για τη «σορία» των σκουληκιών) ο γερο-Ποριώτης κυριολεκτικά «ζωποιεί» το σπίτι μαζί με το περιεχόμενό του, πράγμα που εγκαινιάζεται — και αυτό, βέβαια, δεν είναι συμπτωματικό — ότι με τον εναρκτήριο μονόλογό του, από τον οποίο παραθέτει ένα ενδεικτικό απόσπασμα: «... τα έπιπλα έχουν διάφορες ηλικίες, από πενήντα και πάνω έως και διακοσίων ετών... έχουν δει πολλά... το ίδιο και τα καπημένα τα σερβίτσια, τα κάδρα... τα αγαπώ πολύ, είναι σοφά όντα... τα βλέπουν όλα, τα ανέχονται όλα, ακόμη και όταν τα αναμγύνουμε σε θιβερά γεγονότα, δεν χάνουν την ψυχραίμια τους, δεν μεροληπτούν και όταν αποφασίσουν να πουν κάτι, είναι πάντα τόσο σωστό... αλλά έχουν έρθει από την Ιταλία... φυσικά, στα νιάτα

τους, στη νεολαία αρέσουν τα ταξίδια... ασφαλώς θα το θυμούνται, έχουν πολύ δυνατή μνήμη, γι' αυτό και αποφεύγουν να μιλούν... όποιος θυμάται πολλά, προτιμά να σωπαίνει... βέβαια δεν είναι πάντα ευχάριστο αυτό, γιατί, όταν η σιωπή έρθει σ' αυτό το σπίτι, ξεχνάει να φύγει, οπότε αναγκάζομαι να της πω ότι περιμένω κάποιον για μία μετάφραση, για να δεήσει να φύγει...». Με τον τρόπο αυτό «στήνεται», στην κυριολεξία, το σκηνικό όπου θα φιλοξενηθεί η δράση. Μάλιστα, η τάση αυτή του Ποριώτη λειτουργεί, θα έλεγε κανείς, μεταδοτικά, επειδή με ανάλογα λεκτικά lapsus εκφράζονται και τα άλλα πρόσωπα: ο Ανδρέας θα ευχόταν την πλήρη εγκατάλειψη του σπιτιού, ώστε «να πεθάνει από πνευμονικό οιδημα»· η Γλυκερία χαρακτηρίζει τα σερβίτσια ωφ μου άπου πλάσματα· ο Αντωνάκος μιλεί για τον παμπάλαιο μπουνέ σαν να ήταν ένας ασθενής: «αν αρχίσουμε αμέσως τις ενέσεις, ίσως τον σώσουμε»¹⁸.

Εκείνο όμως που τροφοδοτεί την εμμονή του Ποριώτη στη διατήρηση του σπιτιού είναι η αισθηση ότι με το χώρο αυτό έχει ταυτισθεί όλη η ιστορία της οικογένειας — κάτι περισσότερο: ότι ο χώρος εξακολουθεί να κατοικείται από όλους όσοι έζησαν κάποτε εδώ· και βέβαια δεν πρόκειται για μαυσωλείο, αφού οι «ένοικοι» αναφέρονται σαν να ήταν ακόμη ζωντανοί. Ο Ποριώτης όχι μόνο θεωρεί το σπίτι γεμάτο από την παρουσία τους, αλλά δηλώνει ότι αρνείται να τους «πετάξει» μετατρέποντάς τους σε «πρόσφυγες». Αυτή η αισθηση «συμβίωσης» εντείνεται από την ιδιότητη δηλώση του ότι δεν ξέρει αν ο οικογενειακός τους τάφος

Γιάννης Φέρτης-Δημήτρης Χατζημάρκος στην Ηλικία της νίκτας.
Θέατρο Τέχνης 1959.





Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού στο Θέατρο Τέχνης, 1978.

«είναι ακόμη εκεί»¹⁹, στο νεκροταφείο δηλαδή — μήπως λοιπόν έχει μεταφερθεί, μαζί με τους νεκρούς του, στο αρχοντικό;

Γι' αυτό λοιπόν μας προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι η ζωντανή αμεσότητα του χώρου έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την απροσδιοριστία που επιλέγει, ασφαλώς θεβλημένα, ως μέθοδο ο Καμπανέλλης, προκειμένου να αναφερθεί στη χρονική διάσταση του «οίκου» των Ποριώτηδων και πιο συγκεκριμένα στα γεγονότα που σημδεύγαν την ιστορία του. Ενώ υποβάλλεται έντονα η εντύπωση ότι κάποιες ενδοοικογενειακές συγκρούσεις — τυπικό, άλλωστε, θέμα σε όλα τα έργα με «αστικό» περιεχόμενο — καθόρισαν τις σχέσεις και τις τύχες των προσώπων, μόνιμα μνημονεύονται με τις πιο αόριστες διατυπώσεις, πολὺ συχνά εντελώς περιθωριακά, χωρίς, όμως, ούτε στο ελάχιστο να μειώνεται η φόρτιση που προκαλούν στον περιβάλλοντα χώρο. Απεναντίας, μάλιστα η κρυπτικότητα και η ασάφεια των αναφορών, καθώς διεγέρονται την περιέργεια και υποθάλπουν τη φαντασία μας, συγκροτούν ένα πλέγμα μυστηρίου, που βαραίνει από τα βάθη του παρελθόντος πάνω στα επίζωντα πρόσωπα. Καθώς μάλιστα ο συγγραφέας υπαινίσ-

σεται αυτό το παρελθόν πάντα μέσα από τα λόγια των «ενδιαφερόμενων» προσώπων, για τα οποία όλα αυτά αποτελούν taboo, δεν επιτρέπει να διαρρέουσει το παραμικρό μυστικό. Ο γερο-Ποριώτης αναφέρεται σ' αυτές τις σκοτεινές πτυχές του παρελθόντος με την ασαφή έκφραση «τα γεγονότα εκείνα»: η Γλυκερία είναι κάπως πιο αποκαλυπτική όταν τα περιγράφει ως «θεομηνία» τέλος, ο Ανδρέας πολύ εύγλωττα μιλεί για «πράγματα φοβερά, εγκληματικά», που γέμισαν τα πρόσωπα με «φόβο, πίκρες και τύψεις»²⁰, αφού συνδέονται με —ισως μάλιστα προκάλεσαν— το θάνατο του πατέρα του²¹ και ματαίωσαν το γάμο του μεγαλύτερου αδελφού. Σχετικό με όλα αυτά πρέπει να είναι και το γεγονός ότι το παιδί ούτε γεννήθηκε ούτε μεγάλωσε στο αρχοντικό των Ποριώτηδων, όπου το πήγαιναν (ποιοι); μόνο για να δει τον παππού και τη γιαγιά. Αφήνεται μάλιστα η εντύπωση ότι ο πατέρας του είχε από χρόνια εγκαταλείψει (ισως μάλιστα είχε εκδιωχθεί από) το πατρικό σπίτι, ενώ δεν γίνεται κανένας λόγος για τη μητέρα του (μήπως η κοινωνική προέλευση της βρίσκεται στον πορήμα των γεγονότων;). Όσο για την άλλη επιζώσα από τα τέσσερα αδέλφια, τη θεία 'Ολγα, πρέπει να είναι χήρα και

άτεκνη. Αυτή πάντως, μετά το γάμο της, είχε μείνει με τον άντρα της στο πατρικό²².

Εξίσου ανέφικτη είναι και η εξασφάλιση κάποιων «χρονολογικών» συνδύασμών, ώστε να επιχειρηθεί μια στοιχειώδης συνάρτηση των ιδιωτικών με τα δημόσια συμφραζόμενα. Και όμως, ο Ποριώτης στην εναρκτήρια φράση του, δηλώνει ότι μόλις έκλεισε τα 76 — άρα είναι γεννημένος το 1914 (το έργο διαδραματίζεται, κατά τη ρητή δήλωση του συγγραφέα, το 1990, τη χρονιά παράστασής του), ενώ με ακρίβεια «χρονολογείται» και ο Ανδρέας, που πλησίαζε τα 30 — άρα είναι γεννημένος γύρω στο 1960. Αν μάλιστα επιμείνουμε στη συγκρότηση ενός δραστικού άξονα αντίθεσης, με τους δύο πόλους ταυτισμένους με τον μεγαλύτερο και τον νεότερο από τους άρρενες επιζώντες της οικογένειας, πρέπει να θεωρήσουμε τον Ποριώτη ως τον πρωτότοκο από τα τέσσερα αδέλφια²³: αυτή η σειρά έχει το πλεονέκτημα ότι τοποθετεί τη γέννησή των άλλων τριών αδελφιών μετά το 1914 (ας πούμε, από το 1915 ως το 1919), οπότε πράγματι ο Άλεξανδρος «πέθανε τόσο νέος» (κάπου γύρω στα 21, προφανάς, στο αλβανικό μέτωπο)²⁴, ενώ ο Νάσος δεν ήταν υπερβολικά μεγάλος (γύρω στα 45), όταν απόχτησε τον Ανδρέα, το 1960.

Οστόδο, τίποτε σ' αυτή την αριθμητική δεν μας βοηθεί, με αφετηρία τη γνωστή πολιτική εγρήγορση του Καμπανέλλη, να αναγνωρίσουμε και σ' αυτό το έργο τη μόνιμη τάση του να τοποθετεί τη δράση του μέσα σε, λίγο πολύ, συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα. Τα μόνα πολιτικά γεγονότα μετά το 1960 (τη γέννηση του Ανδρέα δεν αποτελεί δεσμευτικό terminus post quem;) συνδέονται με τη δικτατορία του 1967. Και αν επιμείνουμε στις σχετικές αναγωγές, πρέπει να επινοήσουμε, στους κόλπους τής από παράδοση συντηρητικής οικογένειας, ένα «φαύρο πρόβατο», — ας πούμε, έναν αθεράπευτο αριστερό, τον Νάσο, ο οποίος είχε αποκηρυχθεί από τους γονείς του²⁵. Ίσως όμως δεν νομιμοποιούμαστε να συνεχίσουμε παρόμοιες διερευνήσεις, αν λάβουμε μάλιστα υπόψη ότι και στον Αόρατο θίασο μόλις και διακρίνεται κάποιος πολιτικός ιστος²⁶. Αντίθετα στα Τέσσερα πόδια του τραπέζιου εισβάλλει με πολύ συγκεκριμένο τρόπο μέσα από την «αυτοβιογραφική» επιστολή του γενάρχη της οικογένειας όσο και με τις αποκαλύψεις και τις πολιτικές δραστηριότητες των, απόντων από τη δράση, εκπροσώπων της τριτης γενεάς. Παρά την απροσδιοριστία αυτή όμως, το οδυνηρό παρελθόν έχει ενσωματωθεί στο δραματικό παρόν, όπως βιώνεται από τα πρόσωπα που επιζύουν, και αυτό καθορίζει τη σχέση τους με το πατρικό σπίτι, όπου έχουν, κατά κάποιον τρόπο, εγκιβωτισθεί οι πικρές μνήμες και περιφέρονται οι σκιές όσων έζησαν — και μάλιστα ευθύνονται για — τα «γεγονότα εκείνα». Η συμμετοχή του Ποριώτη δεν φαίνεται να ήταν πολύ ενεργητική, αλλιώς ο Ανδρέας θα ήταν πολύ πιο εύγλωττος στον καταλογισμό ευθυνών²⁷. Ίσως καθοριστικό ρόλο έπαιξαν κυρίως οι παπούδες και έτσι πρέπει να εξηγηθεί η απροκάλυπτη δυσφορία του Ανδρέα όταν ανα-



Ο αόρτος θίασος, Εθνικό Θέατρο 1988.

φέρεται σ' αυτούς²⁸. Είναι ευνόητο, επομένως, γιατί το φορτισμένο με δραματικές ιστορίες κτίσμα ασκεί πάνω στα επιζώντα πρόσωπα — αλλά όχι μόνο σ' αυτά — μια καταλυτική επιρροή, που καθορίζει τη στάση τους απέναντι στο κεντρικό πρόβλημα του έργου: μια στάση που ποικιλεύει από περίπτωση σε περίπτωση.

Ο μονήρης ένοικος του αρχοντικού, ο γερο-Ποριώτης, έχει απόλυτη ενσωματωθεί στον ζυφερό κόσμο που εξακολουθεί να «ζει» εκεί μέσα. Είναι άλλωστε και ο μόνος που προσπαθεί να συμφιλιωθεί με το παρελθόν, να το αποδεχθεί, αφού αδύνατε να το κρίνει²⁹. Μέσα σε ένα χώρο φθοράς και παρακμής, αντίστοιχα φθαρμένος και παρακμασμένος και ο ίδιος, αλλά πεισματικά υπερήφανος και αυντοχώρητος, συνεχίζει την πορεία του προς το τέλος, περικυκλωμένος από τη σιωπή και με μόνη συντροφιά τα αδηφάγα σκουλήκια που τρώνε τα έπιπλα. Με τους νεκρούς του σπιτιού δεν επιθυμεί να συγχρωτίζεται — απλώς συνυπάρχει μαζί τους. 'Όταν κάπου αναφέρεται στον οικογενειακό τους τάφο, μας αφήνει την εντύπωση ότι θα προτιμούσε να κρατήσει απόσταση από αυτούς: να τους αφήνει ανενδόχλητους στις αέναες μεμψιμοιρίες και στους ευτελείς δια-

πληκτισμούς τους³⁰. Οστόσο, ούτε για μια στιγμή δεν διανοείται να τους αμφισβητήσει το δικαίωμα να θεωρούν τον τόπο αυτό «δικό τους», άρα να συγκατοικούν μαζί του. Γι' αυτό και πιστεύει ότι ο τόπος αυτός πρέπει να διατηρηθεί ακέραιος όσο ο ίδιος, μαζί με «εκείνους», ζει μέσα σ' αυτόν γι' αυτό παραμένει αγκιστρωμένος από την ελπίδα να σώσει την «κατοικία τους» γι' αυτό αντιμετωπίζει τον Αντωνάκο ως σανίδα σωτηρίας και παραδίνεται σ' αυτόν άνευ όρων. Άλλωστε, η φυσική του προσήγεια προς τους ανθρώπους των λαϊκών τάξεων του εξασφαλίζει και εδώ τις απαραίτητες προσβάσεις και έτσι χρίζει τον αντικέρη σύμμαχο στον αγώνα για τη διάσωση του αρχοντικού.

Στον αντίθετο πόλο του άξονα στέκεται ο ανιψιός του ο Ανδρέας, ο αποκλειστικός κληρονόμος της προγονικής περιουσίας, ο οποίος επιθυμεί τον αφανισμό του σπιτιού, πρώτα επειδή δεν έχει συμφίλιωθει, όπως ο θείος του, με τη σκοτεινή ιστορία του: διατηρεί ακόμη μέσα του ανεπούλωτα τα τραύματα που του προκάλεσαν τα «γεγονότα εκείνα». Γι' αυτόν, το σκωληκόβρωτο μαυσωλείο δεν φιλοξενεί νεκρούς που διεκδικούν ή δικαιούνται την κατανόηση και τη συγγνώμη του, αφού είναι ένας «λάκκος με ψόφια φίδια»³¹, που πρέπει να

ταφούν οριστικά κάτω από τα ερείπια του σπιτιού που τα εξέθρεψε — πρέπει να παραδοθούν οριστικά στη λήθη. Γι' αυτό αισθάνεται την ανάγκη να τραπει σε φυγή, όπως όταν τον έφερναν εδώ μικρό παιδι και δεν έβλεπε την ώρα να φύγει. Έτσι, δεν αναγνορίζει κανένα δικαίωμα «αδιοκτησίας» στους μισητούς νεκρούς. Εξάλλου, μόνο με τον τρόπο αυτόν μπορεί να εξασφαλίσει και τη δική του οικονομική επιβίωση. Επιμένει λοιπόν να αποκαλεί το σπίτι «οικόπεδον» και δεν αποκλείεται να βλέπει στον Αντωνάκο ένα μακροπρόθεσμο σύμμαχο, για λόγους όμως πολύ διαφορετικούς από αυτούς του θείου του³². Ο Ανδρέας, που άλλωστε δεν συμμερίζεται τον ενθουσιασμό της Λίτσας για τις αντίκες, δεν θα είχε αντίρρηση να αντικατασταθεί το νεοκλασικό τους από ένα σύντερμάρκετ ή από ένα health-studio.

Η Γλυκερία, η «ψυχοκόρη» που «εδό φύτωσε, άνθισε, δεν εκάρπισε, ωρίμασε, μαράθηκε»³⁴, μιλεί για το αρχοντικό σαν να είναι και η ίδια μέλος της οικογένειας: στο πρώτο πληθυντικό πρόσωπο. Και μολονότι τα κοινωνικά στεγανά δεν της επέτρεπαν να υπερβεί τα προδιαγεγραμμένα όρια, έζησε και αυτή μέσα στην τύρβη των «γεγονότων» και «έκλαψε πολύ γι' αυτών — και γι' αυτό προτιμά και αυτή να σωπαίνει. Αυτή ζει με τα

Ο δρόμος περνά από μέσα στο Πειραιατικό Θέατρο της Πόλης, 1990.



αντικείμενα του σπιτιού: τα έπιπλα και τα σκεύη του ρόλος της είναι, όπως πάντα ήταν, να τα διατηρεί καθαρά και έτοιμα για χρήση — προ πάντων απρόσιτα σε χέρια βέβηλων «παλιόβλαχων»³⁵. Γι' αυτό η παρουσία της, ακόμη και όταν είναι απούσα, είναι μόνιμη και διακριτική. Περιφέρεται αλαφροίσκιωτη, σαν ένα προστατευτικό πνεύμα, μέσα στο «σπίτι της καρδιάς» της: παρακολουθεί «αλλόκοτα φαινόμενα και τηλεφωνεί σε ανύπαρκτα πρόσωπα. Είναι περικυκλωμένη από την ίδια σιωπή και την ίδια μοναξιά με τον Ποριώτη. Παρόμοια με αυτόν, δεν θα άφηνε για τίποτε στον κόσμο το αγαπημένο σπίτι στα χέρια εκείνων που σκευωρούν για την καταστροφή του. Σε αυτόν τον αγώνα μάλιστα η Γλυκερία υπεράκοντιζε και τον ίδιο τον Ποριώτη, αφού αυτή αρνείται να συμφιλιωθεί και με την αλλοιώση που προκαλούν στο αρχοντικό οι επεισάκτες αντίκες του Αντωνάκου.

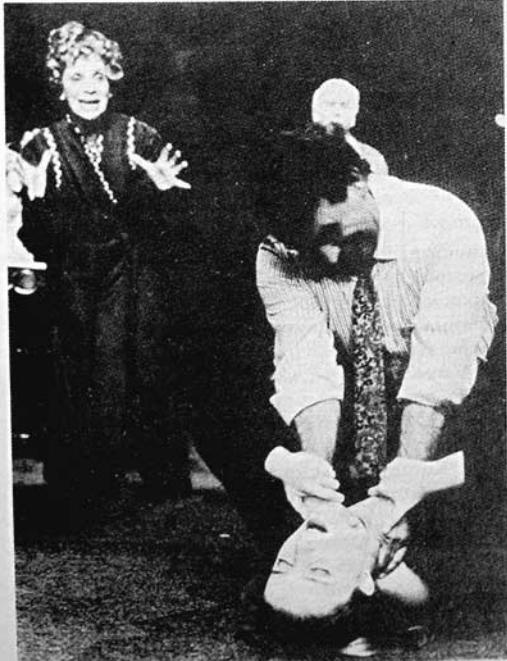
Ο Αντωνάκος αποτελεί γνήσιο δείγμα ανερχόμενου «νεο-αστού» — άρα, ανήκει στην ίδια οικογένεια με εκείνους που κυκλοφορούσαν στα προηγουμένου έργα του Καμπανέλλη, με μόνη τη διαφορά ότι τους εκπροσωπεί σε ένα σχετικά πρώιμο στάδιο «ανόδου». Τώρα προσπαθεί με κάθε τρόπο να «ανεβεί»³⁶. Έχοντας μάλιστα συναίσθηση των προσωπικών ορίων του, πρωθεί προς μια ουσιαστικότερη «αστικοποίηση» την εύπλα-

στη και δεκτική γυναίκα του, ώστε να τη χρησιμοποιήσει ως συνδετικό κρίκο και προς τους αφελείς νεόπλουτους, σαν τον εαυτό του, που θα αγοράζουν τις «αντίκες» του, και προς τους γνήσιους αστούς, που θα τον εφοδίασουν με το αυθεντικό «σκηνικό» για τις απάτες του. Εισβάλλει λοιπόν ο Αντωνάκος, εύστροφος και επινοητικός, στο μαυσολείο των Ποριώτηδων έτοιμος να το κατακτήσει και κατορθώνει στην πρώτη κιόλας συνάντηση με τον γέρο ένοικο, να ταυτίσει το προσωπικό του συμφέρον με τον ενδόμυχο πόθο εκείνου. Για τον Αντωνάκο η ιστορική αξία του αρχοντικού έχει ενδιαφέρον αποκλειστικά και μόνο ως εμπορεύσιμο είδος. Άλλωστε, δηλώνει απεριφραστά ότι προτίθεται να το μετατρέψει σε «χρυσορυχείο». Από τις πρώτες, τάχα αφελείς, ερωτήσεις του προς τον Ποριώτη προσπαθεί να εκτιμήσει τη χρηματική όχι την ιστορική αξία των αντικείμενων του σπιτιού, που μάλιστα τα χαρακτηρίζει «κομμάτια», όρο τυπικό κατά το συρμό των σύγχρονων συναλλαγών. Και το σύνολο είναι γι' αυτόν ένας «θησαυρός»³⁷.

Μέσα σ' αυτόν το χώρο, τον βεβαρυμένο από την οδυνηρή, και γι' αυτό αληθινή, ιστορία των ανθρώπων που τον κατοικήσαν, φιλοδοξεί ο Αντωνάκος να κατασκευάσει τη δική του, πλαστή, ιστορία, για να εισπράττει από τους ανόητους φιλότεχνους «στραβά λεφτά» με τη γυναίκα του ως πειστική αντιπρόσωπο του. Προσλαμβάνει μάλιστα ως βοηθό για την «αναβάθμισή» της τον γερο-Ποριώτη. Έτσι πρόθυμα η «Λίτσα» εγκαταλείπει το λαϊκό υποκοριστικό και προσλαμβάνει όγκο με το ακέραιο «Ευαγγελιάν»: ήδη κινείται μέσα στο σπίτι με τόση φυσικότητα και άνεση, ώστε τρομοκρατεί την Γλυκερία, που τη βλέπει να ανεβαίνει με «αφύσικη» ελαφράδα τις σκάλες. Άλλωστε, απότερος στόχος του Αντωνάκου θα ήταν να γίνει ο ίδιος ιδιοκτήτης αυτού του αρχοντικού, να κατοικήσει εδώ. «Οταν λείπουν οι φυσικοί ένοικοι του, αισθάνεται ότι το σπίτι τους «θέλει». ζητεί μάλιστα από τη γυναίκα του να το «περπατήσει», για να χαρεί την ικανότητά της να κυριαρχεί μέσα στο χώρο, να παιξει το ρόλο της οικοδέσποινας. Και καθώς προχωρεί η δράση, διαπιστώνουμε ότι το ζευγάρι έχει ήδη εξασφαλίσει την άνεσια να χρησιμοποιεί και για διαυκτέρευση ένα τούλαχιστον από τα δωμάτια του σπιτιού. Η απόσταση που έχει διανυθεί από τη δεύτερη εικόνα του έργου, όταν η Γλυκερία δεν επέτρεπε στη Λίτσα να ανάψει τσιγάρο μέσα στο καθιστικό, είναι ανησυχητικά μεγάλη: ο Αντωνάκος έχει προχωρήσει πάρα πολύ στο κατακτητικό του σχέδιο.

Ωστόσο, πολύ πριν από την τελική κατάκτηση, ο Αντωνάκος έχει ήδη αρχίσει να διαβρώνει την αυθεντικότητα του χώρου με τρόπο αποτελεσματικότερο από ό,τι τα σκουλήκια. Μεθοδικά και υπόουλα μετασχηματίζει το ωραίο αρχοντικό σε μεταπρατική παγίδα: το μετατρέπει σε κατάλληλο σκηνικό για να παιξει την παραπλανητική κωμωδία του με τους αφελείς αγοραστές. Όχι μόνο επενδύει με κίβδηλη ιστορική πατίνα τις γνήσιες αντίκες του αλλά επιχρίπει με πραγματική

Ο δρόμος περνά από μέσα στο Πειραιατικό Θέατρο της Πόλης. 1990.



πατίνα τις κιβδήλες αντίκες του. Αυτή η διάβρωση έχει προσλάβει τόσο καταστροφικές διαστάσεις, ώστε έχει προσχωρήσει στο σχέδιο, και μάλιστα με ενθουσιασμό που εκφράζεται με θεωρητική επιχειρηματολογία, ο γερο-Ποριώτης³⁸ — και αυτό αποτελεί τη μεγαλύτερη επιτυχία του Αντωνάκου: να νοθεύσει την καθαρότητα ενός γνήσιου αστού. Και σ' αυτή την ανίερη συμμαχία λανθάνει μία από τις πολλές παραπλανήσεις που μας επιφυλάσσει σε αυτό το έργο του ο Καμπανέλλης. Γιατί τίποτε, σχεδόν ως την αρχή της τελευταίας εικόνας, δεν προοινίζεται την προέλευση της καταστροφής, που καραδοκεί μέσα στη σιωπή. Τα ίχνη της τα διακρίνουμε μόνο σε μια ανάδρομη κίνηση, όταν έχει πια πέσει η αυλαία. Τότε κατανοούμε πού ελλόχενε ο πραγματικός κίνδυνος και πού σκόπευε.

Η καταστροφή συντελείται μέσα στον ίδιο χώρο και, θα έλεγα, από τον ίδιο το χώρο. Όταν ο Αντωνάκος ανακαλύπτει με συντριβή ότι η γυναίκα του έχει εκμαύλισθει από τον γοητευτικό κληρονόμο του αρχοντικού, στην προσπάθειά του να βρει το «λάθος» του, ξεσπά σε ένα παραλήρημα, που συγκεφαλιώνει, με μια χυδαία στη διατύπωση αλλά καίρια στην ακριβειά της, μεταφορά το κεντρικό νόημα του έργου: «μητήκαιε σ' έναν τάφο και μας γάμησαν οι βρυκόλακες»³⁹. Σ' αυτή τη φάση για πρώτη φορά μετατρέπεται σε κυριολεξία όλη η μεταφορική απροσδιοριστία με την οποία χαρακτηρίζοταν ο χώρος: πρόκειται στην πραγματικότητα για έναν τάφο. Στο ρηματικό στοιχείο της όμως, το καθαρό μεταφορικό, λανθάνει μια οδυνηρή κυριολεξία, αφού πράγματι ο Αντωνάκος, μέσω της γυναίκας του, «γαμήθηκε». Όσο για το μεταφορικό υποκείμενο του ρήματος, αυτό, με μια μακάβρια μετωνυμική μετατόπιση, αποδίδει ένα πραγματικό πρόσωπο. Γιατί τα συμφραζόμενα της έκρηξης του Αντωνάκου υπονοούν διτι και ο Ανδρέας ανήκει σ' αυτούς που αποκαλούνται «βρυκόλακες», αφού είναι κι αυτός ένα από τα «λείψανα της κοινωνίας... πεθαμένη υπόθεση, τάφος». Έτσι ο Ανδρέας φαίνεται να ταυτίζεται απόλυτα με τον «οίκο» του και να ξέντωνει τους εισβολείς: τελικά δηλαδή οι νεκροί βρήκαν τον σύμμαχό τους σε εκείνον που τους αρνιόταν. Εδώ όμως εντοπίζουμε άλλη μία από τις παραπλανήσεις του έργου. Γιατί, βέβαια, δεν είναι απόλυτα αυτονόητο πού ελλόχενε ο πραγματικός κίνδυνος: στον ταξιδιώτη αντίπαλο, ο οποίος είναι πρόδυμος να αποδεχθεί τη διατήρηση της «κατοικίας των νεκρών» με αντάλλαγμα τη μεταπρατική αλλοίωση της γνησιότητάς της, ή στον νόμιμο επίγονο, ο οποίος, έχοντας ήδη αρχίσει να αποβάλλει τη γνησιότητά του, είναι εποιμος να τους θάψει οριστικά κάτω από τα ερείπια της; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα θα μας έδινε το κλειδί να αποκρυπτογράφησουμε και τους απώτερους ιδεολογικούς στόχους του έργου. Εν πάσῃ περιπτώσει, η ταραχώδης ιστορία του σπιτιού συνεχίζεται με ένα ακόμη οδυνηρό κεφάλαιο, δύνας υποδηλώνει στον ακροτελεύτιο μονόλιο του Ποριώτη, όταν υπαινίσσεται σαφέστατα ότι, μέσα στην εναγώνια πάλη του να απονείμει



Ο δρόμος περνά από μέσα στο Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1990.

δικαιοσύνη, θα συμπεριλάβει και τους ενόχους αυτής της ιστορίας. Άλλωστε, σ' αυτό συμπαρομάρτυν και τα σκονήκια, που τώρα θα καταβροχθίζουν τα έπιπλα με μεγαλύτερη «εκτίμηση», επειδή καταλαβαίνουν ότι οι πέριξ «πάσχουν».

Δυσκολεύομαι να κλείσω αυτή την περιγραφική περιδιάβαση στον τελευταίο δραματικό χωροχρόνο του Καμπανέλλη, ανιχνεύοντας και το απόκρυφο μήνυμά του και τη συνάφειά του με τον συμβολικό τίτλο του έργου. Καταρχάς, όλη αυτή η διερεύνηση με παραπέμπεται στο δεύτερη έργο της πρώτης τριλογίας, όπου επίσης ο τίτλος αποδίδεται με μια εξίσου κρυπτική μεταφορά χώρου. Οστόσο, ο συνειρμός προχωρεί πολύ βαθύτερα σε κάποιες θεματικές συγγένειες, και μάλιστα διατυπωμένες με ανάλογες δραματουργικές λύσεις. Και εκεί ο κλειστός χώρος της «αυλής» απειλείται από κάποιους εισβολείς, που τον σφετερίζονται για μια χρήση διαφορετική από αυτήν με την οποία υφίσταται ως τώ-

ρα: πρόκειται για τους οικοπεδοφάγους, που τελικά εκδιώκουν τους ενοίκους της αυλής. Πλάι όμως σε αυτή την κοινή καταστροφή, συντελείται άλλη μία, αυτή τη φορά σε έναν κλειστό πυρήνα, το ζευγάρι 'Ολγα-Στέλιος, από την απροσδόκητη εμφάνιση ενός καταλύτη, του υδραυλικού που έρχεται να ζήσει επίσης μέσα στην αυλή. Η διαπλοκή δύο παρόμοιων θεμάτων και στο τελευταίο έργο της «αστικής τριλογίας» είναι αναμφισβήτητη: το ρόλο των οικοπεδοφάγων έχει αναλάβει εδώ ο Αντωνάκος, που απειλεί την ακεραιότητα ενός κλειστού χώρου, προορισμένου για χρήση διαφορετική από εκείνην που του επιφυλάσσει ο ίδιος: το ρόλο του καταλύτη-Στράτου παίζει εδώ ο Ανδρέας, που τραυματίζει ένα αντίστοιχα με το προηγούμενο απώριστο ζευγάρι. Οι παραλληλισμοί όμως σταματούν περίπου εδώ, επειδή η σύνθεση στο δεύτερο έργο είναι πολύ πυκνότερη, η διαγραφή των χαρακτήρων (επειδή και ο αριθμός τους είναι πολύ μικρότερος) πολύ βαθύτερη και οι μεταξύ τους σχέσεις πολύ πιο περιπλοκες — και, βέβαια, οι γενικότεροι στόχοι εντελώς διαφορετικοί.

Μέρος της δυσκολίας για την προσέγγιση που ανέφερα πιο πάνω προκύπτει από το γεγονός ότι η πορεία της δράσης, στο τελευταίο έργο, δεν προχωρεί ευθύγραμμα, επειδή περιέχει ανατροπές, που διαρκώς τροποποιούν τις δημιουργημένες εντυπώσεις: κυρίως στην αφετηρία της, όπου προετοιμάζομαστε για μια ζωτική σύγκρουση, που για πρώτη φορά εντοπίζουμε στην παραγωγή του Καμπανέλλη: η γνωστή μας από προηγούμενα έργα κιβδηλη «αστική» τάξη έρχεται αντιμέτωπη με το γνήσιο αντίστοιχό της. Αυτή η εντύπωση κλείνει την πρώτη εικόνα με την αντιπαράθεση των δύο αρρένων εκπροσώπων στους αντίθετους πόλους του άξονα, και σκηνικό το αλώβητο ακόμη, αρχοντικό. Η αρχική εντύπωση επιβεβαιώνεται στη δεύτερη εικόνα, όπου η σύγκρουση πραγματοποιείται ανάμεσα στα θήλεα μέλη των δύο πόλων, μέσα σε ένα σκηνικό που ήδη αρχίζει να αλλοιώνεται από τα πλαστά επιθέματα των εισβολέων. Καθώς όμως καλλιεργείται μέσα μας η ανησυχη-

τική υποψία ότι η γνήσια τάξη εποιμάζεται να απεμπλήσει την καθαρότητά της και να αποδεχθεί τη λεπτλασία του χώρου της από τη μεταπρατική αδηφαγία των σφετεριστών του, εμφανίζεται απροσδόκητα ένας τρίτος παράγοντας, για να μετατρέψει τον αρχικό ευθύγραμμο άξονα σε τριγωνικό πλέγμα. Η αρχική σχέση αυτού του τρίτου παράγοντα, που, ενώ ανήκει στον υπό λεηλασία χώρο ταυτόχρονα διαφοροποιείται από αυτόν, με τους άλλους δύο είναι κατ' ουσίαν αντιθετική, παρά τις φαινομενικές μεταπτώσεις που τον φέρουν να ταυτίζεται πότε με τον έναν πότε με τον άλλον. Ο Ανδρέας, γόνος γνήσιας αστικής οικογένειας, ζει σε μιαν εποχή όπου επιβιώνουν με επιτυχία μόνο οι συγγενείς του Αντωνάκου. Γι' αυτό και τους κατανοεί και τους υποπτεύεται γηρηγόροτερα απ' ό,τι ο θείος του: έχει μάλιστα την ικανότητα να εφαρμόζει και τις μεθόδους των' αν μη τι άλλο, μοιράζεται μαζί τους το ίδιο είδος αμοραλισμού. Και τελικά είναι ο μόνος που έχει τη δυνατότητα, ανακαλύπτοντας την αχιλλειο πτέρνα της αντίπαλης τάξης, να προκαλέσει (συνειδητά ή ασυνειδητά;) μια καταστροφή, που, προς το παρόν τουλάχιστο, ανακόπτει αποτελεσματικά την πορεία της, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί προς το δικό του συμφέρον. Η μεγάλη έκπληξη έγκειται στο ότι η καταστροφή δεν πλήγει εκείνον που ήταν, κατά τα φαινόμενα, ο πιο ευάλωτος αλλά τους αλλαζόνες εισιθολεῖς. Έτσι ο Αντωνάκος δεν κατορθώνει να εκπορθήσει το ονειρεμένο παλάτι και να εγκαταστήσει εκεί τη βασιλισσά του, επειδή πήρε λάθος δρόμο: πήρε τον μόνο δρόμο που ήξερε, αγνοώντας μέσα στην υβριστική αυτοπεποιθησή του ότι εκεί μπορεί να ελλοχεύουν πρίγκιπες που αποπλανούν τις ωραίες γυναίκες και συντρίβουν με το κρυφό αλλά αποτελεσματικό όπλο τους την χάρτινη πανοπλία των επιδοξών πορθητών. Για τον Αντωνάκο ήταν άγνωστος «ο δρόμος που περνά από μέσα».

Νίκος Χ. Χουρμουζάδης
Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 1993

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μόνο όταν είχα ήδη παραδώσει για δημοσίευση το άρθρο αυτό, έφθασε στα χέρια μου η αξιόλογη, και στον τομέα της πρωτοποριακή, εργασία του Πλάτωνα Μαυρομούστακου *Espace dramatique-espace scénique dans le théâtre néo-hellénique contemporain* (1987), όπου θα έβρισκα πλούσιο υλικό τουλάχιστο για την προϊστορία του θέματος που απασχολεί.

Σημειωτέον ότι, για την ευκολία του αναγνώστη, όλες οι παραπομπές σε έργα του Καμπανέλλη, καθώς και σε κείμενα κριτικών που ασχολήθηκαν με αυτά, δίνονται με βάση την πεντάτομη, ως τώρα,

έκδοση των «απάντων» του συγγραφέα από τον «Κέδρο» (τ. Α' 1978, τ. Β' 1979, τ. Γ' 1981, τ. Δ' 1989, τ. Ε' 1991).

2. Τον όρο πρωτοχρησιμοποίησε, όσο ξέρω, ο Τ. Λιγνάδης (Δ' 14).

3. Την ελληνική προϊστορία της «αυλής» ως χώρου δράσης υπερασπίζεται ο Γεωργουσόπουλος (Α' 11). Τη σημασία της τονίζει ήδη η Ειρ. Καλάκην στην κριτική της για το πρώτο έργο της «τριλογίας», με το οποίο εγκανιάστηκε η «δεύτερη» σκηνή του Εθνικού Θεάτρου (Α' 288 κε.), ενώ εκτενέστερα τη σχολιάζει ο Λιγνάδης, δ.π., σ. 12 κε.

Ο δραματουργός της μεταπολεμικής περιπέτειας

Στα ταραγμένα χρόνια που ακολούθησαν το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, το ελληνικό θέατρο, αναγκασμένο να πορεύεται ανάμεσα σε περιορισμούς και απαγορεύσεις, βούλιαζε κι αυτό μέσα στο ίδιο τέλμα που είχε δημιουργήσει, μετεμφυλιακά, η ανάγκη επιβολής μιας δημόσιας βιτρίνας, ευχάριστης και ανόδυνης. Ευαίσθητος δέκτης του πολιτικού και κοινωνικού γίγνεσθαι, η τέχνη του θεάτρου βρέθηκε αναγκαστικά, εκείνα τα χρόνια, στο μάτι του κυκλώνα, με συνέπειες καθοριστικές για την ελληνική δραματουργία.

Για μια ολόκληρη σχεδόν δεκαετία, από την αρχή του Εμφύλιου ως το 1956, το ελληνικό έργο στο ρεπερτόριο των θιάσων υφίσταται μια πρωτοφανή συρρίκωση. Τα μόνα έργα, με σύγχρονο περιεχόμενο, που παίζονται στα κεντρικά θέατρα, αυτή την περίοδο, είναι οι λεγόμενες «φαρσοκωμῳδίες», σταθερά προσανατολισμένες σε μια πραγματικότητα που υπόσχεται την διά του έρωτος υπέρβαση όλων των κοινωνικών και ιδεολογικών αντιθέσεων. Κάθε άλλη απόπειρα θεατρικής καταγραφής και σχολιασμού των μεταπολεμικών προβλημάτων και ανησυχιών της ελληνικής κοινωνίας, που θα φιλοδοξούσε να υπερβεί την επιφανειακή περιγραφή των κοινωνικών παραδόξων και τη γραφική διακωμώδηση της νοοτροπίας των πολιτικών, ήταν σχεδόν εξ ορισμού απαγορευμένη.

Έτσι, η μικρή παράδοση που είχε δημιουργηθεί προπολεμικά, με τον Χορη, τον Μελά, τον Μπόγη, στην καλλιέργεια του αστικού δράματος, θα απομείνει, μετά τον πόλεμο, χωρίς συνεχιστές, και κάποιες μεμονωμένες προσπάθειες ενίσχυσης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας, που παρατηρούνται αυτά τα χρόνια, όπως για παράδειγμα αυτή του Αδαμάντιου Λεμού, στο συνοικιακό θεατράκι της Καλλιθέας, θα εξαντληθούν στην παρουσίαση πρωτότειων έργων¹. Μοναδική ανάστα, τελικά, σ' αυτό το ξηρό και άνυδρο θεατρικό περιβάλλον της εποχής, οι παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, όπου, στο υπόγειο της οδού Σταδίου, ο Κάρολος Κουν μυούσε τους πιστούς του στη θεατρική αλήθεια του αμερικάνικου ρεαλισμού².

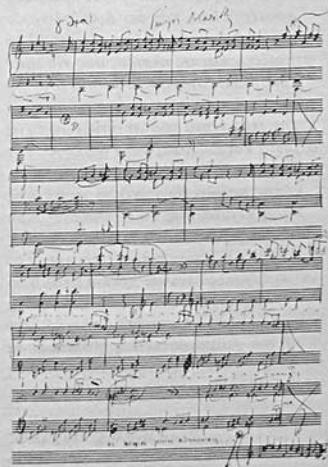
Μέσα σ' αυτά τα θεατρικά συμφράζομενα, αποτελεί, πράγματι, απροσδόκητο γεγονός η ξαφνική εμφάνιση ενός συγγραφέα, που δείχνει, από το δεύτερο κιόλας έργο του, ότι κατέχει τα εργάλεια της τέχνης του και, επιπλέον, φιλοδοξεί να καταθέσει πάνω στη σκηνή εκείνη την όψη της ελληνικής πραγματικότητας, που το σύγχρονο ελληνικό θέατρο δεν τολμούσε να αγγίξει. Ο λόγος φυσικά για τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, τον σημαντικότερο, μέχρι σήμερα, έλληνα θεατρικό συγγραφέα, που «φύτρωσε, άνθισε και ευτυχώς εκάρπισε»³, για να παραλλάξω μια φράση από το τελευταίο του έργο, μέσα στη θεατρική έρημο των πρώτων μετεμφυλιακών χρόνων, ανοίγοντας ένα καινούργιο κεφάλαιο στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας.

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης πρωτοεμφανίζεται στο θέατρο το 1950, μ' ένα πρωτόλειο, καθαρά λορκικής επιρροής, το Χορό πάνω στα στάχια, που παρουσιάσει ο Αδαμάντιος Λεμός, στο θέατρο «Διονύσια» της Καλλιθέας. Πρόκειται για μια ποιητική αλληγορία, βασισμένη στο δημοτικό τραγούδι, που θα μείνει, ωστόσο, μοναδική στην καμπανέλληκή παραγωγή. Για το συγγραφέα, άλλωστε, που γνώρισε τη φρίκη του στρατοπέδου, κατά τη διάρκεια της

... Ο κ. Καμπανέλλης καταπιστήκε με το ποιητικό θέατρο. Φιλοδόξης να γράψει τραγωδία. Είναι αυτό υπερβολικά τολμηρό για νέο συγγραφέα; Δεν το νομίζω. Αλιμονο στα νιάτα που δεν είναι ρηξικέλευθα, που έχουν δισταγμούς αντί εξάρσεις και ανατάσεις. Κι όταν ένας νέος παρουσιάζει ένα έργο με ανώτερες προθέσεις κι αυτό δεν είναι ολοκληρωμένο, δεν νομίζω ότι είναι σωστό να προσέξουμε περισσότερο τις αδυναμίες του. Και ο κ. Καμπανέλλης φανέρωσε ότι έχει λυρική διάθεση αρκετά κοχλαστική κι επισής, αν όχι κι επίγνωση, και αρκετή διαισθηση της θεατρικότητας. Διάλεξε για θέμα του το δημοτικό τραγούδι «τών δύο αδελφών και της κακής γυναίκας και τοποθέτησε τη δράση στο χωριό. Στους τύπους έδωσε ζωή κι όταν αναλογισθούμε πόσο κακόπαθε το «δημοτικό τραγούδι», όταν ζήτησε να το μεταφέρει στο θέατρο ένας δόκιμος συγγραφέας, ο Ζ. Παπαντωνίου, δεν πυρούμε να μην αναγνωρίσουμε ότι ο κ. Καμπανέλλης έχει ικανότητες και αναμφισβήτητο ταλέντο.

Άλκης Θρύλος
1950

Από τη μουσική που έγραψε
ο Γιώργος Λαζαρίδης για την παράσταση
του Δρόμου στην Πειραιατική Σκηνή.



Η Έβδομη μέρα έχει μερικές αδεξιότητες, μερικές αφέλεις που δείχνουν την νεότητα του συγγραφέα.

Έχει όμως και σκηνές περιφήμες, δοσμένες με μαεστρία και δύναμη, που δείχνουν τον ικανό δημιουργό.

Και πρέπει να πω πώς είναι κάπι παραπάνω από ένα θεατρικό άργο. Είναι μια κραυγή. Μια γήισα, μια τίμια κραυγή, μέσ' από το μεγάλο δράμα του καιρού μας και του τόπου μας, όπου τα νιάτα ασφυκτιούν κι όπου ο καλός σπόρος χάνεται στ' αγκάθια και τα χέρσα. Το ότι μπόρεσε ο κ. Καμπανέλλης να δύσει γήισα δραματική μορφή σ' αυτό το πανανθρώπινο αίτημα, δείχνει πως το θέατρό μας έχει ζεπεράσει την ήλικια της ανωρυμότητας κι οτι δεν υπήρχε λόγος να ιδρυθεί μια «θέατρη» σκηνή για να το στεγάσει...

Όσο για μένα, απροκάλυπτα γράφω και υπογράφω, ότι πρωτότυπος χωρίς ενδοιασμό την Έβδομη ημέρα από τις διανοητικές ακροβασίες του Σιρουντού, κι από κάποιες αποτυχημένες παραστάσεις όπου κακοποιούνται οι μεγάλοι κλασικοί.

Ειρήνη Καλκάνη
1956

Το νέο του έργο, ωστόσο, έχει ορισμένα προτερήματα, που δεν δικαιολογούν μονάχα το ανέβασμά του, αλλά στηρίζουν και τις ελπίδες μας για μιαν ουσιαστικότερη προσφορά του στο μέλλον. Σημειώνουμε χαρακτηριστικά την ικανότητά του να οργανώνει ένα στροφέα και ενδιαφέροντα διάλογο, την επιτυχία του στη διαγράφη τύπων, κάπως απλών, όπως π.χ. ο γυροδόλος και η κεντιστρία, να δημιουργεί μιαν ατμόσφαιρα και να κινεί με σχετική άνεση τα πρόσωπά του στη σκηνή. Στο ενεργητικό του θα πρέπει ακόμη να προσγραφεί η φιλοδοξία του να αντιμετωπίσει την ζωή από μιαν ουσιαστικότερη σκοπιά, να προβληματιστεί μαζί της, αποφεύγοντας το εξωτερικό και το πρόχειρο.

Βάσος Βαρίκας
1956

γερμανικής κατοχής, κι επέστρεψε σε μια Ελλάδα κατεστραμμένη από τον πόλεμο και σπαραγμένη από τις εμφύλιες διαιμάχες, η υπαινικήτη γλώσσα της ποιητικής αλληγορίας μάλλον δεν αποτελούσε δυναμικό μέσο έκφρασης και επικοινωνίας. Σχολιάζοντας, αργότερα, αυτή την πρώτη του απόπειρα, ο Καμπανέλλης θα σημειώσει: «Ο Θείος Λόρκα με μάγεψε αλλά και με ξεστράτισε για λίγο καριό απ' αυτά που είχα ζήσει, ήξερα και μπορούσα και έπρεπε να καταπιαστώ. Τα δικά μας βιώματα εκείνη την ώρα ήταν τα ζωντανά κατάλοιπα του πολέμου, οι δύο εμφύλιοι στον τόπο μας, ο ψυχρός πόλεμος ανάμεσα στους νικητές, η παραπαιούσα ειρήνη, η απογοήτευση που κατασπάραζε τόσο γρήγορα τις ελπίδες για έναν κόσμο απ' άκρη σ' άκρη καλύτερο από ποτέ⁴.

Την ίδια εποχή, όπως συχνά αναφέρει και ο ίδιος, γράφει και κρατά στο συρτάρι του, επειδή κανείς δεν δεχόταν να τις παρουσιάσει⁵, σατιρικές αλληγορίες με συφείς αναγνώσες στην πρόσφατη εμπειρία του πολέμου, όπως το Οδυσσέα, γύριστας σπίτι κατ' αυτό το Ο μπαμάς ο πόλεμος. Όμως, ο θεατρικός συγγραφέας υφίσταται εφόδους τα έργα του παιζονται. Κι ο Καμπανέλλης, που θέλησε να γίνεται θεατρικός συγγραφέας από «την επιθυμία του να μιλήσει στους πολλούς, από κάπου, από κάποιο βήμα⁶ αντιλαμβάνεται ότι, για να υπάρξει ως φωνή, είναι απαραίτητο να προσαρμοστεί στις θεατρικές απαιτήσεις της εποχής. Και το κατάφερε πολύ γρήγορα, γάρη στο πηγαίο συγγραφικό του ταλέντο, αλλά και στη μοναδική, επιπλέον, ικανότητά του να αφομοιώνει εύκολα τους θεατρικούς κώδικες και να εκμεταλλεύεται αποτελεσματικά τις δικλείδες επικοινωνίας που άφηνε ανοιχτές η σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα.

Ήδη από την επόμενη του εμφάνιση, τον Ιανουάριο του 1956, στο Εθνικό Θέατρο, θα κάνει μια στροφή στο ρεαλιστικό είδος θεάτρου, χρησιμοποιώντας όλη τη γνωστή και οικεία, από τις παραστάσεις της φαρσοκωμίδιας, χαρακτηρολογία, όπως, για παράδειγμα, τον τύπο του φιλόδοξου νέου που έρχεται σε σύγκρουση με το κοινωνικό περιβάλλον, της ερωτευμένης κοπέλας, που στηρίζει και ενισχύει το όνειρο του νέου, του συντηρητικού πατέρα που πρεσβεύει το συμβιβασμό. Όμως, ο Καμπανέλλης δεν θα σταματήσει εκεί. Από τη μαθητεία του στο θέατρο του αμερικανικού ρεαλισμού, μέσα από τις παραστάσεις του Κουν, θα αντλήσει το βάθος των χαρακτήρων και την αληθεία των καταστάσεων, στοιχεία που αντανακλώνται στον τρόπο με τον οποίο πλάθει τους ήρωες του και χειρίζεται τη θεατρική γλώσσα. Με μια σημαντική, όμως, μετατόπιση: τα όρια του υπαρξιακού αδιεξόδου, μέσα στα οποία εγκλωβίζονται οι ήρωες του Τένεσσυ Ουτιλιάμς ή του Άρθουρ Μίλλερ, στον Καμπανέλλη θα αποκτήσουν μια συγκεκριμένη πολιτική και κοινωνική διάσταση, αυτήν της μεταπολεμικής Ελλάδας. Ο ήρωας του βιώνουν το αδιέξοδο της μετεμφύλιακής κοινωνίας, το οποίο στη δράματουργία του Καμπανέλλη ανάγεται σε σημαντικό δραματικό παράγοντα, που καθορίζει τη δράση των ήρωων. Μ' αυτά τα εφόδια, ο Καμπανέλλης κυριολεκτικά θα παραβάσει το καθεστώς της θεατρικής και πολιτικής νομιμότητας της εποχής και θα μιλήσει άμεσα για όλα εκείνα τα θέματα της σύγχρονης πραγματικότητας που επιμελώς επίζητούσε να συσκοτίσει η επιβεβλημένη δημόσια βιτρίνα.

Με την Έβδομη μέρα της δημιουργίας, που ανέβασε η Δευτέρη Σκηνή του Εθνικού το 1956, και στη συνέχεια με την Αυλή των θαυμάτων και την Ηλικία της νύχτας, που ανέβασε το 1957 και 1959 αντίστοιχα το Θέατρο Τέχνης, ο Καμπανέλλης συνθέτει ένα πανόραμα της μεταπολεμικής Ελλάδας, καταγράφοντας τις αντιφάσεις της και τα αδιέξοδά της σ' όλο το φάσμα της κοινωνίας. Στην Έβδομη μέρα της δημιουργίας εικονογραφεί τις συνθήκες και τις δυνατότητες επιβίωσης της μικροαστικής τάξης, στην Αυλή των θαυμάτων της λαϊκής και στην Ηλικία της νύχτας της μεγαλοαστικής. Στα δύο πρώτα έργα πρωταγωνιστούν αυτοί που έχασαν τον πόλεμο και στο τρίτο εκείνοι που τον κέρδισαν. Ήρωες και στα τρία, οι εκπρόσωποι της νέας



Η Τζένη Καρέζη και ο Βόρων Πάλλης στην 'Έβδομη μέρα της δημιουργίας, Εθνικό Θέατρο, 1956.

γενιάς, η οποία δεν ευθύνεται για όσα προηγήθηκαν κι αωστόσο υφίσταται άμεσα τις συνέπειες. Και τα τρία έργα κλείνουν με θάνατο. Η μετεμφυλιακή Ελλάδα τρώει, τελικά, τα παιδιά της, εξαργυρώνοντας το μέλλον της στο βυθό των πολιτικών σκοπιμοτήτων.

'Ετοι, για τον Αλέξη της 'Έβδομης μέρας, το μεταπολεμικό περιβάλλον εκτρέφει τις φιλοδοξίες του, αλλά δεν του παρέχει, δυστυχώς, τα μέσα για να τις ικανοποιήσει. Για τους ήρωες της Αυλής, τα πράγματα είναι ακόμα χειρότερα. Δεμένοι στο άρμα της καθημερινότητας έχουν πεισθεί ότι τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν είναι μόνο δικά τους. Η φαινομενική ευημερία που παρουσιάζει η ζωή έξω από την πόρτα της αυλής και οι ευκαιρίες που υπόσχεται για εύκολο και γρήγορο πλούτισμό, κάνουν τους ενοίκους της αυλής να ξαπομπεύουν τη δική τους δεινή οικονομική και κοινωνική κατάσταση, και τους ωθούν προς το όνειρο και την ουτοπία. Κι όσο για τον Δημήτρη, το γόνο της μεγαλοαστικής οικογένειας στην *Ηλικία της νύχτας*, αν και του προσφέρονται όλα τα μέσα για μια άνετη ζωή, θυποταχθεί κι αυτός στη μοίρα της γενιάς του, θύμα, στη δική του περίπτωση, της γονικής υπερπροστατευτικότητας, η οποία του ευνούχιζε κάθε νεανική ορμή και δημιουργικό αίσθημα.

Εκείνο, αωστόσο, που απασχολεί κυρίως τον Καμπανέλλη, σ' αυτήν την «τριλογία της αυλής», δεν είναι, βέβαια, να ενοχοποιήσει κάποια άτομα ή μια ολόκληρη τάξη, αλλά να καταδειξει τις συνέπειες μιας πολιτικής και κοινωνικής επιλογής σ' όλο το φάσμα της ελληνικής κοινωνίας. Και είναι ενδεικτικό ότι ενώ η προοδευτική τοποθέτηση του συγγραφέα είναι φανερή, η εικόνα της μεταπολεμικής Ελλάδας, που αποτυπώνεται εδώ, δεν αποβλέπει καθόλου στην εξαγωγή σχηματικών ερμηνειών, όπου κατά κανόνα όλοι οι αριστεροί είναι καλοί και θύματα, ενώ για όλα τα δεινά ευθύνεται η άρχουσα τάξη. Κάθε άλλο. Ο Καμπανέλλης είναι από τους λίγους συγγραφείς που δεν κρατούν καμιά απόσταση από τους ήρωες του. Τους περιγράφει όλους με αισθήμα συμπάθειας, με την έννοια ότι συμπάσχει μαζί τους, ακόμα κι όταν η ατομική τους περίπτωση βρίσκεται στους αντίποδες της δικής του ιδεολογικής συγκρότησης. Κι ένας τέτοιος ήρωας είναι και ο εφοπλιστής Καράς στην *Ηλικία της νύχτας*, ένας άνθρωπος που πλούτισε εκμετάλλευμένος την κατοχική συγκυρία, και ο οποίος, αωστόσο, αποτελεί μια από τις πιο ολοκληρωμένες θεατρικές μορφές της καμπανελλικής δραματουργίας.

Ο κ. Ιάκ. Καμπανέλλης είναι, νομίζω, ο πιο προκισμένος από τους νέους θεατρικούς μας συγγραφείς. Έχει πρώτα-πρώτα —μεγάλο δώρο— την έφεση και την γεύση του ποιοτικά καλού: Δεν συγχέει το κάλλος με τον μπεζαχτά. Έχει, έπειτα, γνήσιο το αισθήμα του θέατρου. Κι ακόμα διαβέτει νομιούσην, επινοητικότητα, φαντασία, παρατηρητικότητα. Ξέρει να επισημαίνει και να θερμαίνει.

Αγγελος Τερζάκης
1957

Τα χρόνια, όμως, είναι πάρα πολύ δύσκολα κι ο καθρέφτης της σύγχρονης ζωής που έστησε πάνω στη σκηνή ο Καμπανέλλης, δείχνοντας όλα εκείνα που ήθελε και έπρεπε να ξεχάσει η ελληνική κοινωνία, υπήρξαν στιγμές που έγινε ιδιαίτερα ενοχλητικός. Έτσι μεριδια της κριτικής μολονότι δεν παραλείπει να επισημαίνει το δραματουργικό του ταλέντο, διαμαρτύρεται έντονα κάποιες φορές για τον ιδεολογικό προσανατολισμό των έργων του. Η εικόνα της φτωχολογίας, που την παρουσιάζει ο Καμπανέλλης να συνθίβεται στις μυλόπετρες της εξέλιξης, στην 'Έβδομη μέρα της δημουργίας και στην Αυλή των θαυμάτων, άγγιζε ήδη το δριο της ανοχής, αλλά το επεισόδιο με την ανανοινή της εκτέλεσης ενός αριστερού, στην *Ηλικία της νύχτας*, υπέρβαινε, πράγματι, τα εσκαμμένα. Το τελευταίο αυτό έργο έφερε σε αμηχανία και τους φιλικούς κριτικούς, ίσως επειδή διέφερε τόσο ριζικά από την Αυλή των θαυμάτων⁷.

Ωστόσο, η τριλογία αυτή του Καμπανέλλη υπήρχε, θα λέγαμε, ο πολιορκητικός κριός του μεταπολεμικού θεάτρου, που άνοιξε το δρόμο σε μια σειρά νέους συγγραφείς, όπως η Αναγνωστάκη ή ο Κεχαϊδης, ώστε να καταθέσουν και αυτοί, πάντα κάτω από τη στοργική προστασία του Κουν, τη δική τους αλήθεια για την ελληνική πραγματικότητα της εποχής. Επιπλέον, η μεγάλη καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία της Αυλής των θαυμάτων συνέβαλε αποφασιστικά στην άρση των προκαταλήψεων σχετικά με την «εμπορικότητα» του ελληνικού έργου, και καταξίωσε τον Καμπανέλλη ως σημαντική θεατρική δύναμη.

Αμέσως μετά την *Ηλικία της νύχτας*, ο Καμπανέλλης διασκευάζει για το Νέο Θέατρο, το νεοσύστατο θίασο του Βασιλίη Διαμαντόπουλου και της

Μπάλας, Πανταζοπούλου, Κατσαδράμης,
Χατζημάρκος, Αγγελίδης, Σώκου, Λαζάνης
στην Αυλή των θαυμάτων.
Θέατρο Τέχνης, 1957.



Μαρίας Αλκαίου, το *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα, ένα έργο που το γέννησε η εθνική ήττα του 1897, και το οποίο, ως παιδικό ανάγνωσμα, επιχειρούσε να σφρυγλατήσει στις ευαισθητές ψυχές αισθητικής εθνικής συνείδησης και φιλοπατρίας. Χωρίς την αυστηρότητα του ιστοριοδιφή, αλλά με περίσσια ευαισθησία, ο Καμπανέλλης χρησιμοποιει το έργο της Δέλτα, όχι μόνο ως υλικό προς θεατρική ανάπλαση, αλλά και ως ιστορική κατάθεση που μπορει να λειτουργήσει ως μέτρο ερμηνείας του παρόντος. Γι' αυτό και στη διασκευή του, ενώ κρατάει τον βασικό κορμό του μύθου και το παραμυθικό πλαίσιο της ιστορίας, μπορεί τις καταστάσεις με το απόσταγμα της εμπειρίας και της γνώσης που έφερε ο τελευταίος πόλεμος, ώστε το δικό του *Παραμύθι* να λειτουργεί, μέσα από εύστοχες αναγωγές, και ως υπαινιγμός για την Ελλάδα της δεκαετίας του '50.

'Ετσι, ο πόλεμος, που μέσα στα συμφράζομενα ενός παραμυθιού χάνει συνήθως τα συγκεκριμένα του ιστορικά χαρακτηριστικά, στο *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Καμπανέλλη γίνεται το άλλοι για να εικονογραφηθούν καταστάσεις και συμπειριφορές που παραπέμπουν εύλωτα στην περίοδο του αλβανικού πολέμου, της Κατοχής και της Αντίστασης. Αξιοποιώντας, κατά το μπρεχτικό πρότυπο, τις ελευθερίες της επικής φόρμας, και με εργαλεία την παρωδία και τη σάτιρα, ο συγγραφέας καταφέρνει να δώσει μια συνολική έκφραση της εποχής, σχολιάζοντας την προπολεμική κατάσταση κοινωνικής παρακμής, την αναγεννητική ορμή που ζύπνησε ο εισβολέας, την αυτοθυσία των πολιτών απέναντι στην υπεροπλία του εχθρού, την κοινωνική συναίνεση. Ωστόσο, καθώς το έργο διασκευάζεται σε κλίμα ψυχροπολεμικών συνθηκών, ο Καμπανέλλης αισθάνεται την ανάγκη να το κλείσει με την αντιπολεμική κραυγή του ανθρώπου που είδε πρόσδοτα να διαψεύδονται όλες οι προσδοκίες του. 'Έτσι, βάζει το δάσκαλο να απαντά στην πολεμική έξαρση των συμπατριωτών του ότι η πραγματική νίκη «μας περιμένει στις ξόδωρτες, στις αυλές και στα κατώφλια των σπιτιών μας». Όχι τα μεθυσμένα παλιομάχαιρα, όχι η φωτιά και το πελέκιο⁸.

Στην ίδια κατηγορία, των έργων δηλαδή που αντλούν την έμπνευσή τους από τον τελευταίο πόλεμο, θα πρέπει να εντάξουμε, επίσης, και άλλες δύο καμπανέλλικες δημιουργίες, το *Οδυσσέας γύρισε σπίτι* και το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, μολοντά παραστάθηκαν πολύ αργότερα και με αρκετή χρονική απόσταση μεταξύ τους⁹. Ωστόσο, αποτελούν, αν και δέχτηκαν και μεταγενέστερες επεξεργασίες, καρπό της εποχής όπου η εμπειρία του πολέμου και των συνεπειών του ήταν ακόμη νωπή. Και εδώ, όπως και στο *Παραμύθι*, ο Καμπανέλλης αναζητά, προσφεύγοντας όμως αυτή τη φορά στη μυθολογία, (για τον *Οδυσσέα*) και στην ιστορία (για τον *Μπαμπά τον πόλεμο*), ένα μέτρο για να ερμηνεύσει το παρόν.

Οι συγγραφέας όμως με ελληνοκεντρικό προσανατολισμό και σύγχρονη οπτική, δεν ενδιαφέρεται ούτε για τις βιογραφικές λεπτομέρειες του ομηρικού Οδυσσέα ούτε για τις συγκεκριμένες πτυχές του ιστορικού επεισοδίου της πολιορκίας της Ρόδου. Στόχος του δεν είναι η θεατροποίηση επεισοδίων της μυθολογίας ή της ιστορίας, αλλά η αναζήτηση μιας στέρεης αφετηρίας για να σχολιαστούν τα σύγχρονα παράλληλα. Ο ομηρικός ήρωας και το ιστορικό γεγονός στοιχειοθετούν απλώς την αφορμή. Πίσω απ' αυτό το πρωσεπίο, ο Καμπανέλλης, με όπλα την καυστική σάτιρα, τους σαρκαστικούς αναχρονισμούς, τις γελοιογραφικές προσωπογραφίες και την παρωδιακή διόγκωση των καταστάσεων, αναλύει τους μηχανισμούς και τις ιδεολογίες που επιστρέφουν για την επικράτησή τους οι νικητές του πολέμου.

Στο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, ο Καμπανέλλης ενδιαφέρεται να δειξει τους μηχανισμούς πρωτοποίησης που θέτει σε λειτουργία η επίσημη ιδεολογία. Εντάσσοντας τον ήρωα σ' ένα περιβάλλον σύγχρονον αξιών, όπου η δόξα και η επιτυχία αποτελούν πια μεγέθι έξαργωρόσιμα, το ομηρικό σύμβολο της ευτροφίας και της πονηριάς μετατρέπεται σε θύμα της ίδιας του της φήμης. Το μέγεθος και το βάρος της δόξας, που κουβαλούσε ο ομηρικός Οδυσσέας,

Η Αυλή του κ. Καμπανέλλη, όμως, έχει το χάρισμα να είναι γνήσια ελληνική, ρωμαϊκή, συνοικία, γειτονιά αθηναϊκή. Και το «χρώμα» της αυτό δεν έχει καμιά σχέση με την εξοτερικότητα της ηθογραφίας. Είναι ελληνική, όχι στην όψη, αλλά στην ψυχή. Οι καημοί, τα προβλήματα, οι αγωνίες των ανθρώπων της είναι αγωνίες και προβλήματα και καημοί ενός ολόκληρου λαού, που παλεύει με την αστάθεια της Μοίρας και της Ζούση, αιώνες τώρα. Η Ανάγκη και η Μίζερια, που τον τυραννώνε, σκοτώνουν λίγο-λιγό τα ονείρα, τον έρωτα, τη φιλία, κάνουν τον άνθρωπο «λύκο» — κι άμως, αυτή η Ανάγκη έχει σκληράγγισει το χαραχτήρα του, την «αντίστασή του στις δυσκολίες», κι έχει δώσει στο ρωμό μια Καρτερία, που, μαζί με την έμφυτη αισιοδοξία του, τον στηρίζουν και τον βοηθάνε να κρατηθεί σ' αυτή την ανεμοδαρμένη γωνιά της γης.

Τούτη την εικόνα του Ρωμού τη δίνει καθαρά και ζωντανά ο κ. Καμπανέλλης στην Αυλή του — κι αυτό είναι μια πρώτη επιτυχία. Η δύντερη (και σπουδαδότερη απ' τη δραματουργική άποψη) είναι ότι τα πρόσωπα του δε μένουν κούφιες σκιές, ούτε αυθαίρετες καρικατούρες. Είναι άνθρωποι, κανέρωποι Έλληνες — οι περισσότεροι τουλάχιστον. Και, εδώ, ο κ. Καμπανέλλης ξεπερνάει συνάντι και πολλούς απ' τους ξένους συγγραφείς που αναφέραμε. Γιατί δε δίνει τύπους μονοκύματους (τη κοντούσπολά, ο «κακός», οι ερωτευμένοι, ο χωραπατζής και πάσι λέγοντας), αλλά χαραχτήρες. Όχι μεγάλους ίσως, αλλά χαρακτήρες μια φορά. 'Όλοι τους — η σχέδον — είναι πολυεδρικοί, έχοντας τις αγαθές και τις κακές μαζί πλευρές τους, την αγγελική και τη δαιμονική όψη τους. Κανένας δεν είναι ο μόνος Δίκαιος ή ο μόνος Άδικος. Για όλους υπάρχουν και τα ελαφρούτικά και τα επιβαρυντικά στοιχεία. Και — το ακόμα σημαντικότερο — οι χαραχτήρες αυτοί εξελίσσονται. Δεν τους «κατακτάς» απ' την πρώτη στιγμή, αλλά, μέσα στην πρόσοδο του έργου, σους αποκαλύπτουν πτυχές, που δεν είχες υποψιαστεί, αντιφατικές με την πρόχειρη εικόνα που σηματίστες — γι' αυτό κι αλληδινές.

Μάριος Πλωφίτης
1957

γίνονται για τον καμπανελλικό ήρωα παράγοντες υπαρξιακής ήττας, καθώς ανακαλύπτει ότι ο μύθος που ο ίδιος δημιούργησε, τροφοδότης και εκμεταλλεύτηκε, δεν χρειάζεται πια το δημιουργό του. Η συντήρηση του μύθου εξελίχθηκε σε αξιά καθεαντήν και μπήκε πια, χάρη στους νόμους της αγοράς και της διαφήμισης, στην υπηρεσία του δημοσίου συμφέροντος.

Ανάλογος είναι ο προσανατολισμός του Καμπανέλλη και στον Μπαμπά τον πόλεμο, μια σπαρταριστή αντιπολεμική σάτιρα, που άργησε πολύ να δει τα φύτα της σκηνής. Στόχος και εδώ να αποκαλυψθούν οι μηχανισμοί που κατασκευάζουν τις ιδεολογίες. «Το ερέθισμα», σημειώνει ο συγγραφέας στο πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου Τέχνης, το 1979, «το έδωσε η ψυχροπολεμική ένταση που ακολούθησε τις μεγάλες προσδοκίες. Η επίδια πως ο πόλεμος που λίγα χρόνια πριν είχε τελειώσει ήταν ο τελευταίος πόλεμος έμοιαζε με παιδαριώδη αφέλεια. Η κατάσταση ήταν και τότε θολή και απειλητική. Οι σύμμαχοι σαν να είχαν μολυνθεί από το κακό που πολέμησαν και γίνηκαν νικητές και διάδοχοι του»¹⁰.

Στον Μπαμπά τον πόλεμο, ο Καμπανέλλης φαινομενικά μόνο αντιπαρθετεί δύο ιδεολογίες, αυτήν της αυστηρής ουδετερότητας, που εκπροσωπούν οι τουριστικές ανεπτυγμένοι Ροδίτες, και εκείνη που στηρίζεται στο δίκαιο του ισχυρού, και εκπροσωπεί ο αφελής, αλλά επαγγελματιας του πολέμου, Δημήτριος. Στην πραγματικότητα, με τρόπο αδρό και σκόπιμα υπερτονισμένο, ο συγγραφέας ανατέμνει με το σατιρικό του νυστέρι τις δύο όψεις του νομίσματος που συγκροτούν τη βάση κάθε πολεμικής ιδεολογίας: από τη μια ο πόλεμος ως επιβεβαίωση προσωπικής ισχύος, και από την άλλη ως μορφή οικονομικής δραστηριότητας ιδιαιτέρως προσοδοφόρα. Και είναι χαρακτηριστικό ότι και εδώ, όπως και στα έργα της ρεαλιστικής περιόδου, ο Καμπανέλλης αποφένυει τις ρητορικές αναλύσεις και τις εύκολες ερμηνείες. Η ευθύνη για το οδιεξόδο του σύγχρονου κόσμου δεν βαραίνει, για το συγγραφέα, μόνον αυτούς που νέμονται την εξουσία: οι ιδεολογικοί μηχανισμοί και οι επιλογές της κάθε εξουσίας δρασιάζονται με την ανοχή και τη συνεργία όλων, όταν μέσα στις συλλογικές διαδικασίες απεμπλέκεται η ατομική ευθύνη.

Το θέμα, πάντως, του πολέμου, και κυρίως του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, αποτελεί έναν από τους βασικούς θεματικούς άξονες στη δραματουργία του Καμπανέλλη, και κυριαρχεί, με τον τρόπο του, σ' όλα τα παραπάνω έργα. Για τους ήρωες της ρεαλιστικής τριλογίας, ο πρόσφατος πόλεμος αποτελούσε την ανομολόγητη αφετηρία όλων των δεινών τους, ενώ στα υπόλοιπα έργα γίνεται κεντρικό θέμα, πφώνας το προσωπείο, όλοτε του παραμυθιού, άλλοτε της μυθολογίας και άλλοτε της αρχαίας ιστορίας.

Άλλωστε, τα προσωπεία είναι δύντας απαραίτητα εκείνη την εποχή. (Ο Οδυσσέας και ο Μπαμπάς γράφονται, σε μια πρώτη μορφή, στις αρχές της δεκαετίας του '50¹⁰). Οι καιροί είναι ακόμα δύσκολοι. Τα πάθη που πυροδότησε ο εμφύλιος δεν έχουν ακόμα καταλαγάσσει, και κάθε άμεση αναφορά στην εμπειρία του πολέμου και της κατοχής δύσιελ, διά τον φόβον των Ιουδαίων, να κινεῖται σε περιοχές που δεν υπενθύμιζαν οικεία κακά και δεν απειλούσαν να διασπαλεύσουν τη μετεψυλακή τάξη και ασφάλεια. Από το επίσημο κράτος, η εποποίηση της Αντίστασης είχε καταδικαστεί σε ιστορική ληθή, και γύρω από τα γεγονότα που σημάδεψαν τη μεταπολεμική μας ιστορία είχε υψωθεί ένα τείχος νομοθετικών μέτρων, δώξεων και διοικητικών εκτίσεων, με στόχο την περιφρύρηση της ιδεολογικής «καθαρότητας» του ελληνικού λαού.

Δεν είναι, επομένως, παράξενο το γεγονός ότι το ελληνικό θέατρο άργησε πολύ να καταπιστεί με τα θέματα της κατοχής και του εμφυλίου. Ο δημόσιος χαρακτήρας της θεατρικής τέχνης περιορίζει ασφυκτικά τα περιθώρια ελευθερίας. Και όσα έργα αυτής της περιόδου αντλούν τη θεματολογία τους από αυτές τις εμπειρίες, ή καταφέγγουν στη θεατρικά αναποτελεσματική γλώσσα των υπαινιγμάτων ή περιορίζονται στη δραματουργική επεξεργασία

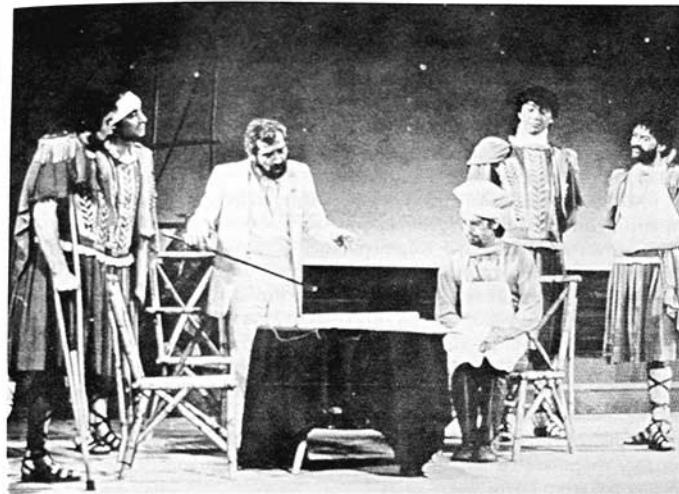
Η Νύχτα ίσως να μην έχει την πληρότητα συλλήψεως κατ' τεχνικής διαρρόσεως που χαρακτηρίζουν την Αινή. Από μιαν άλλη όμοια πλευρά, κάνει ένα βήμα προς τα εμπρός. Δηλαδή από την ηθοργαφία προχωρεί στο αντίκρυσμα πιο συνθέτων προβλημάτων.

Οι χαρακτήρες κι οι μεταξύ των συγκρούσεις διαγράφονται σαφέστερα. Όλα τα πρόσωπα έχουν την ψυχολογία τους, που την δικαίωλογούν πειστικώς. [...] Ιδιαίτερα επιμένουμε στην πολύ εξελιγμένη τεχνική της σκηνικής οικονομίας και του διάλογου. Το ενδιαφέρον των θεατών διατηρείται πάντοτε σε κατάσταση ερεθισμού.

Υπάρχουν δε στιγμές που το κείμενο (διάλογος ή μονόλογος) ανάγεται στις σφαίρες της πο αργής και ρωμαίες λογοτεχνίας, αλλά πάντοτε αυστηρώς πειθαρχημένης στην σκηνική τεχνική.

Κοντολογής με το νέο έργο του, ο Καμπανέλλης ταξινομείται στην πρώτη σειρά των θεατρικών συγγραφέων μας και ίσως κατακτά το προβάδισμα απέναντι στους «εν ενεργείᾳ» συναδέλφους του. Σημείωνω επίσης ότι η Ήλικια της νύχτας στέκεται πολύ γηρύτερα από μερικά έργα μερικών διασήμων αλλοδαπών συγγραφέων, που είδαμε τα τελευταία χρόνια στην Αθήνα.

M. Καραγάτσης
1959



Ο μπαμπάς ο πόλεμος
στο Θέατρο Τέχνης, 1979.

επεισοδίων από το αλβανικό έπος, ή, τέλος, θίγουν απλώς κοινωνικά φαινόμενα και συμπεριφορές της Κατοχής, όπως ο μαυραγοριτισμός, η πείνα, ο πατριωτισμός.

Μόνο μετά το 1963, όταν ο κρατικός άλεγχος χαλαρώνει κάπως, θα αρχίσουν να εμφανίζονται στη σκηνή έργα που επιχειρούν να επεξεργαστούν κάπως πιο ουσιαστικά αυτή τη σκοτεινή πλευρά της Ιστορίας. Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης θα γράψει, το 1966, για το θίασο της Τζένης Καρέζη, το *Bίβα Ασπασία*, μια «δραματική κομωδία», μέσα στην οποία ανασυνθέτει, όπως σημειώνει ο ίδιος, μνήμες της κατοχικής καθημερινότητας, με στόχο να δώσει θεατρική διάσταση «στην πιο καταδιωγμένη και βουβή περιόδο της ζωντανής μας ιστορίας»¹¹. Η επιλογή, ωστόσο, του συγγραφέα να δραματοποιήσει απλές ανθρώπινες καταστάσεις και καθόλου ηρωϊκές συμπεριφορές, συνάντησε τη σφοδρή αντίδραση της κριτικής, η οποία σχεδόν κατήγορησε τον Καμπανέλλη για παραποτήση της ιστορίας.

Η αλήθεια είναι, βέβαια, ότι ο δραματικός ιστός του *Bίβα Ασπασία* είναι κάπως χαλαρός, αδύναμια που οφείλεται κυρίως στη δυσαναλογία του κωμικού και του δραματικού στοιχείου μέσα στο έργο, καθώς αρκετά συχνά η ανάγκη της κωμικότητας υπονομεύει τη συνέπεια της δραματικής εξέλιξης. Παρ' όλα αυτά, όμως, η αντιμετώπιση της κριτικής, υπαγορευμένη στις μισές περιπτώσεις από ιδεολογικές αντιρρήσεις και στις άλλες μισές από υπερβολικές προσδοκίες, στεράθηκε περισσότερο σ' αυτό που εκτιμούσε η ίδια ως ιστορική αλήθεια και πολὺ λιγότερο στο γεγονός ότι στόχος του Καμπανέλλη ήταν να δείξει τη «λογική της αυθόρυμης ένταξης των πιο ανώριμων πολιτικά και 'απρεοτοίμαστων' ανθρώπων στο στρατόπεδο εκείνων που συνειδητά αρνούνται να υποταχτούν στη βία και την αυθαιρεσία, αρνούνται τη συναλλαγή και το συμβιβασμό»¹².

Ακριβώς, όμως, την εποχή που το ελληνικό έργο άρχισε να διεκδικεί έναν σημαντικό ρόλο και να αρθρώνει έναν δυναμικό λόγο πάνω στη σκηνή, με συγγραφείς σαν τον Κεχαΐδη, την Αναγνωστάκη, τον Γκούφα, τον Ανδρέοπουλο, τον Σταύρου και άλλους, η επιβολή της δικτατορίας, θα το θέσει για ώλη μια φορά στο περιθώριο. Η αρχική αμηχανία, ωστόσο, θα ξεπεραστεί κάποια στιγμή: από το 1970-1971 και ως την μεταπολίτευση, θα γραφούν και θα παρασταθούν αρκετά έργα πολιτικής στόχευσης, που με τρόπο έμεσο πάντα και συμβολικό θα καταγγέλλουν τη βία της εξουσίας και των μηχανισμών της.

Ο συγγραφέας της Αυλής των θαυμάτων δίνει τόρα μ' εκπληκτικούς σπινθήρες εξυπνάδας ένα «πανόραμα του πολυυβασανισμένου, μα και ακατάβλητου ρωμαϊκού, μέσα στην αχλό του παραμυθιού. Το γνωστότατο παραμύθι της Πηνελόπης Δέλτα έδωσε τον καμβά και πάνω εκεί ο Καμπανέλλης κέντησε —είναι η κυριολεξία— ολόκληρη σειρά από εκφραστικότατες παραστάσεις της σύγχρονης ζωής μας. Με οξύτατη παρατήρηση, με γνήσιο αισθήμα και χιούμορ. [...] Στις εννιά εικόνες του έργου θ' αναγνωρίσουμε απόφια κομμάτια της γύρω πραγματικότητας, δοσμένα με απαράμιλη φρεσκάδα. Το «πανόραμα» είναι πλήρες: η σκηνή της «επιστράτευσης» όταν όλα έχουν διαλιθεί, το μοίρασμα των συσιτίου με επικεφαλής τη βασιλίσσα, οι τρεις «παράνομοι», που ζητούν αμνηστία κι αμηβάλλουν αν ο διευθυντής της αστυνομίας θ' αναγνωρίσει τη βασιλική χάρη, το ξεχαρβάλωμα της δικαιούσης, το ζεπούλημα του στέμματος για την αγορά ψωμιού, η αναγγελία της νίκης — μαζί μ' ένα σωρό ενθύβολες και σπαρταριστές στη σύλληψή τους αναφορές σε καταστάσεις τόσο δοκιμασμένες, επιβάλλουν κάθε στιγμή το πλύσιο, δύναμικό κι ανεξάντητο ταλέντο του συγγραφέα. Οι τόνοι του έργου έχουν αρμονικές εναλλαγές [...]». Κι ο διάλογος, γεμάτος αστραφτερές εκρήξεις, πλαστικός, γοητευτικός στην απλότητά του —σαν αναύλισμα δροσερής πηγής— χαρακτηρίζει άμεσα τα πρόσωπα.

Γεράσιμος Σταύρου
1959

συμπεριφορά ολόκληρης της ελληνικής κοινωνίας.

Με τη γνωστή καμπανελλική συμπάθεια και αγάπη για τα θεατρικά πλάσματα, ακόμα και για κείνα που αποτελούν παράδειγμα προς αποφυγήν, ο συγγραφέας προσωπογραφεί και εδώ τους ήρωές του ως πάσχοντα άτομα, γεμάτα αδυναμίες και αντιφάσεις, ανάγκες και όνειρα, δέσμιους καταστάσεων που τους καθιστούν θύτες ταυτόχρονα και θύματα μιας καιροσκοπικής κοινωνίας που πορεύεται χωρίς ιστορική μνήμη και αίσθημα συλλογικής ευθύνης. Στο *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα*, ο Καμπανέλλης δίνει πραγματικά ένα μάθημα πολιτικού θεάτρου, κυρίως μέσα από το αριστουργηματικό μονόπρακτο *H Γυναίκα και ο Λάθος*. Στο κείμενο αυτό, «το πιο ολοκληρωμένο δοκίμιο νεοελληνικής κοινωνιολογίας» του ελληνικού θεάτρου¹⁵, ο Καμπανέλλης, αντιπαραθέτοντας την αστυνομική «λογική» στην καθαρότητα της λαϊκής συλλογιστικής¹⁶, κατορθώνει να υπονομεύσει την πρώτη μέσα από τα ίδια της τα επιχειρήματα, να την οδηγήσει σε ακροβατικούς παραλογισμούς και να την απογυμνώσει από όλα της τα εθνοσωτήρια ερείσματα. Πρόκειται, το δίχως ώλο, για μια θεατρική δημιουργία οριακής τελειότητας, που αποκαλύπτει έναν καθ' όλα ολοκληρωμένο θεατρικό συγγραφέα.

Πορευόμενος, ωστόσο, παράλληλα με την ιστορία, και χωρίς να αποκλίνει καθόλου από τους συγγραφικούς του προσανατολισμούς, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης θα μας δώσει, την τελευταία δεκαπεντετία, τρεις ακόμα θεατρικές δημιουργίες που όλες αντλούν την έμπνευσή τους από ερεθίσματα σύγχρονων αστικών συμπεριφορών. Σεκινώντας το 1978 με τα *Τέσσερα πόδια* του *τραπεζιού* και συνεχίζοντας, αργότερα, με τον *Άδρατο θίασο* (1988) και, σχεδόν αμέσως μετά, με το τελευταίο του έργο, *Ο δρόμος περνά από μέσα* (1990) καταγράφει, με σταθερό πεδίο αναφοράς την αστική τάξη, τα αδιέξοδα της μεταπολιτευτικής αυτή τη φορά Ελλάδας. Και τα τρία αυτά έργα, αν και

Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα.
Θέατρο Τέχνης, 1976.
Ηρό Κυριακάκη, Αλέξανδρος Μυλωνάς,
Μήτης Κουγιουμτζής στο μονόπρακτο
Η γυναίκα και ο Λάθος.



διαφοροποιούνται πλήρως ως προς την επιλογή της δραματικής φόρμας, συνδέονται με το ίδιο εσωτερικό νήμα, της κοινωνιολογικής κριτικής και της πολιτικής ευθυκρισίας, που διαπερνά ολόκληρη την καμπανελλή δραματουργία. Η πολιτική διαπίστωση που λανθάνει, αυτή τη φορά, στο δραματικό πυρήνα και των τριών έργων, αποτελεί καρπό της οδυνηρής συνειδητοποίησης ότι καμιά προσπάθεια κοινωνικής προόδου δεν μπορεί να ευδοώσει, όταν στηρίζεται σε σαθρά θεμέλια. Και τα πολιτικά και κοινωνικά θεμέλια του μεταπολεμικού μας βίου έχουν τόσο διαβρωθεί, που τίποτα καινούργιο φαίνεται πως δεν μπορεί να χτιστεί πάνω τους.

Στα Τέσσερα πόδια του τραπεζιού, η εικόνα του πατέρα που κείτεται εδώ και χρόνια ειπομόθαντος, σύμβολο μιας κοινωνικής και οικονομικής δύναμης του χθες, λειτουργεί κατασταλτικά, καταδικάζοντας τους τέσσερις γιους σε παθητικότητα και άκαρπη αναμονή. Όλη η προσπάθεια που καταβάλλουν για να κρατήσουν ζωντανό το πνεύμα μιας πεθαμένης εποχής, καθώς μάλιστα ζωγραφίζεται και με γκροτέσκα χρώματα από τον Καμπανέλλη, μετατρέπει το έργο σε σατιρική αλληγορία με πολιτικές αιχμές. Το βρυκολάκισμα των μεθόδων πλούτους και κοινωνικής κυριαρχίας των μεταπολεμικών αστών, οι οποίοι δεν άφησαν ανεκμετάλλευτη καμιά πολιτική συγκυρία, γίνεται τελικά τροχοπέδη εξέλιξης ακόμα και για τους ιδιούς τους επιγύρωνος τους.

To δεύτερο μονόπρακτο Η γυναίκα και ο λάθος θα αποτελεσσει σταθμό στην ιστορία του θεάτρου μας. Τόλμω να πω ότι το έργο αυτό του κ. Καμπανέλλη δεν έχει να ζηλέψει τίποτα από την τσεχωφική δραματουργία. Το θέμα του:

'Ενας αρχιφύλακας και ένας αστυφύλακας μπαίνουν σ' ένα σπίτι, για να συλλάβουν τον νεαρό που καταζητούν. Εκεί συναντούν τη μάνα του. Μια γριούλα με άσπρα παλλιά που έχει μείνει... κοριτσάκι! Η Μάνα αυτή είναι πρόσφυγας από τη Σμύρνη. Μόνο οι πρόσφυγες μπορούν να μαρτυρήσουν για τη μόνιμη καταδίωξη από παπού σ' αγγόνι κι από ξένους κι διούς, ως τις μέρες μας. Θέε μου — κι έχει μάθει να βλέπει την καταδίωξη σαν φυσικό νόμο της ζωής. Σ' αυτήν τη βίος είναι μια αλληγορία και το ονείρο η μόνη πραγματικότητα. Έχει τόσα δει και τόσα περάσει που η συμφορά απολιθώθηκε στο πρόσωπο της σαν οδυνηρό μειόδιαμα. Ζει μέσα στη φυγή της ονειρής ανταπάτης, που για τους άλλους δεν διαφέρει από μαλάκωνση του εγκεφάλου. Είναι η Μάνα του Σταυρού μένουν που ο πόνος την έφερε στην αθωότητα της συγγάνωμης.

Μπροστά σ' αυτό το πλάστα (ένας θηλυκός πρίγκιπας Μίσκιν του Ντοστογένεσκι) ο αρχιφύλακας και το ανεγκέφαλο όργανο νιώθουν να καταργούνται οι σοφοί μηχανισμοί της επαγγελματικής ρουτίνας. Η καρδιά του αρχιφύλακα θα ανακριθεί και θα... ομολογήσει. Η τάξη όμως του ανθρώπου κυνηγού θα τηρηθεί. Ο γιος έρχεται και συλλαμβάνεται. Η μάνα, συνηθισμένη — πατέρας, άντρας, παιδιά, η ίδια ιστορία —, θα μείνει μόνη με αυτό που είχε πάντα: το αδύλωτο εφηβικό πρόσωπο της Γνωτίκας των λαϊκού μαρτυρίου.

*Τάσος Λιγνάδης
1976*

Στον Αόρατο θίασο, ο Καμπανέλλης εκθέτει μια άλλη εκδοχή της σύγχρονης αστικής μορφολογίας. Εδώ πρόκειται για τους εκπροσώπους της γενιάς που «ανδρώθηκε στον εμφύλιο και 'τακτοποιήθηκε' στη δεκαετία του '50»¹⁷, νιοθετώντας τις επιταγές του κοινωνικού και οικονομικού κατεστημένου. Για τον αυτοδημούροντα, ωστόσο, Οικοδεσπότη του Αόρατον θίασου, οι συμβιβασμοί και οι υποχωρήσεις που χρειάστηκε να κάνει, προκειμένου να κερδίσει την επιτυχία, στοιχειώνουν στη συνειδησή του και τα βράδια γίνονται φαντάσματα που τον κυνηγούν και τον κρατούν άγρυπνο. Και, βέβαια, το κόστος, όσο κι αν ο ίδιος τα βολεύει με τη συνειδησή του στο φως της μέρας, δεν είναι μόνο προσωπικό. Ως εκπρόσωπος της νέας αστικής τάξης, ο ώρας του Καμπανέλλη αποκτά διαστάσεις αντιπροσωπευτικής περιπτωσης, για μια ολόκληρη γενιά που θυσίασε στον ονόμα της οικονομικής προκοπής και της κοινωνικής επιβεβαίωσής της. Αν, ώμως, στα Τέσσερα πόδια του τραπεζιού Καμπανέλλης εξέθετε απλώς την ανικανότητα των κληρονόμων των παραδοσιακών αστών να συντηρήσουν τις αντιλήψεις του παρελθόντος, στον Αόρατο θίασο η απαισιοδόξη διαπίστωση προέρχεται από την τραγική διαπίστωση ότι αυτές οι ιδιες οι αντιλήψεις επιβιώνουν ακέραιες μέσα στους εκπροσώπους της νέας αστικής τάξης.

Εντελώς διαφορετικό, ως προς τη μορφή και τους χαρακτήρες, παρουσιάζεται το τελευταίο έργο του Καμπανέλλη, Ο δρόμος περνά από μέσα. Με το έργο αυτό, ο Καμπανέλλης επιστρέφει, μορφικά τουλάχιστον, στα μονόπτια του ρεαλιστικού θεάτρου, που χαρακτηρίζουν την πρώτη φάση της δραματικής του παραγωγής. Από την άποψη της θεματολογίας, το έργο φαίνεται να ολοκληρώνει τον προβληματισμό που ο Καμπανέλλης είχε αρχίσει να αναπτύσσει με την *Ηλικία της νύχτας*. Και εδώ, όπως και στην *Ηλικία*, βλέπουμε να αντιπαριθενταί, με αφορμή μια κάπως παράδοξη συμβιωση-διονυνόμιας συμπεριφορές, η αστική και η ανερχόμενη, τώρα πια, νεόπλουτη-μικροστική. Με τη διαφορά ότι στο Δρόμο τα πράγματα παρουσιάζονται πολύ πιο σύνθετα και περισσότερο έμμεσα. Η πρώτη εντύπωση, καθώς αυτή τη φορά έχουμε να κάνουμε με χαρακτήρες ψυχολογικό ολόκληρωμένους, και επομένως μοναδικούς, είναι ότι το έργο εκθέτει μια ιστορία προσωπική, ιδιωτική. Το κίνητρο για την αντιπαράθεση εδώ είναι συγκεκριμένο και ειδικό, ως τη στιγμή που αποκαλύπτεται ότι το κουβαλούν μέστους και οι πέντε ήρωες. Το νεοκλασικό σπίτι με τα παλιά έπιπλα, τις μνήμες και την ιστορία του, αποκτά τελικά διαστάσεις συμβόλου, καθώς γίνεται η αφορμή για να έρθει στην επιφάνεια η εικόνα μιας στείρας κοινωνίας, που διεκδικεί την πολιτιστική της κληρονομιά, είτε για να τη διασπαθίσει είτε για να

προσδόσει τη σφραγίδα της γνησιότητας στα δικά της βιομηχανοποιημένα υποκατάστατα.

Κλείνοντας αυτή τη διαδρομή, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι στα σημειώματα που κατά καιρούς γράφει ο Καμπανέλης, με αφορμή τις παραστάσεις των έργων του, αρνείται σταθερά να κατατάξει τη δουλειά του σε κατηγορίες και είδη, υποστηρίζοντας ότι όλα του τα έργα «δεν είναι παρά επεισόδια μας και της αυτής ιστορίας»¹⁸. Σήμερα, έχοντας κανείς μπροστά του το σύνολο της καμπανελλικής δραματουργίας, μπορεί πράγματι να διαπιστώσει ότι όλα αυτά τα χρόνια ήταν έργα γράφει ο Καμπανέλης, αυτό που κλείνει μέσα του τη μοίρα της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας.

Η γραφή του Καμπανέλλη ακολουθεύει το ίδιος των προσώπων του. Θα πουν οι βιαστικοί ότι τα πρόσωπά του φιλολογούν, φλυαρούν, ξεχειλίζουν από ρομαντισμό, άλλοτε καταφέγγουν στην ευκολία της νοσταλγίας, κάποτε δανείζονται τη γλώσσα της κομεντί. Δεν είναι η γλώσσα του Καμπανέλλη αυτή, σίγουρα είναι η γλώσσα των «πρώνων του. Γαντζώμενοι να γλωσσιά στερέοτυπα προσπαθούν να σαθούν πότε από την ηθογραφία, πότε από την ποίηση, πότε από τη φτηνή λογοτεχνία και πότε προσπαθούν να φορτώσουν τις αμαρτίες τους στη γλώσσα της συναλλαγής και της τεχνολογίας. Στους εφιάλτες κυριαρχούν οι τυπικές, οι αρχετυπικές φόρμες, τα μοτίβα και τα γλωσσικά στερέοτυπα.

Αν πράγματι ο Καμπανέλλης σάς αιφνιδιάζει, αυτό έγκειται στη γνώση του να αναπαριστά έναν νέο κόσμο, το πλαγκτόν της κοινωνικής σούπας της μεταπολεμικής μιχαστικής μας σχιζοφρένειας.

Κώστας Γεωργουσόπουλος
1988

1. Από το 1947 ως το 1950, ο Αδαμάντιος Λεμός παρουσιάζει συστηματικά, στο θέατρο «Διονύσια» της Καλλιθέας, νέους έλληνες συγγραφείς. Εδώ πρωτοεμφανίστηκαν, εκτός από τον Καμπανέλη, ο Σωτήρης Παπατζής, ο Άλεκος Γαλανός, ο Γεράσιμος Σταύρου κ.ά.

2. Αρμόσως σχεδόν μετά τον πόλεμο, ο Κουν ανέβασε: Τένεσου Ουδιλίαμς, Γιαλίνος κόσμος και Ευγένιος Ο' Νηλ., Πόθοι κάτω από τις λεύκες (1946-47)· 'Αρθουρ Μίλλερ, Ήταν όλοι τους παιδία μου (1947-48)· Ευγένιος Ο' Νηλ., Όλοι τα παιδία του θεού έχουν φτερά και Τένεσου Ουδιλίαμς, Λεωφορείον ο πόλεος (1948-49)· 'Αρθουρ Μίλλερ, Ο θάνατος του εμποράκου (1949-50).

3. Ο δρόμος περνά από μέσα, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. Ε', εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 133.

4. Βλ. προλογικό σημείωμα του Καμπανέλλη, με αφορμή τη δημοσίευση του άπαιγουντου μονόπρωτου Η οδός, στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. Δ', εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989, σ. 21-22.

5. Βλ. «Μια συνομιλία με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη», στο: Γιώργος Μιχαηλίδης, Νέοι έλληνες συγγραφείς, εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1975, σ. 25-26.

6. Βλ. «Η πνευματική μου καταγωγή είναι το στρατόπεδο», συνέντευξη του Καμπανέλλη στο Διαβήτων, 12 (Μάϊος-Ιούνιος 1978) 22.

7. Οι μόνοι κριτικοί που υπερασπίστηκαν το συγγραφέα, απέναντι στη γενική κατακραυγή που ξεσήκωσε η Ηλικία της νύχτας, ήταν ο Μ. Καραγάτσης στη Βραδούνη, και εν μέρει ο Γεράσιμος Σταύρου στην Αυγή.

8. Παραπέθι χωρίς όνομα, στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. Β', εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 122.

9. Και τα δύο έργα γράφτηκαν ανάμεσα στα χρόνια 1951-52. Το Οδύσσεα γέρισε σπίτι πρωτοποριαστήσατε στη σκηνή το 1966, από το Θέατρο Τέχνης, ενώ ο Μπαμπάς ο πόλεμος, μόλις το 1979, πάλι από το Θέατρο Τέχνης.

10. Αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. Γ', εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1981, σ. 182.

11. Από το σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης που αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. Β', δ.π., σ. 128.

12. Από την κριτική του Δημήτρη Σπάθη, Επιθεώρηση Τέχνης, 142 (Οκτώβρης 1966) 331.

13. Από το σημείωμά στο πρόγραμμα της παράστασης, που αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. Β', δ.π., σ. 127.

14. Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «Μια σύντομη ξενάγηση στο θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. Δ'', δ.π., σ. 16.

15. Κριτικό σύζυγο του Κώστα Γεωργουσόπουλου, Το Βήμα, 28.1.76, που αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. Γ'', δ.π., σ. 277 και Κώστας Γεωργουσόπουλος, Κλειδώ και κώδικες θεάτρου, τ. II, Το Ελληνικό θέατρο, εκδ. Εστία-Κολλάρος, Αθήνα 1984, σ. 171.

16. Από την κριτική του Στάθη Δρομάζου, στην εφημ. Η Καθημερινή, τον Ιανουάριο του 1976, αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. Γ'', δ.π., σ. 271.

17. Από την κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου, στην εφημ. Τα Νέα, τοΝοέμβριο του 1988, αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. Δ'', δ.π., σ. 143.

18. Από το σημείωμά του Καμπανέλλη για την παράσταση του έργου του Τα τέσσερα πόδια του τραπεζίου, στο Θέατρο Τέχνης, το 1978, αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο, τ. Γ'', δ.π., σ. 105.

Πρόκειται σαφώς για ένα έργο ωρμότητας, αλήθειας, γραμμένο με δεξιοτεχνία, στο οποίο ο «κλαυσίγελως» της ψυχής του σημερινού ανθρώπου, μάλιστα πολλά επλάγχητα, περιπλανήθηκε πάρα πολύ, για να θυμηθύμε τον 'Ομηρο κα επιστρέψει τώρα σε μια ρημαγέμηνη μέσων Ίδακη, κατοικημένη από φαντάζματα μνήμης, τυραννικούς ισκιούς κι άλλα πλάσματα της νύχτας. Η καβαφική ουσία του έργου δεν περιορίζεται μόνο στον τίτλο (...αόρατος θίασος να περνά, με μουσικές εξαίστες, με φωνές...): ένας γηγησίος καβαφικός τόνος διαπερνά όλο το κείμενο, καθώς οι ήρωες συνειδητοποιούν ζαφνικά τα «τείχη» που υψώθηκαν γύρω τους απομονώνοντάς τους απ' την πραγματική ζωή. Ο Αόρατος θίασος, είναι μια δραστική και δραματική επίσκεψη σε μια, χαμένη για πάντα, λικιά του ανθρώπου.

Λέανδρος Πολενάκης
1988

Ένα μπρεχτικό Παραμύθι

«Ο συγγραφέας έγραψε ένα νεορεαλιστικό πολιτικό έργο, όπου το γκροτέσκ κυριαρχεί ως θεατρική μορφή, ένα έργο μισχυρές μπρεχτικές επιδράσεις, αφομοιωμένες όμως από την ποιητική ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα. Το έργο είναι μια σύνθεση μπρεχτικού θέατρου και ποιητικού-κοινωνικού νεορεαλισμού που ανήκει στην ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα. Δεν μιμήθηκε ο Καμπανέλλης, αλλά ούτε έφκιασε και μπρεχτικό θέατρο. Όσο το πρώτο είναι προσόν του, άλλο τόσο και το δεύτερο μένει μια ελλειπτική προσπάθεια. Και το λέμε αυτό, γιατί όχι μόνο ερωτοτροπεί συνεχώς με το μπρεχτικό θέατρο ο συγγραφέας, αλλά και σε πολλά σημεία το αφομοιώνει σαν αίτημα της εποχής του. Έτσι το έργο ανήκει στο αφηγηματικό θέατρο, με έντονο χρώμα επικού γκροτέσκ».

Το απόσπασμα αυτό, από τα συμπεράσματα μιας «ανέκδοτης μελέτης» του Στάθη Δρομάζου που ο Ιάκωβος Καμπανέλλης δημοσιεύει στο τέλος του Β' τόμου του Θεάτρου του (εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1979), είναι ένα από τα πολλά κείμενα όπου επισημαίνεται κάποια επίδραση του Μπρεχτ στον Έλληνα συγγραφέα, ειδικά ως προς το έργο του *Παραμύθι* χωρίς άνομα.

Η γνωριμία του Καμπανέλλη με το μπρεχτικό θέατρο τοποθετείται προφανώς το 1957, όταν ο Κάρολος Κουν ανέβασε στο Θέατρο Τέχνης τον Κύκλο με την κιμωλία, την ίδια δηλαδή χρονιά και στο ίδιο θέατρο όπου Η αυλή των θαυμάτων καθιέρωνε την συγγραφέα της σαν έναν «πρόγονο» του σύγχρονου ελληνικού θέατρου¹. Εξάλλου, και το πρώτο ανέβασμα του *Παραμυθίου* μπορεί να συσχετισθεί κατά κάποιο τρόπο με το Θέατρο Τέχνης, αφού ο σκηνοθέτης του Βασίλης Διαμαντόπουλος (απόφοιτος το 1942 της σχολής του Θεάτρου Τέχνης και βασικό στέλεχος μέχρι το 1955) έδωσε μια παρά-

σιαση που είχε, ως αισθητική γραμμή, κάποιες αναλογίες με εκείνη του Κύκλου με την κιμωλία.

Το έργο «γράφτηκε το 1958-59 για το θίασο Βασίλη Διαμαντόπουλου-Μαρίας Άλκαιου και μ' αυτό εγκαινιάσαν τις παραστάσεις τους, το φθινόπωρο του 1959 στο Νέο Θέατρο», γράφει ο Καμπανέλλης². Η επιλογή του έδινε το στίγμα ενός ανήσυχου νεοσύστατου θεάτρου³. Επιλέγοντας τον ιστό ενός αγαπημένου παραμυθίου για να υφάσει πάνω του έναν ύμνο στην υπερηφάνεια ενός λαού, ο Καμπανέλλης ακολούθει τη γνωστή μπρεχτική τακτική της χρησιμοποίησης προγενέστερων λογοτεχνικών έργων. Σ' ένα δημοσίευμα του 1972 έχηγει τι τον τράβηξε στο ανάγνωσμα της Πτυνελόπης Δέλτα:

«Γιατί αυτό που οι άλλοι θεωρούσαν στο βιβλίο «παιδικό», εγώ το βρίσκω «λαϊκό». Και μια πιστεύω σ' ένα λαϊκό θέατρο, ο μύθος και τα πρόσωπα του *Παραμυθίου* της Π. Δέλτα ήταν για μένα ένα υλικό που άξιζε κι έπερπε να γίνει θεατρικό έργο⁴.

Μολονότι ο συγγραφέας δεν αναφέρει ρητά τον Κύκλο με την κιμωλία ως «πηγή έμπνευσής» του έργου του, μπορούμε να υποθέσουμε με βεβαιότητα, λόγω της χρονικής ταύτισης που αναφέρθηκε, ότι οι νέοι ορίζοντες, που του άνοιξε τη «φωφέλιμη γνωριμία» με τη μπρεχτική δραματουργία και θεωρία, τον δημιουργητικαν την επιθυμία να δοκιμάσει μια μπρεχτική κατά κάποιο τρόπο συνταγή. Πράγματι, η συγγένεια με τον Κύκλο είναι εμφανής, τόσο στη θεματική όσο και στη δομή του έργου.

Ένα από τα πιο σημαντικά κοινά σημεία είναι φυσικά ότι και τα δύο έργα είναι διασκευές. Η Δέλτα και ο Κλάμπουντ επιτρέπουν στους δύο δραματουργούς να μιλήσουν για την άδικια, τοποθετώντας τις ιστορίες τους σε μια μακρινή και φανταστική κοινωνία, που με επιδέξιους αναχρονισμούς (στους οποίους αρέσκονται

τόσο ο Καμπανέλλης όσο κι ο Μπρεχτ) γίνεται συγκεκριμένη και πραγματική.

Ο Καμπανέλλης καταφέρνει να περνάει από τη μια στην άλλη κοινωνία, από τον έναν στον άλλο κόσμο, κυρίως χάρη σε μικρές λεπτομέρειες, γεμάτες χιούμορ και σατιρική διάθεση⁵. Για παράδειγμα ας θυμίσουμε την κατάληψη της χώρας ως απάντηση των συμμάχων στην αιτηση Βοήθειας, η οποία σαφώς παραπέμπει στο σχέδιο Μάρσαλ και τις αμερικανικές βάσεις. Ο συγγραφέας «ζύνει πληγές», όταν καυτηριάζει με αυτόν τον τρόπο την αθεράπευτη αφέλεια των συμπατριωτών του απέναντι στην ιδιοτέλεια των κατά καιρούς «συμμάχων».

Η φθορά των θεσμών και στις δύο φανταστικές κοινωνίες είναι ένα κινητήριο στοιχείο της δραματουργίας· η ανικανότητα και ο εγωισμός της βασιλικής οικογένειας, στην αρχή και των δύο έργων, θέτει σε μηχανισμό την πλοκή: η σήψη της δικαιοσύνης, η παρωδία και η γελοιοποίηση της επιβεβαιώνουν στη συνέχεια ότι επιβάλλονται ριζικές πολιτικές αλλαγές.

«Κανένα απ' τα πρόσωπα του *Παραμυθίου* δεν είναι μόνο καλό ή μόνο κακό. Γι' αυτό και σε πολλά σημεία η εξέλιξη του μύθου πάει προς το κακό χάρις στα ελαττώματα των ανθρώπων, κι όχι χάρις στα πλεονεκτήματα», εχηγεί ο Καμπανέλλης στο πρόγραμμα της παράστασης. Ας θυμηθούμε διπλα-διπλα τον Αζντάκ «διεφθαρμένο, δωροδοκούμενο, κατεργάρη (στη φαύλη κοινωνία αρμόζει φαύλος δικαστής, κατεργάρης δικαστής), αλλά συγχρόνως κάτοχο μιας αλάνθαστης λαϊκής συνειδησης»⁶ και τον οργιλό Δάσκαλο του *Παραμυθίου*, θυμόσοφο κι επαναστάτη, παραιτημένο από τη ζωή και ταυτόχρονα διψασμένο για ζωή, για να κατανοήσουμε ότι ο έλληνας συγγραφέας, δημιουργώντας τέτοια διαλεκτικά πρόσωπα, βρίσκεται σε απόλυτη σύμπνοια με την μπρεχτική δραματουργία. (Ένας άλλος παραλληλισμός θα μπορούσε να γίνει ανάμεσα στη Φτωχομάνα και τη Μάνα Κουράγιο). Κατά κανόνα, οι άνθρω-

ποι του λαού δεν εξιδανικεύονται, ως απολύτως θετικά πρόσωπα, στο έργο, απεναντίας μάλιστα, στο πρώτο κυρίως μέρος, παρουσιάζονται από τον Καμπανέλλη — ακριβώς όπως και από τον Μπρεχτ — με πολλά ελαττώματα, που οφείλονται στη φτώχεια τους.

Και στα δύο έργα οι συναισθηματικές καταστάσεις, κι ακόμα περισσότερο οι εξάρσεις, εξουδετερώνονται και διαβρώνονται από το χιούμορ. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι δεν υπάρχουν δυνατές στιγμές συγκινήσεων. Όπως π.χ., όταν στην έβδομη εικόνα «κουβαλάνε σε φορείο με κλαδιά το σώμα του Θεόδωρου» (σκηνή που θυμίζει το θάνατο της Κατερίνας στη Μάνα Κουράγιο) ή όταν οι γυναίκες, ενώ οι άντρες τους είναι στη μάχη, θυμούνται τις χαρές

της ειρηνικής ζωής, ανάπαυλα που έχει το αντίστοιχό της στη σκηνή του ποταμού στον Κύκλο.

Για να δείξει, με τον πιο έντονο τρόπο, ότι στη σκηνή δεν παρουσιάζονται ατομικοί χαρακτήρες αλλά έννας ολόκληρος λαός⁷, ο Καμπανέλλης δεν δίστασε να δημιουργήσει πάνω από τριάντα ρόλους, πράγμα που καθιστά το έργο απρόσιτο σ' έναν μέσο ελληνικό θίασο. Πολυπρόσωπα είναι επίσης και τα επικά έργα του Μπρεχτ, του οποίου βασική επιδιωξη ήταν να καταδείξει γενικότερες, κοινωνικές συμπεριφορές. Εξάλλου, οι θεμελιώδεις αλλαγές στη συμπεριφορά, τόσο των ηρώων όσο και των κοινωνικών συνόλων που αυτοί αντιπροσωπεύουν, παρουσιάζονται στο έργο ως αποτέλεσμα καταστάσεων που οι ίδιοι δεν ελέγχουν, ιδεολογικών εξαναγκασμάτων που δεν υποψιάζονται, και κοινωνικών συνθηκών που ξεπερνούν

τις προσωπικές αδυναμίες. Έτσι «δείχνεται» (με τρόπο που θα «ενέκρινε» κι ο ίδιος ο Μπρεχτ) η αλλαγή στη συμπεριφορά του λαού που από δειλός, υποκριτής κι εγωιστής, κάτω από νέες συνθήκες μετατρέπεται σε γενναιόκαρδο και υπερήφανο. Ας θυμίσουμε, για παράδειγμα, ότι στη δεύτερη σκηνή ολόκληρο το (λαϊκό) ακροατήριο εγκαταλείπει, από δειλία, χωρίς υπεράσπιση έναν αθώο, ενώ λίγο αργότερα οι λαϊκοί ήρωες του Καμπανέλλη είναι ικανοί για εκδηλώσεις λεβεντιάς και αυτοθυσίας.

Ως προς τη μορφή, η άρθρωση του Παραμυθιού μοιάζει με εκείνη πολλών μπρεχτικών έργων, καθώς υπάρχει κι εδώ ένας Πρόλογος-Τραγούδι, διαιρεση σε εικόνες οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους, και σχολιάζονται, με τραγούδια, ενώ ένα Τραγούδι-Επίλογος κλείνει το έργο.

«Το Τραγούδι του Σιδερά, που α-

Το παραμύθι χωρίς ονόμα
στο Νέο Θέατρο, 1959.



κολουθεί, στήνεται και τραγουδιέται κατά την κρίση του σκηνοθέτη, κατά τρόπο που να βοήθη το πέρασμα στη Β' εικόνα του έργου, και να πρωθεί την «εξέλιξή του», γράφει ο Καμπανέλης, και η σκηνική αυτή οδηγία φαίνεται απολύτως σύμφωνη με τη λειτουργία των μπρεχτικών songs. Έτσι, εκτός από το σχολιασμό των πεπραγμένων, τα τραγούδια προετοιμάζουν το θεατή για τη συνέχεια του έργου, μετριάζουν ή αντιθέτα εντείνουν τη συγκίνηση, επιβραδύνουν τη δράση και συντελούν στην όλη ανέλιξη του δράματος.

«Κατά το μπρεχτικό υπόδειγμα, ένας ρόλος —της Φτωχούμανας— αρκεί μαζί με το τραγούδι να συνδέεται όλα τα περιστατικά», γράφει εύστοχα ο Στάθης Δρομάζος. Παρατήρη-

ση που συνδέεται με την άρνηση του συγγραφέων να συνθέσει χαρακτήρες, με την παραδοσιακή έννοια του όρου. Ας σημειωθεί εδώ ότι η ελευθεροστοιμή και ο σαρκασμός του Δασκάλου των φέρουν κοντά στον Αζντάκ, ενώ η λαϊκή σοφία που χαρακτηρίζει τη Φτωχούμανα μάς θυμίζει τον Ποιητή του Κύκλου.

Πέρα όμως από τις θεματολογικές και μορφικές συγγένειες των δύο έργων, θα έπρεπε να τονίσουμε την ομοιότητά τους ως προς το λογοτεχνικό είδος καθευτό, αφού έχουμε να κάνουμε με δύο παραβολές. Οι συγγραφείς τους έκριναν, σε διαφορετικό τόπο, χρόνο και συνθήκες, ότι αυτός ήταν ο προσφερότερος τρόπος για να φέρουν στο θέατρο τα πρόβληματα που τους απασχολούσαν.



Βέβαια, στοιχεία που παραπέμπουν στο μπρεχτικό θέατρο μπορούμε να ανιχνεύσουμε και σε άλλα έργα του Καμπανέλη, κυρίως το Οδύσσεα, γύρισε σπίτι και το Ομπαπάς ο πόλεμος, όπου γίνεται μια ασεβής χρήση μυθολογικών και ιστορικών στερεοτύπων. Άλλα αυτό είναι ζήτημα για μια συστηματικότερη μελέτη.

Σωτήρης Χαβιάρας

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Χαρακτηρισμός του Γιάννη Σιδέρη στο: Ιάκωβος Καμπανέλης Θέατρο, τ. Β', εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 15.

2. «Ο.π., σ. 17.

3. Βλ. δηλώσεις του Διαμαντόπουλου στο περ. Επιθεώρηση Τέχνης, 60 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1959) σ. 192.

4. Θεατρικά, 4 (Οκτώβριος 1972), σ. 11.

5. Βλ. την ανέδοτη μελέτη του Στάθη Δρομάζου, στο: Ιάκωβος Καμπανέλης, Θέατρο, τ. Β', δ., π., σ. 303-304.

6. Μπερνάρ Ντορτ, Ανάγνωση του Μπρεχτ, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1975, σ. 190.

7. Βλ. Στάθη Δρομάζου, ο.π., σ. 303: «Δεν έχουμε συγκρίσεις για να βγάλει θετρικούς ήρωες, αλλά να διαγράψει καταστάσεις, «μηχανισμούς», σύνολα, τα σύνολο των αρχόντων και το σύνολο των αρχομένων. Η κάθε πράξη και κάθε λόγος γίνονται για να χρωματίσουν τα δύο σύνολα, που η αντίθεσή τους δε δίνεται στο πλατό της σκηνής, αλλά στη συνειδηση του θεατή».

O Vasili η Διαμαντόπουλος (Δάσκαλος) στο Παραμύθι χωρὶς ονόμα, Νέο Θέατρο, 1959.

Η κριτική για το Δρόμο

Με το Ο δρόμος περνά από μέσα ο Καμπανέλλης αρχείται το αναφαίρετο δικαιούμα του της επανάπτωσης στις ήδη πυκνές του δάφνες, επειδή απλούστατα είναι έτοιμος να μας συγκλονίσει με το καλύτερο ίσως έργο του και πραγματικά να «περάσει από μέσω». Αποδεικνύει πως είναι ακόμα ικανότατος να πάσει το βαθύτερο σφυγμό της ζωής μας, τις κρυμμένες πτυχές και τα αίτια της διάμευσης και περιθωριοποίησής μας, άξιος και νομιμοποιούμενος να μιλήσει για τον «πόνο του ανθρώπου και των πραγμάτων», μέσα από τα πράγματα που στοιχειώνουν τον άνθρωπο και στοιχειώνονται απ' αυτόν. Όσοι θα έχουν την πρόνοια να μην χάσουν αυτό το έργο θα αντιληφθούν τι σημαίνει επιτέλους να χειρίζεται κανείς έχοιχα την ηθοφρασία αλλά μόνον ως πρόσχημα, να τη χρησιμοποιεί, ως εφατήριο προς την ουσία — κοινωνική, ψυχολογική, ακόμα και ιστορική. Θα συγκινηθούν με το ανενδιάστα νυστέρι του Καμπανέλλη που ανατέμει τη σχέση ενός κόσμου που φεύγει κι ενός κόσμου που έρχεται ή μαλλον που «μπουκάρει» ληστρικά στην κειμηλιοθήκη μας για να την ξεπούλησε δήθεν αξιοποιώντας την. Όσοι αφήσουν αυτό το έργο να περάσει από μέσα τους θα νιώσουν την κοινή ενοχή για την ιδεολογία της αντιπροσότητας που μας έχει όλους διαποτίσει. Θα ευφρανθούν από το ρίγος της λογοτεχνίας που ήδη είναι ενταγμένη μέσα στο θέατρο για να το πλουτίσει κι όχι για να το υποτάξει. Θα εκπλαγούν με την ευρωστία της γραφής, με την τεχνική που είναι τόσο δουλεμένη ώστε να φαίνεται πρωτογενής, με το πολύεπίπεδο των σημάνσεων, με το πάντρεμα της ευτραπέλιας και του λυρισμού, με τη μαγική δεξιοτεχνία θεατροποίησης άρα με τη σκηνική επαλήθευση των τσαλαπατημένων αξιών και αληθεύων που όλοι υποτευόμαστε αλλά νιώθουμε δικαιωμένοι μόνον όταν τις ακούμε οργανικά διατυπώμενες μέσα σε πειστικές φέτες ζωής.

Γιάννης Βαρβέρης
Καθημερινή, 16.12.90

Η ευρωπαϊκή δραματουργία διανύει μια νέα εποχή του μύχου, του εσώτερου, του ενδοσκοπικού. Γι' αυτήν την εποχή με τους κραδασμούς της ψυχής που συνειδητοποιεί τις ανολοκλήρωτες επιβομβίες, τα ημίμετρα, την υποθηκευμένη ευτυχία ή με τις φθίνουσες υπάρξεις να αναλογίζονται τι ζωή έζησαν, δύο διακεκριμένοι εκπρόσωποι της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και η Λούλα Αναγνωστάκη, συνθέτοντας σε χαμηλούς τόνους κάποιες οδυνηρές «ρετροσπεκτίβες» ζωής.

Έχοχο απόκτημα του νεοελληνικού θεάτρου είναι το έργο Ο δρόμος περνά από μέσα, τελευταίο δείγμα γραφής του Ιάκωβου Καμπανέλλη, σκηνοθετημένο από τον ίδιο στο Πειραιατικό Θέατρο της Πόλης. Η οικονομία και συγχρόνως ο πλούτος των καίριων μονολόγων, η ισορροπία ανάμεσα στην ενδοσκόπηση και την απογραφή κοινωνικών τύπων, ο δραματικός χώρος ως πεδίο ποιητικών αναγωγών και μεταφορών, η ελειπτικότητα που συμβαδίζει με την υπαινικτότητα, η διακριτική παρεμβολή μιας λυρικής γλώσσας και κυρίως ο γερός σχεδιασμός των ατομικών περιπτώσεων συνιστούν μερικά από τα προτερήματα του έργου. Στο σημείο όπου ο παλιός κόσμος διασταυρώνεται με τον καινούργιο, όπου το παρελθόν, ως ανάμνηση, φόβος ή τύπη, συγκρύνεται με το αδιστάκτο παρόν, όπου ένα θνήσκον κοινωνικό στρώμα υποσκάπτεται από το στρώμα των αναρριχώμενων, των οικονομικά εύρωστων, ακαλλιέργητων και ανενδιαστων, με σκοπό να αντικατασταθεί σταδιακά, οικοδόμησε ο Καμπανέλλης τον δικό του Βισσινόκηπο.

Ελένη Βαροπούλου
Το Βήμα, 18.11.90

Στο νέο του έργο ο Καμπανέλλης αποδικεύεται σημαντικός πλέον ποιητής. Ενώ διαβλέπει ότι υπάρχει προγραμματι-

κό σχήμα, η δραματουργική ανάπτυξη είναι τέτοια ώστε το έργο απογειώνεται και κοβίσταται πλέον δραματουργική πρόκληση για το μέλλον της θεατρικής μας πορείας.

Στο έργο αυτό, ενώ τα πέντε πρόσωπα έχουν διάφορη κοινωνική καταγωγή και ενεργούν με σαφώς διάφορα κίνητρα, αποτελούν κοινωνικούς χαρακτήρες και όχι πλέον τύπους. Δεν είναι όπως παλιά οι ορατές, πραγματικές τιμές μιας δεδομένης κοινωνικής εξίσωσης. Είναι οι τιμές που επαλήθεύονται μια κοινωνική ταυτότητα. Γι' αυτό και έχουν διπλές, μία αρνητική και μία θετική ρίζα.

Ο Καμπανέλλης κατήλθε σε μεγάλα βαθή στη νεοελληνική στοά και εξόρυξε αμιγές μετάλλευμα της κοινωνικής μας παθολογίας. Καλύπτει ειπωτέον: πήρε με τρόπο μεθοδικό πολύτιμο υλικό, κατάληλο ώστε η βιομή να δώσει ασφαλή και αληθή αποτελέσματα.

Είναι ανελέητος στην έρευνά του αλλά ελεήμων με τον ασθενή του. «Όπος ο γιατρός Τσέχωρα καταγράψει με ακρίβεια τα παθογόνα αιτία ή τις λοιμώδεις επιπλοκές της κοινωνικής ιώσης, αλλά ως άνθρωπος έχει απέραντη κατανόηση για την ανθρώπινη «κατάσταση».

Όλοι οι ήρωες του είναι κοιταγμένοι με αγάπη, με συγκατάβαση και άκρα διάκριση. Κι οταν ακόμη φτάνουν στην έσχατη ευτέλεια, έχει το χιουμόρ παρηγορητή στην απελπιστική εκπτώση τους.

Ο Καμπανέλλης ωριμάζοντας απεκάλυψε μια τρυφερή ενδοχώρα, μια λυρική περιοχή του ταλέντου του που ήταν τώρα έκρυψε. Αφού έως πριν λίγο στην έργο του κατειρεύετηκε η νεοπλούτικό κίτς, την εκζήτηση του γούστου και τη δουλειά στο συρμό, τώρα μας ανοίγει δρόμο για να απολαύσουμε την αφή του σπάνιου, τη σοφία της μαστοράς, την αξία του ακριβού και του μοναδικού. Στον Αόρατο θίασο υπήρχαν εξαισίες νοσταλγικές αναφορές στην αυθεντικότητα του τοπίου, στη χαμένη κοινωνική ζωή, στην αγαπητική σχέση που οικοδομείται στην αγάλη και στην ευρεία συγγένεια.

Τώρα υπάρχει μια απέραντη αγάπη για τα έργα του ανθρώπινου χεριού, μια στοργή για τη θαλπορή της εστίας, μια κατάφαση στην οικεία σκευή.

Αυτό το αυθεντικό, το σπάνιο, το εκθαμβωτικά αφοπλιστικό, το βιωμένο, κινδυνεύει από τους κληρονόμους, τους εκκαθαριστές και τους μεταπράτες.

Ο Καμπανέλλης σε μια εποχή εκπόρευσης τολμά να διακινδύνευει και να διεκδίκει το δικαίωμα να επιστρέψει στο παντοτίνο.

Το έργο του είναι ένα ρέκβιεμ ειρωνικό πάνω στη νοσταλγία για το αισθαντικό και ασελγώντι ούτε έμποροι των αισθημάτων και οι μικροπωλήτες των αναμνήσεων.

Το νέο έργο του Καμπανέλλη ήρθε στην κατάλληλη ώρα. Αν δεν μας ευαισθητοποιήσει, θα αποδειχθεί ότι ο Καμπανέλλης έχει δίκιο. Το πρόβλημα που θέτω είναι καιριό: υπάρχουν θεατές άξιοι για ένα τέτοιο έργο, δηλαδή έτοιμοι να εισπράξουν κριτικά την πικρία του;

Κώστας Γεωργούσσόπουλος Ta Nέα, 4.12.90

Ο ίακωβος Καμπανέλλης δεν είναι μόνον ο πρωτόπορος της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας, αφού χειρινώντας το 1950 και περνώντας από πολιτικές, κοινωνικές, αισθητικές συμπληγάδες, της άνοιξε «δρόμο» για να υπάρξει και να αναπτυχθεί. Το σημαντικότερο είναι ότι έχει το προνόμιο του ακατάλληλου δημιουργού. «Ότι νιώθει οφειλέτης της και παραμένει αστειερευτός καταθέτης της.

Το νέο του έργο *Ο δρόμος περνά από μέσα*, που ο ίδιος σκηνοθέτησε στο Πειραιατικό Θέατρο της Πλόγης, είναι μια ακόμη απόδειξη της άσκοντης θεματολογικής και αισθητικής του αναζήτησης, της αξεδαστής σε μετριότητες, ασημαντότητες και τεριμμένους «ισμούς».

Ο Καμπανέλλης έχει το πρόσδον να μην επαναλαμβάνεται, παρότι από τον ίδιο θεματικό και ιδεολογικού αισθητικού πυρήνα εκκινείται πάντα. Απεγκλωβίζει απ' αυτὸν τὸ —σταθερά και αμετανόητα— ελληνικό (θεματικά και μορφολογικά) πυρήνα επιμέρους στοιχεία, θέματα, σύμβολα, πρόσωπα για να συνθέσει κάθε φορά ένα «μέθο» και μια δραματική πλοκή που συναπαντώνται με κάρια προβλήματα του ανθρώπου, του τόπου, της κοινωνίας μας.

Θυμέλη Ριζοσπάστης, 27.11.90

Το τελευταίο αυτό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη αποδεικνύει μια μεγάλη αλήθεια που καταρρίπτει τις διάφορες «μυθολογίες» γύρω από τη συγγραφική δημιουργία: Το συγκλονιστικό έργο, το έργο ζωής για ένα συγγραφέα, μπορεί να μη γράφητες ακόμα, μπορεί να βρίσκεται κάπου στο μέλλον, όσο το κερι της ζωής φωτίζει ακόμα.

Ο Δρόμος περνά από μέσα είναι γραμμένο με ιδιάιτερο πάθος από τον συγγραφέα, πράγμα που φαίνεται στην αριστουργηματική διάρθρωση του λόγου, ενώς λόγου μετού, πυκνού, οπωσδήποτε πολυσυημικού, όπου οι σημαντικούς, οι οποίους σημαίνονται με σορθία στις καταλληλες περι-κειμενικές περιοχές, χωρίς να χάνουν εντούτοις τη γλωσσική ενιοιολογική τους συνοχή.

Μαρίκα Θωμαδάκη Νέα Εστία 1991

Το μεγάλο όμως κατόρθωμα του συγγραφέα είναι πως δεν παρασύρθηκε, ούτε στιγμή, στη γελοιογράφηση και στον εύκολο διασυρμό τού τόσο απωθητικού παραπάντων. Αντίθετα, τον έπλασε με πολλή κατανόηση και αμεροληψία, με διακριτικότατη σατυρική διάθεση, δινούτας την ευκαρία ν' αναπτύξει τις θέσεις του από τη δική του σκοπιά.

Και νομίζω, πως, με τη δημιουργία του αυτή, ο κ. Καμπανέλλης επαληθεύεται ως μοναδική σχέδον περίπτωση διάλεκτικής καλλιτεχνικής ευαισθησίας μέσα σε ολόκληρο το θέατρο μας. Εμφανίζεται ως ο μόνος σχεδόν συγγραφέας μας που καταγράφει αποκρουστικά κοινωνικά φαινόμενα με τη σοφή αμεροληψία της τέχνης και όχι με τη μαχητική μονομέρεια της δημοσιογραφίας.

Θόδωρος Κρητικός Ελεύθεροτυπία, 25.11.90

Ο Δρόμος Περνά από μέσα, όπως ο δρόμος ολόκληρον του καμπανελλικού θέατρου ως τώρα, περνά μέσα απ' αυτό το τελευταίο του έργο. Δεν χρειάζεσαι και πάρα πολλές θεωρητικές γνώσεις, για ν' απλώσεις στα τρίβαθα του αρχοντικού του Φάνη Ποριάτη, τους συνεκτικούς κρίκους, από την Εβδόμη ημέρα της δημιουργίας του και τον οικοδομικό-επιχειρησιακό οργασμό εν τη γενέσει του, αυτός που καταδικάζει σε θάνατο τους «ξεπραγματικούς», ως την *Ηλικία της νύχτας* και τον πρώτο χώρο-σαλόνι της μεταπολεμικής μας συνείδησης, από τη Τέσσερα πόδια του τραπεζιού και τους οικογενειακολονομοκύνες τραγέλαφους ως τα παιδιά και τα εγγόνια της Αιλής των θαυμάτων και ως πολλούς άλλους κρίκους, που ανακαλύπτει κανείς συνεχώς στη διάρκεια αυτού του απλού,

πικνού, σοφού, τρυφερότατου και αγριότατου έργου. Ένας ώριμος Καμπανέλλης, που δεν φοβάται τίποτε. Ούτε τη νοσταλγία, ούτε την «σεντιμενταλιτέ», ούτε το συναίσθημα και τα «άδράκια των πραγμάτων», ούτε τους γεροντοκούνες έρωτες, ούτε τα αθώα κορίτσια, ούτε τις τσεχωφικές, ερωτικές εξαρτήσεις, που γερνάνε μαζί με τα σπίτια και τους Βυσσινόκηπους, λίγο γελοίες, λίγο κωμικοτραγικές, της φάρσας και της ζωής καμάρωτα.

Ένα έργο συναρπαστικό, που «περνάει από μέσα». Από μέσα μας. Κι όταν μιλάς για νέο ελληνικό θέατρο λές: Αυτό μάλιστα! Όχι γιατί πρέπει να ενισχύουμε το είδος, αλλά γιατί μας ενισχύει εκείνο.

'Αννυ Θ. Κολτσιδοπούλου περ. Γυναίκα Δεκέμβριος 1990

Στο «δρόμο» αυτό, ο συγγραφέας Καμπανέλλης, χωρίς να ξανοίγεται σε χτυπητές πρωτοποριακές γραφές στην εξωτερική μορφή του κειμένου του, αναζήτα και ξενφαίνει —συχνά με ποιητικότατο λόγο— προχωρημένες συνθέσεις στο εσωτερικό. Και ιδίως στην οικοδόμηση διαφόρων αλεπάλληλων επιπέδων μέσα στο κείμενό του (ψυχολογικού, κοινωνικού, φιλοσοφικού κ.ά.) που προσφέρουν και διαφορετικό βαθμό προσέγγισης στο θεατή.

Έτσι, στο πρώτο επίπεδο και με ωλεύων ευκολοσύνων σαστιά, πλάθει μια απλή, κοινή θα έλεγε κανείς, ερωτική ιστορία διπλής απόγνωσης και κυνισμού, σαν κι αυτές που βρίσκεται ο αναγνώστης σε πάμπολλα βιβλία τοπέτης. Μια ιστορία, όμως, που εντέλει ούτε φαίνεται, είναι ένα πρόσχημα (ισως και ένα «δόδωμα»), καθώς τολίγεται από μια δεύτερη ιστορία ηλικιακής και κοινωνικής μοναξίας και —πάλι— απόγνωσης. Η οποία, με τη σειρά της, περισφέρεται από τις συγκρούσεις της κοινωνικής ανόδου και καθόδου, που κι αυτές υπόκεινται σε υπαρξιακούς προβληματισμούς και σε υπαρξιακούς φυσολογικές αμφιταλαντέσεις. Έτσι, η σύνθετη προχωρει, συνέχεια, ποκνή, αλλά και ενδελεχής λίτη, με μια σαΐτα να συνδέει με το νήμα της αδιάκοπης φτιάχνοντας όλο και πιο ανάγλυφα σχήματα —τα πέντε (μόλις) πρόσωπα του έργου.

Βάσιος Παγκουρέλης Ελεύθερος Τύπος, 4.12.90

Ο Δρόμος περνά από τη Θεσσαλονίκη

Σημειώσεις, σχόλια και αυθόρυμης αντιδράσεις καλλιτεχνικών συντελεστών και ηθοποιών που πήραν μέρος στο ανέβασμα του Δρόμου από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», τον Μάρτιο του 1993, στη Θεσσαλονίκη.

Δεν υπάρχει άλλος δρόμος παρά μόνον αυτός που «περνά από μέσα» και σε οδηγεί ως τον σκοτεινό χώρο όπου μπορεί να σε αγγίξει ο «πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων». εκεί, για να αποκρυπτογραφήσεις το μυστικό της μνήμης που επιμένει να επιστρέψει και να συγχωρεί· εκεί, για να αφουγκραστείς τους ύστατους χτύπους της καρδιάς ενός σώματος που ψυχοραγεί και δύμως δεν αφή-

νεται ήσυχο στη θανάσιμη μοναξιά του.

Μέσα στο παλιό αρχοντικό, κατοικημένο από σκωληκόβρωτα έπιπλα και ανήσυχες σκιές νεκρών, συναντιούνται τρεις κόσμοι: ο κόσμος της ιστορίας και της παράδοσης, που αγωνίζεται για το δικαίωμα να διατηρήσει αλώβητη την κιβωτό όπου είναι φυλακισμένο το παρελθόν του, απέναντι του, επικινδυνός αντίπαλος, ο νέος κόσμος που παλεύει να κατασκευάσει, με κάθε μέσο και ελάχιστο δισταγμό, τη δική του ιστορία, έτοιμος να αντικαταστήσει, ακόμη και μέσα στο σπίτι του, εκείνον που φεύγει· ανάμεσά τους, ένας τρίτος κόσμος, γεννημένος από τον πρώτο και υποθηκευμένος στη δική του ιστορία, αλλά αναγκασμένος, για να επιβιώσει, να συνυπάρξει με τον δεύτερο, νιοθετώντας τις βλέψεις του

και τον αμοραλισμό του. Αυτοί οι τρεις κόσμοι συναντιούνται μέσα στο παλιό αρχοντικό και προσπαθούν να βρουν έναν κώδικα για να αποκαλύψει ο καθένας τη δική του αλήθεια, συγκροτώντας έτσι μια πραγματικότητα που τους περιέχει όλους.

Με τους ήχους που προέρχονται από τις τρεις ασυμφίλιωτες πηγές, ο ποιητής, γεμάτος γνώση, ευαισθησία και συμπάθεια, συνθέτει ένα κουίντετό για τρεις ανδρικές και δύο γυναικείες φωνές και μας καλεί να το ακούσουμε προσεκτικά και, προπάντων, δίχως προκατάληψη· γιατί ξέρει ότι και εμείς, όπως ο γέροντας ένοικος του παλιού αρχοντικού, αδυνατούμε να αποφασίσουμε για την ενοχή ή την αθωότητα της ανθρώπινης μοίρας.

ΝΙΚΟΣ Χ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ

Από τις δοκιμές (χωρίς σκηνικά και κοστούμια) του Δρόμου στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης».





Ιεροκλής Μιζαηλίδης, Ελένη Δημοπούλου

Η «ανάσα» του σπιτιού πρέπει να είναι αισθητή, και εικαστικά, σε όλη τη διάρκεια του έργου. Ο χώρος, σχεδόν μονοχρωματικός, στο χρόμα του συσσωρευμένου χρόνου, με τα ίχνη και τις κηλίδες που αφήνουν οι μνήμες, καθώς ψηλαφούν, αδιόρτατα άλλα διαβρωτικά, τις επιφάνειες των πραγμάτων: κορεσμένος από μισοτελειωμένες χειρονομίες, από λόγια που έχουν —ή δεν έχουν— ειπωθεί, από ήχους και εικόνες που καταγρά-

Πέτρος Ζηβανός

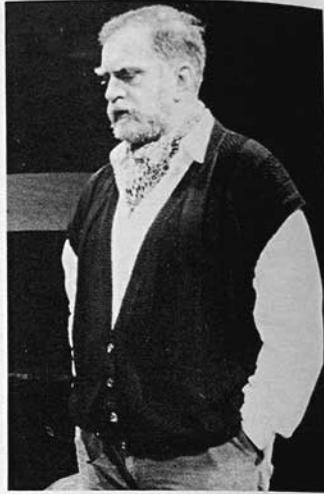
φουν το ίφος της κάθε μέρας, άλλοτε ταραγμένο, κι άλλοτε ήρεμο και θολό. Η σιωπή να φωλιάζει στις ρωγμές και τα σκαλισματα των επιπλων, διαβρώνοντας, σταθερά, τη συνοχή της σαθρής τους σάρκας.

Εσωτερικό φως: οι τοίχοι, ευπαθείς και διάφανοι, να αποκαλύπτουν, κάποτε, την κρυφή ζωή τους, πυκνή από τις «ασώματες παρουσίες» που διεκδικούν με επιμονή την κυριότητα του χώρου.

Το χρώμα να εισβάλει απότομα, σαν «ξένο σόδα», με τη μετατροπή του αρχοντικού σε μαγαζί. Οι μεταφυτευμένες αντίκες του Αντωνάκου, γνήσιες και μη, να κατακλύσουν, σταδιακά, κάθε διαθέσιμο σημείο, ανατρέποντας τις ισορροπίες. Να μένουν, ωστόσο, ως το τέλος αναφοριώτες, «πληγώνοντας» τη φυσιογνωμία του χώρου. Ο διεκδικητικός τους ρόλος να υποστηρίζεται από την έντονη παρουσία της Λίτσας, που, εξοπλισμένη με όλα τα «διακριτικά», και παρά τη φαινομενική της αμηχανία, να εκπέμπει συνεχώς ένα ανεπαίσθητο σήμα επιθετικότητας.

Ο χώρος, χαμαίλεοντικά, θα πρέπει να δικαίωνει συνεχώς και να αντανακλά τις διαφορετικές προθέσεις των ανθρώπων που, στη συγκεκριμένη συγκυρία, διαπραγματεύονταν τη μοίρα του: να είναι ταυτόχρονα, κιβωτός μνήμης, iερό κατεστημένο αξιών, απροσέλαστο ιδανικό και στόχος προς κατάκτηση, καταφύγιο νεκρών, ή βρυκολάκων, λάκος με φίδια, οικόπεδο για εκμετάλλευση και «αντίκα» με αξία εμπορεύσιμη.

Από τους χαρακτήρες του έργου, ο Ποριώτης είναι ο μόνος που χωνεύεται απόλυτα μέσα στο χώρο, χρωματικά και ποιοτικά. Ένοικος, και συγχρόνως εξάρτημά του, διαβρωμένος από το χρόνο όσο τα σκοροφαγμένα του έπιπλα και τα θολά πορτρέτα, ξέρει πως κάποια μέρα, όχι πολύ μακρινή, θα προστεθεί κι αυτός στις αθέατες παρουσίες που τον κυκλώνουν, πυκνώνοντας την αττιστόφια γύρω του. Αν αφήσει το σπίτι να υποστεί το μοιραίο μέλλον που του επιφέρει η εξέλιξη των πραγμάτων, θα μείνει κι ο ίδιος άστε-



Δημήτρης Ναζίρης

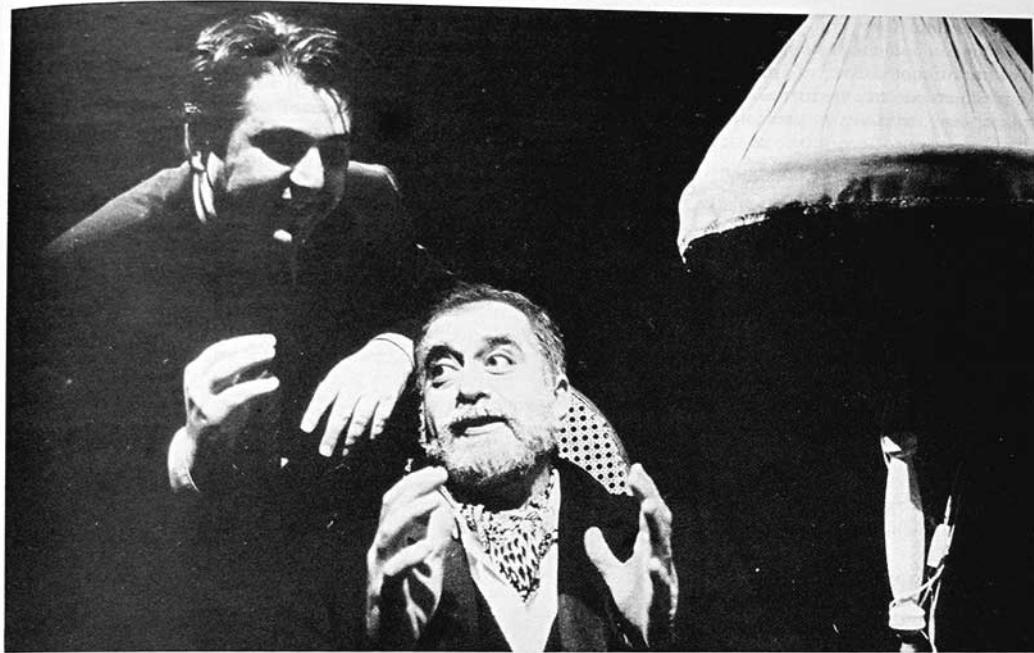
γος, μαζί με τους άλλους, και γι' αυτό διαφεντεύει τα δικαιώματά τους με επιμονή και ίσως με κάποιο ενδυματικό.

Από την άποψη αυτή, ο Ποριώτης πρέπει να θεωρηθεί, και οπτικά, τμήμα του σκηνικού, ενώ, παράλληλα, το σπίτι, με τη ζωντανή παρουσία του, να λειτουργεί σαν ένας από τους πρωταγωνιστικούς ρόλους του έργου.

ΙΩΑΝΝΑ ΜΑΝΩΛΕΔΑΚΗ

Μένη Κυριάκογλου





Ieroklēs Mīzaηlīdēs. Δημήτρης Ναζίρης.

Αθήνα 17.2.196...

... Αγαπημένε μου αδερφέ,

εκείνο που θα μπορούσε να αποτελεί και το κύριο μέλημα κάθε ανθρώπου που έχει περάσει τα πενήντα είναι η συμφύλιωσή του με το θάνατο. Κυρίως αμέσως μετά τα πενήντα. Άλλά η συμφύλιωσή αυτή, ξέρεις, δεν έρχεται μια και καλή. Την ώρα που τη διαπιστώνεις, έχει ήδη επέλθει από καιρό. Κι από τη στιγμή εκείνη δεν μπορείς πια ν' απαλλαγείς απ' αυτή τη σχεδόν ερωτική σχέση με το αναπότρεπτο. Το αδυσώπητα επερχόμενο. 'Ισως και ν' αρχίζει να δηλώνει την παρουσία του, σαρκαστικά, με την ευαισθητοποίηση κάποιων απ' τις αισθήσεις. Μάλλον της αικοής πρώτα. Οι «ήχοι από τις γαράδρες της αιωνιότητας» μοιάζουν νά ρχονται όλοι και πιο λυτρωτικοί. Κι όσο η θεότητα αντρείνει την υπαρξή της μέσα μας, η δραση είναι αυτή που μας εγκαταλείπει πρώτη. Φαινεται πως δεν την έχουμε

πια ανάγκη. Από όω και πέρα θα πρέπει μάλλον να συνεχίσουμε να πορευούμαστε με την ανάμνηση μόνο αυτού που κάποτε υπήρξε. Και η αφή θα θυμάται κι αυτή όλα όσα μπορεί. Θυμάσαι; Θεέ μου!...

... Χτες βράδυ ἐλάψα. 'Εκλαψα! 'Έκλαψα πολύ! Η σκέψη της μοναξίας μ' αφήνει ἀφώνο. Από όω και πέρα εγώ και το τίποτα, εγώ κι οι αγαπημένοι απόντες, ἄγγελοι και τέρατα μαζί, εγώ κι οι αναμνήσεις, εγώ και οι τύψεις, εγώ κι ο χορταριασμένος κήπος, ο ωραίος μας ο κήπος που η γυναίκα σου ποτέ δεν αγάπησε. 'Αγιοι δαιμονες στη ζωή μας. Εγώ κι η σιωπή, εγώ και τα σαράκια μας, ολονώ μας, που όσο χαιδεύουν την αικοή θά 'ναι καλή συντροφιά, ως τη στιγμή που θ' αρχίσουν να χαιδεύουν την αφή και τη μνήμη. Άλλα τότε θά 'μαι κιόλας αλλού. Θά 'θελα πολύ να σε ξανάβλεπα. 'Ισως και να σε φοβάμαι ακόμα. Τα δύο τελευταία χρόνια όμως έμαθα ν' αγαπώ την απουσία σου. Τελικά οι αναμνή-

σεις μας είναι φόβος, πίκρες και τύψεις...

... Άλλά σήμερα το πήρα απόφαση. Εγώ και η κάθε μέρα μαζί, χέρι χέρι. Μ' αφησες μόνο μου να προσπαθώ να ερμηνέψω τα ανερμήνευτα. Άλλά θα είμαι εδώ. Μη φοβάσαι πια για τίποτα. Η μητέρα κι ο πατέρας δεν επικοινωνούν πλέον. Άλλά συμβιώνουν. Σα να μην καταλαβαν τίποτα. 'Οπως ήξεραν να κάνουν σ' όλη τους τη ζωή. Η 'Ολγα αποδεικνύεται σοφότερη δύο σωπαίνει κι η Γλυκερία, το ξέρεις, μιλάει την ίδια γλώσσα με μας. Θυμάσαι;...

... Φιλησέ μου τον Ανδρέα. Να τον αγαπάς! Για το νου και την ευαισθησία του. Και για μένα! Και για τα στραβά δάχτυλα των ποδιών του...

Κι όταν ξαναβρεθούμε, μην ξεχάσεις να με φιλήσεις. Αν και...

εγώ σε φιλώ,
ο Φάνης

Για την αντιγραφή:
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΝΑΖΙΡΗΣ

Η Γλυκερία. Ούτε που ακούει το κάλεσμα του δρόμου. Ο κόσμος της είναι πια οι πορσελάνες, τα κρύσταλλα, το θαμπό φως των φωτιστικών, οι στόφες των επίπλων, η μεταξωτή πανσέληνος, οι τρεις γυναίκες με τις ομπρέλες που περπατάνε στον κήπο στο φεγγαρόφωτο. Μοιάζει με συρτάρι παλιάς κομόντας που κρατάει μέστιο του ερμητικά κλεισμένους, μαζί με τις παλιές δαντέλες και τ' ασπροκεντήματα, σκέψεις, μυστικά, έρωτες, υπανιγμούς, μίση, μουρμουρίσματα, συνομιλίες, εικόνες, γεγονότα, «τα γεγονότα εκείνα» για τα οποία «αρκετά έχει κλάψει». Είναι συνεχώς παρούσα και απούσα. Μεταμορφώνεται από Ευμενίδα σε Ερινύν και το αντίθετο. Το μόνο πάθος που της ανήκει είναι το πάθος της για έναν κόσμο που γάνεται και στον οποίο η ίδια συμπεριλαμβάνεται.

Ο δρόμος περνάει από μέσα. Ο δρόμος θα περάσει από μέσα ανατρέποντας πολλά. Ακόμη και την συμπεριφορά της Γλυκερίας. Γιατί η Γλυκερία είναι το «μέσα».

ΜΕΝΗ ΚΥΡΙΑΚΟΓΛΟΥ

Ε, λοιπόν ναι, έγινε κι αυτό. Ο δρόμος πέρασε από μέσα, μόνο που σ' ώρησε να στέκεις από την άλλη μεριά και μόνο με τα μάτια πια να μπορείς να χαιδέψεις τ' όνειρο.

Όνειρο! Εκεί που οι ψηλές σκάλες αλαφρώνουν τα βαριά βήματα καθώς τις ανεβαίνεις.

Τι κρίμα! Σε στέγασε μόνο για λιγες βδομάδες.

Κοντινά πλάνα πια σε μακρυνές αποστάσεις.

Έγινε κι αυτό, Ευαγγελία Αντωνάκου.

ΕΛΕΝΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ

Ανδρέας Ποριώτης: 'Ένας κλόουν της Μοίρας.'

ΠΕΤΡΟΣ ΖΗΒΑΝΟΣ

Ας μου επιτραπεί να εκφράσω τη βεβαιότητα ότι δεν θα υπάρχει έλληνη ηθοποίος, ανεξαρτήτως ικανοτήτων, ηλικίας και ματαιοδοξίας, που δεν θα επιθυμήσει να παιξει τον Αντωνάκο. Είναι προνόμιο, πρόκληση και τιμή να εντέλεσαι, να «ερμηνεύσεις» έναν τέτοιο ρόλο. Σε κάθε ανάγνωση, σε κάθε δοκιμή ή ακτινοσκόπηση, καταδεικνύει μόνον αρετές, και το δέος και η ευθύνη παραχωρούν τη θέση τους στον ενθουσιασμό και τον έρωτα. Ο συγγραφέας υπερβαίνει το σχήμα και καταδύεται βαθιά στην

ψυχή αυτού του γνωστού 'Έλληνα, μέχρι να τον συντρίψει στο τέλος, δινοντάς του όμως ένα τρυφέρο φιλί.

Και κάτι αλλό. Αν υπήρχαν ελάχιστοι ακόμη συγγραφείς, σεναριογράφοι ή και μεταφραστές, που να κατανοούν και να χειρίζονται με τέτοιον τρόπο αυτό που ονομάζουμε θεατρική γλώσσα, οι έλληνες ηθοποίοι θα ήταν οι ευτυχέστεροι θεατρίνοι του κόσμου. Σας ευχαριστούμε, κύριε Καμπανέλλη.

ΙΕΡΟΚΛΗΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

Ελένη Δημοπούλου, Πέτρος Ζηβανός



Ο Καμπανέλλης στη σκηνή

1. Τα πρώτα ανεβάσματα

Η εντυπωσιακή απήχηση των έργων του Καμπανέλλη είχε ως αποτέλεσμα ένα μεγάλο πλήθος ανεβασμάτων, στην Αθήνα και στην επαρχία, πλήθος που γίνεται ακόμη μεγαλύτερο, αν υπολογίσουμε και τις ερασιτεχνικές παραστάσεις. Εκκρεμεί, επομένως, μια πλήρης παραστασιογραφία Καμπανέλλη. Εδώ περιορίζουμε στην καταγραφή των πρώτων ανεβασμάτων. Ακολουθεί μια αναφορά στις παραστάσεις της Θεσσαλονίκης.

Χορός πάνω στα στάχνα

Θιάσος Λεμού, Θέατρο «Διονύσια» Καλλιθέας, 9.9.1950.

Σκηνοθεσία: Αδαμάντιος Λεμός. Σκηνογραφία: Μαρία Ράμφου. Μουσική: Αργύρης Κουναδής.

Έπαιξαν: Αδαμάντιος Λεμός, Μαίρη Γιατρά-Λεμού, Νίκος Ευθυμίου, Έλένη Στραγαλά κ.ά.

Εβδόμη μέρα της δημιουργίας

Δεύτερη Σκηνή Εθνικού Θεάτρου, 23.1.1956.

Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης. Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης.

Διανομή: Γιώργος Γληνός (Γιάννης), Πίτσα Καπιτσινέα (Ελένη), Αιάς Τριάντης (Κώστας), Δέσποινα Διαμαντίδης ('Αννα), Παντελής Ζερβός (Πυρολόγος), Θάνος Κωτσόπουλος (Γιατρός), Βύρων Πάλλης (Αλέξης), Τζένη Καρέζη (Χριστίνα), Άγγελος Γιαννούλης (Σπιτονοικούρης), Μαρία Βούλγαρη (Σχεδιάστρια), Χρήστος Πλακούδης (Α' Μηχανικός), Γιάννης Μαυρογένης (Β' Μηχανικός), Γιάννης Αυλωνίτης (Κλητήρας).

Αυτός και το παντελόνι του

Θέατρο Τέχνης, 20.10.1957.

Παρουσιάστηκε από τον Βασιλή Διαμαντόπουλο, σ' ένα ρεσιτάλ ηθοποιίας, μαζί με τα μονόπρακτα: Οι βλαβερές συνέπειες του καπνού του Τσέχωφ, Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα του Πιραντέλο και Η μυστική ζωή του Γουώλτερ Μίττυ, διασκευή του Ιάκωβου Καμπανέλλη από το ομότιτλο διήγημα του Θέρμπερ.

Η αυλή των θαυμάτων

Θέατρο Τέχνης, 18.1.1957.

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά: Γιάννης Τσαρούχης. Μουσική: Μάνος Χατζιδάκης.

Διανομή: Εκάλη Σώκου (Βούλα), Έλένη Παπαγιάννη (Μαρία), Δημήτρης Μάλλας (Γιάννης), Γιώργος Λαζάνης (Ιορδάνης), Νέλλη Αγγελίδη (Αντετώ), Τασία Πανταζούλου (Αστά), Μαρία Κωνσταντάρου (Ντόρα), Δημήτρης Χατζημάρκος (Μπάμπης), Νίκος Μπιρμπίλης (Στράτος), Βέρα Ζαβίτσιανου ('Ολγα), Κώστας Μπάκας (Στέλιος), Κώστας Καζάκος ('Αντρας, Ταχυδρόμος), Μήνας Χρηστίδης (Α' Μηχανικός), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Β' Μηχανικός), Θόδωρος Κατσαδάρης (Αστυφύλακας), Γιώργος Τσιτσόπουλος (ένας Νέος).

Ο γοριλας και η Ορτανσία

Θιάσος Έλσας Βεργή, Αιθουσα XEN, 27.1.1959.

Σκηνοθεσία: Μήτσος Λυγίζος.

Έπαιξαν: Έλσα Βεργή, Απόστολος Αυδής, Νίκος Παπαδάκης, Νίκος Μπουγάς.

Η ηλικία της νύχτας

Θέατρο Τέχνης, 28.1.1959.

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης. Μουσική: Μάνος Χατζιδάκης.

Διανομή: Γιάννης Φέρτης (Δημήτρης), Τάνια Σαββοπούλου (Μαρίνα), Κώστας Μπάκας (Καράς), Γιώργος Λαζάνης (Πέτρος), Θόδωρος Κατσαδάρης (Χρήστος), Αγγέλικα Κατελαρή (Κα Καρά), Γιώργος Κωνσταντίνου (Σαρρής), Δημήτρης Χατζημάρκος (Μέξης), Μήνας Χρηστίδης (Κίμων), Εκάλη Σώκου (Καΐτη), Γιώργος Τσιτσόπουλος (Ντίνος), Τασία Πανταζούλη (Γριά), Χρήστος Δοξαράς (Γέρος), Μαρία Μαραρίνοβ ('Αννα).

Το παραμύθι χωρίς όνομα

Νέο Θέατρο Βασιλή Διαμαντόπουλο - Μαρίας Αλκαίου, 14.10.1959.

Σκηνοθεσία: Βασιλής Διαμαντόπουλος, Σκηνικά - Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό. Μουσική: Μάνος Χατζιδάκης.

Διανομή: Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Πολύκαρπος), Πέτρος Φωσούν (Πρίγκιπας), Μαρία Γιαννακοπούλου (Βασίλισσα), Γιάννης Μιχαλόπουλος (Βασιλιάς), Ξένια Καλογεροπούλου (Μαρία), Χρήστος Δαχτυλίδης (Δικαστής), Μαρία Αλκαίου (Ζήνα), Χριστόφορος Ζήνας (Ταβερνάρης), Κώστας Πίτσος (Σπύρος), Αθηνόδωρος Προύσαλης (Σιδεράς), Σπύρος Παππάς (Πρωτομάστορας), Χριστόφορος Ζήνας (Αναστασίας), Μαρία Κουμπάρος (Γιώργος Δήμος (Μονοχέρης), Γιάννης Μάλλας (Θεόδωρος), Βασίλης Διαμαντόπουλος (Δάσκαλος), Βασίλης Μαλλούχος (Φιλίππος).

H γειτονιά των αγγέλων

Θίασος Τζένης Καρέζη, Θέατρο Κοτοπούλη, 4.10.1963.

Σκηνοθεσία: Ιάκωβος Καμπανέλλης. Σκηνικά: Βασιλης Φωτόπουλος. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης. Χορογραφία: Βαγγέλης Σεύληνός.

Έπαιξαν: Τζένη Καρέζη, Νίκος Κούρκουλος, Διον. Παπαγιαννόπουλος, Δημήτρης Νικολαΐδης, Αλίκη Ζωγράφου, Ολυμπία Παπαδούκα, Ζωή Φυτούση, Νάσος Κεδράκας, Κώστας Καρράς κ.ά.

Bίβα Ασπασία

Θίασος Τζένης Καρέζη, Θέατρο Χατζηχρήστου, 7.10.1966.

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Μπούχλης. Σκηνικά: Γιάννης Καρύδης.

Διανομή: Τζένη Καρέζη (Ασπασία), Στέφανος Ληναίος (Τσέζαρε), Μαρία Φωκά (Θεία Μαρία), Κίμων Δημόπουλος (Μαρτσέλλο), Θάνος Παπαδόπουλος (Αττίλα), Μαρία Τρικούράτη (Ελένη), Ελένη Μαυρομάτη (Αφροδίτη), Ντίνος Καρύδης (Παλαιαζής), Βασίλης Μαυρομάτης ('Εβαλντ), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Λεωνδρός), Τώνης Γιακωβάκης (Προκόπης) κ.ά.

Οδυσσέα γύρισε σπίτι

Θέατρο Τέχνης, 22.1.1966.

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά-Κοστούμια: Σοφία Ζαρμαπούκα.

Διανομή: Γιώργος Λαζανής (Οδυσσέας), Αντώνης Κατσαρίδης (Λύσσανδρος), Δημήτρης Αστεριάδης (Πύρρος), Νίκος Μπουσόδουκος (Άριστος), Ηλίας Λογοθέτης (Φιλάρετος), Χρήστος Κελαντώνης (Αγαθίας), Χρήστος Παπακώστας (Κλείτος), Γιάννης Μόρτζος (Πολυκράτης), Στέλιος Καυκαρίδης (Ελπήνορας), Μαίρη Βοσταντζή (Νεφέλη), Δημήτρης Χατζημάρκος (Εύανδρος), Ευαγγελία Κοταμανίδου (Κλειώ), Εκάλη Σώκου (Κίρκη), Νίκος Χαραλάμπους (Νικίας), Μίμης Κουγιουμτζής (Σερβιτόρος), Νεκτάριος Βουτέρης (Διπλωμάτης), Σοφία Μιχοπούλου (Πηνελόπη), Γιάννης Δεγαΐτης (Τηλέμαχος), Μίνα Αδαμάκη (Α' Κορίτσι), Μαρίνα Γεωργίου (Β' Κορίτσι), Αντώνης Αντύπας, Αντώνης Αντωνίου (δύο Φωτερόπορτερ).

H αποικία των τιμωρημένων

Πειραιατικό Θέατρο Μαριέττας Ριάλδη, Οκτώβριος 1970.

Σκηνοθεσία: Ιάκωβος Καμπανέλλης. Σκηνικά: Μιχάλης Κατζουράκης.

Διανομή: Τόνια Καζιάνη (Σίσυ), Κώστας Ρόκκος (Καντινιέρης), Άγγελος Σέρρητης (Φύλακας), Γιάννης Ροζάκης ('Ενοχος), Χρήστος Σιοπαχάς (Κομιστής, Γ' Κύριος), Γιώργος Γαλάντης (Α' Κύριος), Γιώργος Δαφνής (Β' Κύριος), Γιώργος Χαραλάμπους (Δ' Κύριος), Λευτέρης Τζουλάκης (Ε' Κύριος), Χρήστος Ζάνος (Α' Κυρία), Ρένα Τσαγκρή (Β' Κυρία), Γιώργος Πετσιβάς (Ξεναγός), Μαρίνα Βασιλικιώτου (Γυναίκα).



Bίβα Ασπασία, θίασος Τζένης Καρέζη, 1966.
Μαρία Φωκά, Στέφανος Ληναίος, Τζένη Καρέζη.

Οδυσσέα γύρισε σπίτι, Θέατρο Τέχνης, 1966.





Ο εχθρός λαός, θίασος Καρέζη-Καζάκου, 1975.

Ο Δημήτρης Χατζημάρκος στο Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα, Θέατρο Τέχνης, 1976.



Ασπασία

Θίασος Τζένης Καρέζη - Κώστα Καζάκου, Θέατρο Διάνα, 8.10.1971.

Σκηνοθεσία: Κώστας Καζάκος. Σκηνικά - Κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης. Μουσική: Βασιλής Αρχιτεκτονίδης.
Έπαιξαν: Τζένη Καρέζη, Κώστας Καζάκος, Θόδωρος Έξαρχος, Μάκης Πανώριος, Σπύρος Κωνσταντόπουλος, Τίμος Περλέγκας κ.ά.

Το μεγάλο μας τσίρκο

Θίασος Τζένης Καρέζη - Κώστα Καζάκου, Θέατρο Αθηναίον, 22.6.1973.

Σκηνοθεσία: Κώστας Καζάκος. Σκηνικά - Κοστούμια: Φαίδων Πατρικαλάκης. Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος. Κίνηση: Μαρία Κυνηγού. Τραγούδι: Νίκος Ξυλούρης. Η κίνηση και η θεατρική απόδοση της σκηνής του Καραγκιόζη διδάχτηκε από τον Ευγένιο Σπαθάρη.

Έπαιξαν: Τζένη Καρέζη, Κώστας Καζάκος, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Στύρος Κωνσταντόπουλος, Νίκος Κούρος, Τίμος Περλέγκας, Χρήστος Καλαβρούζης, Νίκος Γκλαβάς, Αριστούλα Ελληνούδη, Ρήγας Αξελός κ.ά.

Το κουκί και το ρεβύθι

Θίασος Τζένης Καρέζη - Κώστα Καζάκου, Θέατρο Αθηναίον, 25.6.1974.

Σκηνοθεσία: Κώστας Καζάκος. Σκηνικά - Κοστούμια: Φαίδων Πατρικαλάκης. Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος. Κίνηση: Κώστας Τσιάνος.

Έπαιξαν: Τζένη Καρέζη, Κώστας Καζάκος, Κώστας Τσιάνος, Ντίνος Δουλγεράκης, Λάζος Τερζάς, Μάνος Βενιέρης, Βασιλής Κολοβός, Ρήγας Αξελός, Γιάννης Κυριακίδης, κ.ά.

Ο εχθρός λαός

Θίασος Τζένης Καρέζη - Κώστα Καζάκου, Θέατρο Αθηναίον, 13.6.1975.

Σκηνοθεσία: Κώστας Καζάκος. Σκηνικά - Κοστούμια: Αντώνης Κυριακούλης. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης. Κίνηση: Κώστας Τσιάνος.

Έπαιξαν: Τζένη Καρέζη, Κώστας Καζάκος, Βασιλής Κολοβός, Γιώργος Κυριακίδης, Κώστας Τσιάνος, Αγνή Βλάχου, Γιώργος Παληός, Βασιλής Μπουγιουκλάκης κ.ά.

Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα

Θέατρο Τέχνης, 8.1.1976.

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά - Κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης. Μουσική επιμέλεια: Ρηνιά Παπανικόλα.

Διανομή:

Ο ποιός άνθρωπος: Δημήτρης Χατζημάρκος (Συπριδών), Ναταλία Στεφάνου (Φωτεινή), Νίκος Κούρος - Αλέξανδρος Μυλωνάς - Κατερίνα Λεωτσάκου - Τότα Σακελλαρίου (Καλεσμένου), Μελίνα Βαμβακά (Καθαριστρια), Γιώργος Χανδολιάς (Γιος του Συπριδώνος).

Η γυναίκα και ο Λάθος: Ηρώ Κυριακάκη (Μάνα), Μήμης Κουγιουμτζής (Αρχιφύλακας), Αλέξανδρος Μυλωνάς (Αστυφύλακας), Αργυρός Λυμπεράτος (Γιος).

Ο πανηγυρικός: Νικήτας Τσακίρογλου (Δήμαρχος).

Ο άνθρωπος και το κάρδο: Γιάννης Μόρτζος (Γιάγκος), Μελίνα Βαμβακά (Αγγελική), Νίκος Κούρος (Ταγματάρχης), Κατερίνα Λεωτοάκου (Ρίτσα).

Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού

Θέατρο Τέχνης, 3.11.1978.

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. **Σκηνικά - Κοστούμια:** Σάββας Χαρατσιδής.

Διανομή: Άλεξα Παΐζη (Αλίκη), Βάσος Ανδρονίδης (Κώστας), Γιάννης Μόρτζος (Τώνης), Ηρώ Κυριακάκη (Μαίρη), Σάσα Κρίτος (Ειρήνη), Γιάννης Δεγαντής (Γιώργος), Στέφανος Κυριακίδης (Μάνος), 'Όλγα Δαμάνη (Θεία).

Ο μπαμπάς ο πόλεμος

Θέατρο Τέχνης, 11.6.1980.

Σκηνοθεσία: Γιώργος Λαζάνης. **Σκηνικά - Κοστούμια:** Δαμιανός Ζαρίπης.

Διανομή: Βασιλής Βασιλάκης (Φρίξος), Γιώργος Αρμένης (Φιλόενος), Χάρης Σώζος (Μέντης), Περικλής Καρακωνσταντόγλου (Πάμφιλος), Λυδία Κονιόρδου (Βουτία), Κώστας Χαλικάς (Δημάρδης), Στέφανος Κυριακίδης (Χάρης ο Λινδίος), Κάτια Γέρου (Ουρανία), Παντελής Παπαδόπουλος (Καλλικράτης), Τάκης Μαργαρίτης (Πιοθίας), Γιάννης Ρήγας (Ευελπίδης), Βάνη Παρθενιάδου (Λάμια), Γιώργος Λαζάνης (Δημήτριος), Κώστας Βάντζος (Νεοκλής), Κώστας Καπελώνης (Χιλιαρχος), Τάκης Παπαμαθαίου - Βασιλής Κατεβάκης (Στρατιώτες), Γιάννης Κρανάς (Λούκιος Τερέντιος Πίκουλος), Ιωάννα Γκαβάκου (Κορνηλία), Τζένη Σαμπάνη (Ποππαία), Βαρνάβας Κυριαζής ('Αγνωστος έμπορος όπλων).

Ο αόρατος θίασος

Εθνικό Θέατρο, 3.11.1988.

Σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαηλίδης. **Σκηνικά - Κοστούμια:**

Σάββας Χαρατσιδής. **Μουσική:** Θόδωρος Αντωνίου.

Διανομή: Νικήτας Τσακίρογλου (Οικοδεσπότης), Μαρία Μαρμαρινού (Κυρία), Ευάγγελος Ρόκκος (Γιος), Χρήστος Κωνσταντόπουλος (Παλιός Φίλος), Αιμιλίος Μεσιδής (Κύριος), Ελένη Παναγιώτου (Κοπέλα), Τζένη Καλύβα (Η θυριόρος), Θόδωρος Μπογιαζής (Διαχειριστής), Τούλα Σταθοπούλου (Μητέρα του Οικοδεσπότη), Προκόπης Δούρης (Πατέρας του Οικοδεσπότη), Βαγγέλης Βαζάκας (Δ' Συνεργάτης), 'Άννη Πασπάτη (Η σύζυγος), Θόδωρος Κατσαράδος (Α' Γειτονας), Δημήτρης Αθανασόπουλος (Β' Γειτονας), 'Έφη Μουρική (Νέα), Μπάμπης Χατζηδάκης (Νέος), Δημήτρης Ζακυνθινός (Φίλος), Στέλλα Παπαδημητρίου (Φίλη), 'Έφη Ροδίτη (Μητέρα της συζύγου), Μαρία Δημητριάδη (Α' Μοδίστρα), Μίνα Ξενάκη (Β' Μοδίστρα), Βίκο Πρωτογεράκη (Γ' Μοδίστρα), Σύνορος Κουβαράδος (Α' Συνεργάτης), Δευτέρης Πλασκοβίτης (Β' Συνεργάτης), Μιχάλης Αεράκης (Γ' Συνεργάτης).

Ο δρόμος περνά από μέσα

Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, Μαριέττας Ριάλδη, 7.11.1990.

Σκηνοθεσία: Ιάκωβος Καμπανέλλης. **Σκηνικά:** Γιούλια Γαζεπούλου. **Σκηνικά αντικείμενα:** Μαργαρίτα Παπαγεωργίου. **Επιμέλεια κοστουμών:** Λυδία Γραβάνη.

Διανομή: Νίκος Βανδώρος (Φάνης Ποριώτης), Τάνια Σαββοπούλου (Γλυκερία), Φίλιππος Σοφιανός (Ανδρέας Ποριώτης), Δημήτρης Μαυρόπουλος (Χάρης Αντωνάκος), Μαριάνθη Σοντάκη (Λίτσα Αντωνάκου).

Ο επικήδειος

Θέατρο «Στοά», 7.12.92

Ερμηνεύτηκε από τον Θανάση Παπαγεωργίου, σε μια παράσταση με το γενικό τίτλο *Τρεις σε μοναξιά*, που περιλάμβανε επίσης τους μονολόγους: *Ο πανηγυρικός και Αυτός και το πανταλόνι του*.

Σ. X.



Ο μπαμπάς ο πόλεμος,
Θέατρο Τέχνης, 1980.
Γιώργος Λαζάνης,
Κάτια Γέρου.

2. Οι παραστάσεις της Θεσσαλονίκης

Πολύ νωρίς το κοινό της Θεσσαλονίκης ήρθε σ' επαφή με το έργο του Καμπανέλλη, χάρη στις τακτικές επισκέψεις του Θέατρου Τέχνης, που παρουσίασε στην πόλη την Αυλή των θαυμάτων, δύο φορές μάλιστα: τον Ιούνιο του 1958 στο Βασιλικό και τον Ιούλιο του 1960 στο Θέατρο του Κήπου. Εξάλλου, έργα του Καμπανέλλη ανεβάστηκαν συχνά από ερασιτεχνικές ομάδες, φοιτητικές και άλλες (όπως π.χ. η Αυλή των θαυμάτων από τη θεατρική ομάδα των Φοιτητικών Εστιών, με τη σκηνοθετική φροντίδα της Λίνας Λαμπράκη).

Αλλά στην καταγραφή που ακολουθεί θα μας απασχολήσουν μόνο οι επαγγελματικές γηγενείς παραγωγές έργων του Καμπανέλλη, επιλογή που μας οδήγησε στο Κ.Θ.Β.Ε. και στο τέλος της δεκαετίας του '70, δηλαδή είκοσι χρόνια μετά από την πρώτη εκείνη γνωριμία του 1958.

Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος έχει ανεβάσει, από τον Αύγουστο του 1961 μέχρι σήμερα, 370 περίπου έργα, από τα οποία τα 130 ήταν νεοελληνικά, δηλαδή το 35% περίπου των έργων που έχουν παρουσιαστεί συνολικά. Τα νεοελληνικά αυτά έργα μπορούν να καταταχθούν σε τέσσερις μεγάλες ενότητες: α) Κρητικό θέατρο, με 5 παραστάσεις, β) 190ς αιώνας, με 16 παραστάσεις, γ) 20ός αιώνας μέχρι το 1945, με 33

παραστάσεις, δ) σύγχρονο θέατρο (1945 και εξής), όπου αντιστοιχούν όλες οι υπόλοιπες — πάνω από 70 παραστάσεις.

Από αυτές, μόνο τέσσερις αφορούν σε έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, ο οποίος πέρασε το κατώφλι του Κρατικού μόλις το 1979. Συγκεκριμένα, από το 1979 ως το 1987, ανεβάστηκαν τα παρακάτω έργα:

1. Το παραμύθι χωρίς όνομα. Το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά κατά την περίοδο 1959-60 από το Νέο Θέατρο του Βασιλίη Διαμαντόπουλου και της Μαρίας Αλκαίου.

2. Η αυλή των θαυμάτων. Είναι το έργο που καθιέρωσε το συγγραφέα από τότε που το ανέβασε, το 1957, με τεράστια επιτυχία, ο Κάρολος Κουν στο Θέατρο Τέχνης.

3. Τα τέσσερα πόδια των τραπεζιού. Το έργο ανέβηκε, και πάλι, για πρώτη φορά από το Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, την περίοδο 1978-9.

4. Ο μπαμπάς ο πόλεμος. Πρωτοπαρουσιάστηκε στο Θέατρο Τέχνης, αλλά αυτή τη φορά σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζανή, την περίοδο 1979-80.

Αλλά ας δούμε αναλυτικά τα τέσσερα ανεβάσματα της Θεσσαλονίκης.



Σκηνοθεσία: Κώστας Μπάκας. Σκηνικά - κοστούμια: Γιώργος Πάτσας. Μουσική Θάνος Μικρούτσικος. Μουσική διδασκαλία: Αιγήλη Χαβά-Βάγια.

Διανομή: Διονύσης Παγουλάτος (Βασιλιάς), Πόπη Άλβα (Βασιλίσσα), Κώστας Ίτισος (Πρίγκιπας), Κώστας Ματσακάς (Πολύκαρπος), Σμαρό Γαϊτανίδης (Μαρία), Γιάννης Βρανάς (Δικαστής - Γιαννακός), Νίκος Κολοβός (Σπύρος), Χρήστος Παπαστεργίου (Φιλίππος), Χάρης Τοιτσάκης (Σίδερας), Νίκη Τριανταφυλλίδη (Φτωχοχόμανα), Τάσος Πανταζής (Πρωτομάστορας), Γιώργος Κώστος (Γιάννης - Μήτρος), Μαρία Μωραΐτοπούλου (Φωτεινή), Πέπη Γεωργιάδου (Αντριάνα), Σίμος Ιωαννίδης - Ζωφείρης Κατραμάδας (Ταβερνάρης), Δημήτρης Παπαγεωργίου ('Αντρας - Κώστας), Ανδρέας Λέκκας (Κουμπάρος), Θόδωρος Ριζούδης (Περιβολάρης), Γιώργος Φουρνιάδης (Μιχάλης), Ζωφείρης Κατραμάδας - Παύλος Ποιμενίδης (Θεόδωρος), Στέλιος Καππάτος (Κουτσός), Δημήτρης Τερζόπουλος (Μονοχέρης), Αλέκος Ουδινότης (Δάσκαλος).

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης χαρακτηρίζει το έργο ως «ελεύθερη διασκευή» του ομότιτλου παραμυθιού της Πηνελόπης Δέλτα (1910).

Το διασκευάσμα για το θέατρο το 1959, προκειμένου να γίνει το εναρκτήριο έργο του Βασίλη Διαμαντόπουλου και Μαρίας Αλκαίης στο Νέο Θέατρο. Ακολούθησαν δύο αξιοσημείωτες παραστάσεις του *Παραμυθιού*, μέσα σε «ειδικές» ιστορικοπολιτικές συνθήκες και οι δύο. Η μία, το φθινόπωρο του 1972, μέσα στα χρόνια της δικτατορίας, από το θίασο Νέα Πορεία, σε σκηνοθεσία Γιώργου Χαραλαμπίδη. Η άλλη, το καλοκαίρι του 1974, από το «Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου», στη Λευκωσία, δύο μέρες πριν το πραξικόπημα και μια εβδομάδα πριν την τουρκική εισβολή. Η μεγάλη επιτυχία που γνώρισε το *Παραμύθι χωρὶς ὄνομα* όταν ανέβηκε στο ΚΘΒΕ, την περίοδο 1978-79, δηλαδή σε συγκυρίες που δεν είχαν καμιά σχέση με τις προηγούμενες, απόδεικνύει τη ζωτικότητα του έργου.

Ο Κώστας Μπάκας ανέβασε το έργο σαν ένα λαϊκό παραμύθι με καθαρά δημοτικά στοιχεία στη μουσική, στην κίνηση, στους χορούς, δίνοντας στο σύνολο ένα τόνο εξέγερσης, ξεσηκωμού (η παράσταση έκλεινε με όλο το θίασο επί σκηνής να χορεύει καλαματιάνο).

Το *Παραμύθι* δόθηκε μέσα από τη σάτιρα μιας λαϊκής ματιάς, της ματιάς του θυμόσοφου. Σαν να μας το αφηγείται ένας γηνήσιος λαϊκός παραμύθιας.

Το εικαστικό μέρος της παράστασης ήταν επίσης ιδωμένο με τη ματιά του θυμόσοφου. Τα σκηνικά του Γιώργου Πάτσα —μια ζύλινη σκάλα και ξερές καλαμιές— ήταν εντελώς συμβατικά, σχεδόν υπαινικά, έτσι ώστε να εξηπρεπείται η διαχρονική διάσταση του έργου. Εκεί στις καλαμιές γινόταν ένα πολύ ωραιό ταμπλώ - βιβάν (που θύμιζε κάτι από πίνακο των Τσαρούχη), όταν, στο τραγούδι του ναύτη δόλος ο θίασος, καθώς χαιρετούσε όσους έφενγαν με τη βάρκα, πάγωνε σε μια ακινησία.

Η λαϊκή πρόταση ακολούθησε και στα κοστούμια. Τραγιάσκες και ψάθινα καπέλα για το λαό, φαρσικές πινελιές στα κοστούμια των ανθρώπων του παλατιού. 'Έτσι κι αλλιώς, στο *Παραμύθι* χωρὶς ὄνομα δεν ενδιαφέρουν τόσο οι χαρακτήρες όσοι οι μηχανισμοί που διαγράφονται μέσα από σύνολα: το σύνολο των αρχόντων και το σύνολο των αρχομένων.

Η μουσική του Θάνου Μικρούτσικου, μολονότι είχε να

παλέψει με την ήδη καθιερωμένη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, κατάφερε να συστηθεί ως μια προσωπική σύνθεση. Τα τραγούδια, που αποτελούν στο συγκεκριμένο έργο προλόγους ή επιλόγους και γενικά συνδετικούς κρικούς ανάμεσα στις πράξεις, έπαιξαν οργανικό ρόλο στον αφηγηματικό και θυμόσοφου διδακτικό χαρακτήρα του *Παραμυθιού*.

Οι ηθοποιοί, τέλος, νέοι και παλιότεροι, έδιναν «την εντύπωση ενός συνόλου» και έπαιζαν «με πάθος και έξαρση», σύμφωνα με τη διατύπωση ενός κριτικού (Τ. Τσι., Θεσσαλονίκη, 2.5.1979).



Η ΑΥΓΗ ΤΩΝ ΘΑΥΜΑΤΩΝ, 25.12.1983

Σκηνοθεσία: Έρση Βασιλικιώτη. Σκηνικά - κοστούμια: Νίκος Σαζίνης. Μουσική Γιώργος Δεσποτίδης.

Διανομή: Θρησιά Μανωλούδη (Βούλα), Ελένη Μακισγιάλη (Μαρία), Λευτέρης Λιθαρής (Γιάννης), Στέλιος Καπάτος (Ιορδάνης), Πόπη Άλβα (Αννετώ), Μιράντα Οικονομίδη (Αστά), Φιλαρέτη Κομνηνού (Νότρα), Ζωφείρης Κατραμάδας (Μπάπτης), Χάρης Τοιτσάκης (Στράτος), Δημήτρης Χατούπη (Όλγα), Τάσος Παλαντζίδης (Στέλιος), Γιώργος Πανταζής (Α' Αντρας), Ρήγας Αξελός (Α' Μηχανικός), Γιάννης Βρανάς (Β' Μηχανικός), Νίκος Κολοβός (Ταχυδόμος), Γιώργος Μουστάκας (Αστυφύλακας), Χρήστος Ευθυμίου (Νέος).



Ο ΜΠΑΜΠΑΣ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ, 10.7.1987

Σκηνοθεσία: Ιάκωβος Καμπανέλλης. Σκηνικά - κοστουμια: Ντόρα Λελούδα. Μουσική: Δημήτρης Μαραγκόπουλος.

Διανομή: Κώστας Γακιδής (Φρίξος), Κώστας Σαντάς (Φιλόξενος), Γιώργος Βελέντζας (Λούκιος), Μαριάννα Αρβανιτίδη (Κορνηλία), Αγγελική Λεμονή (Ποπαία), Γρηγόρης Μήττας (Μέντης), Κώστας Μπερικόπουλος (Πάμφιλος). Ειρήνη Χατζηκονσταντή (Βουτία), Δήμος Κουτρούλης (Δημάδης), Χάρης Τσιτσάκης (Χάρης), Ελένη Ράντον (Ουρανία), Δημήτρης Κολοβός (Καλλικράτης). Χρήστος Παπαστεργίου (Πυθίας), Γιώργος Ντουμούζης (Ευελπίδης), Αφροδίτη Ιωαννίδη (Λαμιά), Σάκης Πετκίδης (Δημήτριος), Φώτης Ζήκος (Άγνωστος), Γιάννης Βρανάς (Ναύαρχος Νεοκλής) κ.ά.

Κάποια στιγμή ο συγγραφέας αποφασίζει να σκηνοθετήσει ο ίδιος το έργο του, γιατί θέλει να παιξεί όλο το παιχνίδι, από την αρχή ως το τέλος, από τη συγγραφή ως τη διδασκαλία των ηθοποιών και την πραγμάτωση της παράστασης. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης αναλαμβάνει το καλοκαίρι του 1987 να σκηνοθετήσει ο ίδιος στο ΚΘΒΕ το έργο του Ο μπαμπάς ο πόλεμος, που γράφτηκε σε μια πρώτη μορφή το 1951-52, αλλά ανέβηκε με μεγάλη καθυστέρηση, γιατί δεν ανήγει στο «φρεατικό» θέατρο και γιατί είναι πολυπρόσωπο.

Το έργο είναι δραματική σάτιρα. Ο Καμπανέλλης έχει διανειστεί ένα ιστορικό γεγονός που συνάντησε μια μέρα ενώ διάβασε Παπαρρηγόπουλο: την πολιορκία της Ρόδου από τον Δημήτριο τον Πολιορκητή (305 π.Χ.). Το ιστορικό ανάγνωσμα στην προκειμένη περίπτωση συνάντησε το ιστορικό βίωμα. Την ίδια εκείνη εποχή ο συγγραφέας ζούσε την ψυχροπολεμική ένταση, με τις δύο μεγάλες δυνάμεις να εξοπλίζονται και πάνω από την οικουμένη να επικρέμαται ο κίνδυνος ενός φοβερού πολέμου. Ο τίτλος του έργου, Ο μπαμπάς ο πόλεμος, είναι βέβαια εμπνευσμένος από το γνωστό αξιώμα του Ηράκλειτου.

Σε μια συνομιλία που είχαμε με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, μας μίλησε για τους στόχους που επιδίωξε με την παράστασή

του. Προσπάθησε, λοιπόν, να μην κάνει μια στεγνή και κρύα εργαστηριακή δουλειά, με προθέσεις και τεχνώσματα που ξεστρατίζουν απ' το κείμενο. Να πλάσει μια παράσταση όπου κυριαρχούσε θα ήταν ο λόγος και ο ηθοποιός ως ερμηνευτής του, με παράλληλη περιορισμό των παρεμβάσεων των άλλων συντελεστών. Να προβάλει τον σατιρικό χαρακτήρα του έργου, που πικραίνει το γέλιο του θεατή.

Το σκηνικό της Ντόρας Λελούδα είχε, κατά το συγγραφέα, εκείνη τη λιτή σοφία, βασισμένη σε μια γεωμετρική σύλληψη, που με μεγάλη ευκαμψία μπορούσε να μεταφέρει το θεατή από το ξενοδοχείο των Ροδίων στη φρεγάδα του Δημήτριου που αρμένιξε στο γαλάζιο φόντο της θάλασσας. Η σάτιρα και το γκροτέσκο ξεκινούσαν ήδη από τα υλικά κατασκευής των κοστουμιών, για να διαποτίσουν όλο το εικαστικό αποτέλεσμα με τόνους αφέλειας και γελοιογραφίας, χωρίς ποτέ να ξεπερνούν το μέτρο φτάνοντας σε κραυγαλάρες υπερβολές. Η παρούσια της μουσικής ήταν πολύ διακριτική. Αρκεστήκε να υπογραμμίσει το χρώμα κάποιων σκηνών, λειτουργώντας προσθετικά ως προς το συνολικό κλίμα της παράστασης.

Ο μπαμπάς ο πόλεμος είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό: πρωτοπαίχτηκε στο Θέατρο Δάσους, κατόπιν σε περιοδεία, και το φθινόπωρο επαναλήφθηκε στο Βασιλικό.

Η έρευνα πάνω σε θεατρικές παραστάσεις που δεν έχουμε δει είναι πάντα προβληματική. Δεν μας εφοδιάζει με βεβαιότητες, αλλά μάλλον με ασφαρίς υποθέσεις. Στη συγκεκριμένη περίπτωση βοηθήθηκα πολύ από τις συνεντεύξεις που είχαν την καλοσύνη να μου παραχωρήσουν οι σκηνοθέτες των τεσσάρων παραστάσεων, και βέβαια από τις ελάχιστες κριτικές που δημοσιεύτηκαν τότε. Έτσι κι αλλιώς, θα έπρεπε οι αναγνώστες αυτού του κειμένου να αντιμετωπίσουν τις υποθέσεις του λιγότερο σαν επιστημονικά δεδομένα και περισσότερο σαν μαρτυρίες.

Νάντια Ευαγγελινού

Ιάκωβου Καμπανέλλη

Στη χώρα Ἰψεν

Ο Ἰψεν ἦταν ο συγγραφέας που μ' ἔκανε να χαθὼν στο διάβασμα και ἔνανδιάβασμα των ἑργών του, τον καιρὸν που ανακάλυπτα το θέατρο.

Ακόμα και ὅταν πια είχα διαβάσει και συναρπαστεί και από τους ἄλλους νεοκλασικούς, οι χαρακτήρες του Ἰψεν ἦταν εκείνοι που πιο πολὺ τους ἐνιωθὼν, να μιλούν, να ανασαινούν, να σκέφτονται, να συγκρούονται. Στον Ἰψεν πρωτειδία την πλάση θεατρικὸν προσώπων υπαρκτών, τόσο υπαρκτών, που να σου σπαράζουν την καρδιά ὅταν είναι πλάσματα του Τσέχοφ, που να το βρίσκεις πολὺ φυσικό να αυτονομούνται, να στασιάζουν, να μην τα χωράνται η θεατρικὴ τους υπόσταση ὅταν είναι πρόσωπα του Πιραντέλλο.

Το πρώτο θεατρικό σχολείο μου,

αυτὸν που μου ἐδωσεις τις βάσεις ὅπως λέμε, βάσεις που ως τα τώρα τις πιστεῦν, ἦταν «ἡ χώρα Ἰψεν», ὅπως μου ἀρέσει τότε να ονομάζω το ιψενικό θέατρο.

Το μονόπρακτο Στη χώρα Ἰψεν είναι μια (ελεύθερη) σπουδὴ στους Βρυκόλακες και στους χαρακτήρες του ἑργού, τον πάστορα Μάντερς, την Κυρία Αλβίγκ, τον Οσβαλτ. Ο μύθος του είναι μια πάροδος του ιψενικού μύθου.

Αν ἡμούν θεωρητικὸς του θεάτρου, το ἐμμόνο κέφι μου να ψάξω αυτά τα πρόσωπα και την τραγικὴ περιπέτεια τους θα το διοχέτευα σε μια μελέτη. Δεν είμαι δόμως, κι ἐτοι τα συναντάραψηκα προσπαθώντας να φανταστώ την προϊστορία τους, καταστάσεις και συμβάντα απ' το

παρελθόν τους, που τα αναφέρουν σαν καθοριστικά τῆς μοίρας τους. Και τα ἔγραψα, στη μορφῇ απ' ὃπου κατάγονται, τη θεατρική. 'Οπως είναι φυσικό, επειδὴ επιχείρησα να μαντέψω την συμπεριφορά τους σε ἄλλες εποχές και ὥρες τῆς ζωῆς τους, οι διαφορές απὸ τα πρότυπά τους ἦταν αναπόφευκτες. 'Αλλωστε ἡ πρόθεσή μου δεν ἦταν οὐτε μια πειρορισμένη αντιγραφή, οὐτε βέβαια να συμπληρώσω ἐνάντι μερισμένη ἐργο. 'Ηταν μια, απὸ κέρι δημιουργημένη, σπουδὴ, μια ἀσκηση, ἐνα παιχνίδι φαντασίας ὃπου η αυθαρεσία είναι η μορφή ὅλων ὅσων λέγονται και γίνονται.

ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: αλλὰ και πρώην υποβολέας και πριν απὸ υποβολέας θηβοποιός.

ΜΑΝΤΕΡΣ: ο γνωστὸς πάστορας απὸ τους Βρυκόλακες και ταυτόχρονα ο θηβοποιός που τον υποδένεται.

ΟΥΛΑΦ: ο πάστορας Μάντερς σε νεαρή ηλικία.

ΕΛΕΝΑ: η κατόπιν κυρία Αλβίγκ σε νεαρή ηλικία.

ΚΥΡΙΑ ΑΛΒΙΓΚ: στην ηλικία των σαράντα πέντε.

ΟΣΒΑΛΝΤ: ὅπως εμφανίζεται στους Βρυκόλακες.

ΜΙΑ ΦΩΝΗ: ενός ἄλλου νυχτοφύλακα.

στη μέσα μεριά του τοίχου της μπούκας, την ἀνάβει και την τοποθετεῖ στο τραπέζι. Ξαναπηγαίνει στο παρασκήνιο, σβήνει τη λάμπα της πρόβεσης, ἔρχεται και κάθεται πιὼν απ' το τραπέζι ἔχοντας θέα πρὸς τη σκηνή. Βγάζει απ' το χαρτοφύλακα ἐνα βιβλίο, ἓνα μπουκάλι μπόρα, ἓνα πλαστικό ποτήρι, ἓνα μεγάλο σάντουιτς τυλιγμένο σε ασημόχαρτο. Η ἀνέση με την οποία κυκλωφορεῖ στη σκηνή φανερώνει εξοικείωση με το χώρο — καὶ λόγω της δουλειάς του εξοικείωση καὶ με την νύχτα, γενικότερα. 'Οταν αρχίσει να βγάζει τα πράγματα απὸ τον χαρτοφύλακα, κάποιος του μιλά απ' το βάθος της πλατείας. Του απαντά συγκρατημένα ενοχλημένος.

ΦΩΝΗ: ... πεινασες...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... πάει δύο η ώρα...

ΦΩΝΗ: ... κι εγώ μόλις ἐφαγα ... σε βολεύει εκεὶ πάνω, ε...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... παλιά συνήθεια...

ΦΩΝΗ: ... εἰές κόσμοι απόψε...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... φίσκα...

ΦΩΝΗ: ... ε, βέβαια, τελευταία παράσταση...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... τρίχες!... αρέσει το ἔργο!...!

ΦΩΝΗ: ... αρχίσανε κι ὀλας να ξεστήνουνε...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... δε βλέπεις...

ΦΩΝΗ: ... και πότε...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... απὸ Τρίτη μπαίνει ἀλλο σκηνικό...

ΦΩΝΗ: ... καλὸ δέργο...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ...καλὸ...αλλὰ σαν κι τούτο δε θά 'ναι...

ΦΩΝΗ: ...σοβαρά, ε...;

Σκοτάδι.

Φως ἀπὸ κλεφτοφάναρο νυχτοφύλακα στην αριστερὴ είσοδο της σκηνῆς. Πηγαίνει δεξιά και χάνεται στο παρασκήνιο. Ανάβει η δυνατὴ ηλεκτρικὴ λάμπα για πρόβεση. Στη φωτισμένη, τώρα, σκηνή, βλέπουμε το υπόλοιπο ενός σκηνικού για τους Βρυκόλακες που ἔχει αρχίσει να ξεστήνει, και κάποια ἐπίπλα ακόμα στη θέση τους. Ο πάστορ Μάντερς κάθεται σ' ἓννα καναπέ. Ο νυχτοφύλακας εμφανίζεται και κουβαλάντας ἔνα πρόχειρο τραπέζι, που επάνω ἔχει ακουμπήσεις ἔναν παλιὸ χαρτοφύλακα. Το αρήνει κοντά στη δεξιά σταθερή κουνῆτα της μπούκας και ξαναπηγαίνει στο παρασκήνιο. Επιστρέφει κρατώντας μια καρέκλα και μια πορτατίφ λάμπα. Αφήνει την καρέκλα, συνδέει τη λάμπα με κάποια πρίζα που βρίσκεται

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... επιθεώρησες όλες τις πόρτες...;

ΦΩΝΗ: ... όλες...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ρίξε άλλη μια ματιά...

ΦΩΝΗ: ... πάλι...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ακούς τι σου λέω...; εγώ είμαι τριάντα
ένα χρόνια εδώ μέσα, για ό,τι γίνει οι νυχτοφύλακες φταινε...
(*ανοίγει το βιβλίο, τη μπύρα, αρχίζει να τρώει...*)

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ήταν κι αυτός κάποτε ηθοποιός...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ήρθατε...; με συγχωρείτε δε σας είδα...
(*ενώ συμμαζεύει τα φαγώσιμά του*) ... αν ήταν ηθοποιός αυτός... α, μπά, ουδεμία σχέση...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εσείς γιατί τα παρατήσατε...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... αμ δε τα παράτησα εγώ.... είδα κι αποείδα ότι σαν ηθοποιός θα λέω συνέχεια πέντε λόγια και το γύρισα σε υποβολέας ... έκανα δεκατρία χρόνια υποβολέας... αλλά με πείραζε ... ψυχολογικά... δεν ήμουν και μόνιμος, μπορεί και να με απολύανε... μια λοιπόν και προσλαμβάνων μόνιμους νυχτοφύλακες, και για να μη βρεθώ ολωσδιόλου έξω απ' το θέατρο, πήρα την απόφαση: νυχτοφύλακας...; νυχτοφύλακας...! δε θα την άντεχα τέτοια έξωση, θα αρρώσταινα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... σε καταλαβαίνω...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... σ' ένα θεατρικό έργο ... δε θυμάμαι τώρα ποιο είναι ... λέει κάποιος ότι «όλοι οι αποτυχημένοι είναι κάπως τρελοί» ... μπορεί νά 'χει δίκιο, δεν ξέρω, αλλά τρελοί ξετρελοί τους μένει το πάθος!... ενώ οι πετυχημένοι το χάνουνε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι όλοι...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... σωστά, όχι όλοι, έχουμε και εξαιρέσεις... λίγες όμως...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ελάχιστες...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... το θέατρο δεν είναι μια δουλειά απ' τις έξι ως τις δώδεκα...! είναι απ' το άλφα ως το ωμέγα κι απ' τα μεσάνυχτα ως τα άλλα μεσάνυχτα...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δεν είναι καν δουλειά...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... πολύ λυπάμαι που κατέβηκε αυτό το έργο...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... γιατί δεν είναι απλώς ένα έργο...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... και τι ρόλος ο ρόλος σας, κύριε πάστορ...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αυτό εγώ το ξέρω...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... πώς τα είδατε απόψε...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εδώ δεν είσασταν...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... εγώ να χάσω τελευταία παράσταση...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ε, λοιπόν, απολύτως καμία διαφορά...! τα ίδια, όπως και χθες και προχθές και ανέκαθεν... καταχειροκρότησαν τη συνάδελφο που παίζει την κυρία Άλβιγκ, το νεαρό που παίζει τον Όσβαλντ, ακόμα και τον καλό μου φίλο που παίζει εκείνο το κάθαρμα τον Έγκστραντ...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μα και σας το ίδιο, ήμουνα εδώ σας λέω, τους άκουσα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μη βιάζεστε, θα φθάσουμε και σε μένα...! καταχειροκρότησαν επίστης την ομορφονιά που παίζει τη Ρεγγίνα, και ασφαλώς και εμένα ... υπάρχει όμως μία ουσιώδης διαφορά...: εμένα με χειροκροτούν μόνο επειδή είμαι τέλειος στο ρόλο μου, από υποχρέωση!... και εδώ που τα λέμε, πότε είδαν καλύτερο Μάντερς...; παρ' όλ' αυτά είναι εμφανέστατο ότι κατά βάθος με αντιπαθούν...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... όχι, δεν είναι ακριβώς έτσι...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ξέρετε καλύτερα από μένα...; το διαπιστώνω εν συνεχεία στα καμαρίνια...! των άλλων γεμίζουν από χαζοθεα-

τές που έρχονται να τους γνωρίσουν να τους φιλήσουν...! να ζητήσουν αυτόγραφο, φωτογραφία...! οι λίγοι που έρχονται σε μένα είναι απλώς ευγενικοί...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... θα το δούμε αυτό, θα το συζητήσουμε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και κανείς τους δε ρωτάει τίποτα...! κανείς δεν έχει την παραμικρή απορία...! ως και μέσα στο ίδιο μου το καμαρίνι με βλέπουν απλώς σαν αντιπαθητικό, με συγχαιρουν σαν αντιπαθητικό και τέρμα...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ομολογουμένως αυτό δεν είναι καθόλου σωστό...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... είναι και βλακώδες και άδικο...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... απ' την άλλη πάλι, τριάντα ένα χρόνια στο θέατρο, όλους τους ακούω να λένε ότι ο θεατής, είναι ο τελευταίος κριτής...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... (έχει φουντώσει) ... σε τι είναι κριτής...; τι ακριβώς κρίνει...; αυτός μόνο να μεροληπτεί ξέρει...! παρακολουθεί και προσέχει μόνο τους ηθοποιούς που του αρέσουν και τα συμπαθητικά —δήθεν— πρόσωπα του έργου...! εκεί σταματά...! εμένα όμως με βλέπει...; εμένα τον Μάντερς, με προσέχει...; με σκέφτηκε ποτέ σαν άνθρωπο...; αναρωτήθηκε τι ετράβηξα εγώ, τι μου εστοίχισε εμένα όλη αυτή η υπόθεση...; ποτέ...! με βλέπουν μόνο σαν ένα στενοκέφαλο και επικίνδυνο παπά...! είναι τελική κρίσις αυτή...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... είναι μονοδιάστατη...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αντί να καθίσουν να εξετάσουν τι συνέβη ριχνουν ελαφρά τη καρδία τις ευθύνες επάνω μου...! θέλουν σώνει και καλά έναν υπαίτιο και διαλέγουν τον Μάντερς...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μη συγχύζεστε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... οι ανόητοι! αλλά βέβαια, με έναν υπαίτιο του κακού, τα πράγματα είναι εύκολα, ενώ άμα είναι δύο ή τρεις πρέπει να κουράσουν και λίγο το μυαλό τους για να καταλάβουν τι έφταιξε...! και μπορεί να πάρουν και τους ίδιους τα σκάγια...! βγάλε λοιπόν στα γρήγορα υπαίτιο τον Μάντερς να τελειώνουμε...! μπορώ να σας πάρω ένα τσιγάρο...; δηλαδή μόνο εγώ...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... το ωράτε...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... έβλαψα τους άλλους...; οι άλλοι δεν έβλαψαν εμένα...; (*Παιρνει το τσιγάρο*) ... αλλά εάν αγαπητέ μου για ό,τι κακό συμβαίνει στον κόσμο είναι ένας ο φταιχτής, τότε γιατί χολοσκάμε; ... τα πράγματα είναι απλά, μπορούμε ακόμα και να τον διορθώσουμε...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... φωτιά...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι γελοίες απλουστεύσεις είναι αυτές...; και εις βάρος μου...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... φωτιά...; εγώ, κύριε πάστορ, δεν έχω καμία ιδι...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ευχαριστώ...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ιδιαίτερη μόρφωση αλλά η ζωή μου στο θέατρο και κυρίως το πάθος μου —βλέπω όλα τα έργα ανεξαιρέτως, και όποιο μου αρέσει πολλές φορές...! τους Βρυκόλακες, επί παραδείγματι, τους ξέρω κι από άλλοτε, εν τούτοις είδα σχεδόν όλες τις παραστάσεις...! εκεί που έχω κολλήσει εγώ ... (*διιστάζει*)

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μιλήστε ελεύθερα...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μπορώ να σας κάνω μια αδιάκριτη ερώτηση...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... να την ακούσω...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... τι είχε προηγηθεί ανάμεσα σε σας και την κυρία Άλβιγκ...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... (*κάποια σιωπή*) ... σωστή παρατήρηση!... ναι,

τείτε, άκουγα να το λένε και οι μεγάλοι....

ΕΛΕΝΑ: ... άλλο πάλι αυτό, δηλαδή όλοι μαζί το αποφάσισαν, και από τότε....;

ΟΥΛΑΦ: ... η φαντασία έχει τους δικούς της νόμους και δεν είναι και τόσο παράλογοι, ξέρεις!... «οικογένεια 'Άλβιγκ, οικογένεια Σόρενσεν» ... το ένα όνομα θέλει το άλλο ... η κοινωνική μας ζυγαράι ισορροπει...

ΕΛΕΝΑ: ... σκασίλα μου...! (κάποια σιωπή)

ΟΥΛΑΦ: ... ώστε ανθίσανε κιδώλας ... έχω καιρό να πάω προς τα κει....

ΕΛΕΝΑ: ... πες μου ειλικρινά Ούλαφ, σκέφτεσαι τα ίδια κι εσύ....;

ΟΥΛΑΦ: ... γιατί να σκεφτώ αλλιώς?... αλλά αλήθεια σου λέω δεν καταλαβαίνω γιατί δε χαιρεσαι, νόμιζα ότι ο Σίγκουρτ σου άρεσε....

ΕΛΕΝΑ: ... μου άρεσε μόνο να χορεύω μαζί του, ο Σίγκουρτ χορεύει πολύ ωραια!... αν όμως νομίζεις ότι πρέπει οποσδήποτε να μου αρέσει τότε σου υπόσχομαι να το σκεφτώ!..

ΟΥΛΑΦ: ... ναι 'Έλενα, πρέπει να το σκέφτεις... δε νομίζω πως υπάρχει άλλος καλύτερος...;

ΕΛΕΝΑ: ... νόμιζα πως υπάρχει....

ΟΥΛΑΦ: ... δεν υπάρχει ... ο ίδιος ο Σίγκουρτ σου το πρότεινε ... (πάλι με ψευδοκέφι) ... πες μου τι ακριβώς σου είπε, είμαι περιέργος....

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... (στον Νυχτοφύλακα) ... όχι, δεν της το είπε ο Σίγκουρτ ... οι γονείς του μίλησαν με τη μητέρα της και η μητέρα της το είπε στην 'Έλενα ... από κείνη την ώρα ένιωσε κάτι σαν πανικό, δεν τη χωρούσε το σπίτι, έβγαινε και περπατούσε επί ώρες μονάχη στην πλαγιά του βουνού....

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... (με πρεμόύρια) ... κύριε πάστορ, να σας διακόψω...; προς Θεό, είναι φως φανάρι ότι κάνει λάθος, κάτι πολύ σοβαρό δεν καταλαβαίνει (κάνει να στραφεί προς τον νεαρό Μάντερς.)

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... (άκρως αντητρέμα) ... ελάτε δω, μαζί μιλάμε!...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μα δεν ήρθε να σας πει τα νέα, άλλα εννοει, άλλα ήρθε να σας δώσει να καταλάβετε....

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... για τόσο βλάκα μ' έχετε; ... ή για κουφό?... δεν είδατε τι προσπάθεια έκανα για να δείχνω πως δεν καταλαβαίνω! ... ενώ την ίδια στιγμή ρουφώνα δι, τι έλεγε και ταυτοχρόνως πονόύσα, γιατί είδα ότι έφτασες ο καιρός που κάποιος άλλος θα την πάρει....

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... γιατί, έπρεπε εσείς να την πάρετε!...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μα σας το είπα, είχα αποφασίσει να μην παντρευτώ!...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... τότε γιατί την αφήνατε να σας χτυπά μάταια την πόρτα... γιατί δεν της το λέγατε?...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μη με ρωτάτε, δε θυμάμαι, δεν! ... ίσως να ήθελα να μην το ξέρει...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... κακώς!... φοβάμαι πως αυτά που άκουσα κύριε πάστορ ως τώρα ήτανε μια κακή αρχή!... και ύστερα...;

ΕΛΕΝΑ: ... ναι Ούλαφ, αυτή την Κυριακή το βράδι....

ΟΥΛΑΦ: ... δηλαδή η μητέρα σου κι οι θείες σου το αποφάσισαν πριν από σένα...;

ΕΛΕΝΑ: ... όχι, αυτό δεθα το κάμουν ποτέ... ούτε οι 'Άλβιγκ μάς καλούν για να τους απαντήσουμε... απ' ότι ξέρω μάλιστα έχουν καλέσει κι άλλους... δεν αποκλείεται να καλέσουν και σένα...;

ΟΥΛΑΦ: ... καθόλου δεν αποκλείεται, με θέλουν για να παιξω πάνω....

ΕΛΕΝΑ: ... άσε τις κακίες, με τον Σίγκουρτ είσασταν οι α-

χώριστοι φίλοι....

ΟΥΛΑΦ: ... μα γι' αυτό με βλέπεις στα κέφια μου και το παιρίνεις λάθος πως αστείευομαι!... αυτό είναι σαν παραμύθι ... «παντρεύεται ο δούλος του Θεού παιδικός μου φίλος Σίγκουρτ, την δούλη του Θεού παιδική μου φίλη 'Έλενα...', και αλήθεια σου λέω, θά 'θελα να είμαι ο πρώτος που σε συγχαίρει, που σου εύχεται....

ΕΛΕΝΑ: ... αυτή είναι και η συμβουλή σου, Ούλαφ...;

ΟΥΛΑΦ: ... έτσι κι αλλιώς μια μέρα θα παντρευτείς....

ΕΛΕΝΑ: ... ονειρευόμουν νά 'vai με κάποιον που θα τό 'θελα μ' όλη μου την καρδιά....

ΟΥΛΑΦ: ... τι θα πει μ' όλη σου την καρδιά!... είναι εξωπραγματικό αυτό που λες!...

ΕΛΕΝΑ: ... μια και μόνη φορά παντρεύεται κανείς....

ΟΥΛΑΦ: ... ένας λόγος παραπάνω για να πρέπει να το δει κανείς λογικά, ψύχραιμα ... αν μοι ώλες ότι ερωτεύθηκες κάποιον παράφρω, θά 'kana τα πάντα για να σε συνερέψω!... ξέρουμε δια καλά τι τέλος έχουνε αυτές οι θυελλές στην καρδιά, αυτοί οι παραισθησιογόνοι έρωτες!... βλέπεστε συνχρό με τον Σίγκουρτ!...

ΕΛΕΝΑ: ... όχι συνχρό... τον πιο πολύ καιρό είναι στη Χριστιανία που αρέσει να ζει στην πρωτεύουσα, θα το ξέρεις ... λένε μάλιστα πως όταν είναι ο Σίγκουρτ εκεί τα καμπαρέ κλείνουν την άλλη μέρα το μεσημέρι!...

ΟΥΛΑΦ: ... ναι, τό 'χω ακουστά, αλλά 'έτσι ειν' ο Σίγκουρτ, καλόκαρδος, ζωηρός, μονίμως εύθυμος, του αρέσει v' ακούγεται....

ΕΛΕΝΑ: ... οι θείοι του με κάλεσαν για τον άλλον μήνα στη Χριστιανία, για τους ιππικούς αγώνες ... συμμετέχει κι ο Σίγκουρτ...

ΟΥΛΑΦ: ... και πόσον καιρό κρατάνε;

ΕΛΕΝΑ: ... σχεδόν όλο το μήνα...

ΟΥΛΑΦ: ... τόσο πολύ! ... θα πας...;

ΕΛΕΝΑ: ... δεν ξέρω....

ΟΥΛΑΦ: ... να πας 'Έλενα, πρέπει να βλέπεστε πιο συνχρό, πρέπει να συνηθίσετε στην ίδεα!... αστείο δεν είναι....; εμένα, κι ας μη με αφορά ο γάμος σας προσωπικά, με ενθουσιάζει, Κι εύον που είσαι η άμεση ενδιάφερον για το σκέφτεσαι...; ευλογώ μάλιστα το Θεό που ο γαμπρός δεν είναι κανένας ξένος να τε πάρει να φύγετε και να σε χάσουνε εντελώς!.. ενώ με τον Σίγκουρτ θα μείνεις εδώ!... θα με καλείς κάποιον κατόπι να παιζόμε ντύμονι... το άλλο γουστόσικο το σκέφτεσαι...; ότι εγώ θα ευλογήσω τους αρραβώνες σας...; ήλα λοιπόν χαμογέλα τώρα λιγάκι... (η 'Έλενα ξεσπά σε κλάματα) ... 'Έλενα ... (κοιτάζει ένα γύρω ανήσυχος) ... ω Θεέ μου, ευτυχώς που δεν περνά κανείς....

ΕΛΕΝΑ: ... με συγχωρείς ... θέλεις να πάμε μέσα...

ΟΥΛΑΦ: ... όχι, όχι καλύτερα εδώ ... ήλα ηρέμησε τώρα...

ΕΛΕΝΑ: ... θα πρεμήσω...

ΟΥΛΑΦ: ... τα δάκρυα δεν κάνουν καλό στα μάτια, και μάλιστα στα ωραία μάτια....

ΕΛΕΝΑ: ... μην κοροϊδεύεις Ούλαφ, στο σχολείο με λέγατε αλλοιθωρητι...

ΟΥΛΑΦ: ... μα τότε ήσουν λίγο ... (γελάει και παρασύρει και την 'Έλενα να γελάσει)

ΕΛΕΝΑ: ... Ούλαφ...

ΟΥΛΑΦ: ... ναι, 'Έλενα...

ΕΛΕΝΑ: ... μήπως θες να το ξανασκεφτείς?...

ΟΥΛΑΦ: ... να ξανασκεφτώ, εγώ...; τι να ξανασκεφτώ....

ΕΛΕΝΑ: ... την, την άποψή σου... και να περάσω αύριο ... ή μεθαύριο....;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και τι ρόλο θέλετε να παιξω στο ιδρυμά σας, τι ακριβώς έχετε σκεφτεί...;

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... διαλέξτε το μόνος σας, κύριε πάστορ... αν μου επιτρέψετε όμως να πη την άποψή μου, δεν μπορεί να είστε κάτω από άλλους ... ή πρόεδρος της διοικητικής επιτροπής πρέπει να είστε, η επίτικος πρόεδρος!...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ονειροβοτείτε...;

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... το αντίθετο!... προσπαθώ να το δω όπως θα το δει ο καθένας... θα είναι το τελειότερο και μεγαλύτερο σχετικό ιδρυμα στην περιοχή, κι εσείς είστε το μεγάλο μας όνομα στον τομέα αυτών... τι θα σκεφτούν οι πάντες αν δεν είναι υπό την αιγιλά σας... και ας μην ξεχάμε και το άλλο: ίδοι ξέρουν ότι ο 'Αλβιγκ ήταν ο αγαπητός παιδικός σας φίλος το είπατε και σεις στην κηδεία του... σ' ένα ιδρυμα αφιερωμένο στη μνήμη του ποια πρέπει να 'ναι η συμμετοχή σας....

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι με αναγκάζετε να κάνω!...

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... κι όμως δε σας αναγκάζω εγώ... βήμα-βήμα, χέρι, χέρι ήρθαμε μαζί ως εδώ... εγώ απλώς διεκεπειραΐων ωρά κάτι σου πάρε από πίσω, που έγινε μόνο του... έτσι αισθανόματα Ούλαφ, ειλικρινά...

Ο Μάντερς σεργιάνα σκεπτικός πέρα δώθε... η κυρία 'Αλβιγκ και ο Ούλαφ φεύγουν απ' τη σκηνή.

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τα ακούσατε... μπορεί να μη μεταχειρίστηκε ούτε μια φορά τη λέξη «θυμάσαι», αλλά όλα, σ' ένα φαρδύ και βαθύ «θυμάσαι» τα θεμελίωσε... και με είπε και νέτα σκέτα Ούλαφ, όπως άλλοτε...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... πράγματι...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μπορώ να σας πάρω άλλο ένα τσιγάρο...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μα σας το είπα, όσα θέλετε ... (του προσφέρει), έχω και ζεστό καφέ, να σας βάλω λιγό...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι ευχαριστώ μου φέρνει αυτίνα...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... έχετε ταραχέτε πάλι, ε...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πάρα πολύ, και δεν είμαι πια νέος!...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... αυτή τη φορά με το δίκιο σας...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ήταν εκβιασμός αυτό ή δεν ήταν...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... αν ήταν, λέει... και όλα υπολογισμένα στην τρίχα, κανένας αυθορμητισμός! μπράβο κυρία 'Αλβιγκ...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και σας ρωτώ λοιπόν σαν τίμιο άνθρωπο, που παιρνώ όρκο ότι είστε... εσείς τι θα κάνατε στη θέση μου...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... κακά τα ψέματα... ό, τι και σεις κύριε πάστορ!...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... (ερεθισμένος) ... ε, βέβαια! κι όμως εβγήκε ένας έγκριτος κριτικός κι έγραψε ότι «το τούρο του θεομπαίχτη πάστορα Μάντερς, ο κούρος Τάδε ήταν εξαιρετικός» και λοιπά...! στο ρόλο του θεομπαίχτη!.. μια ζωή θυσίες για τη δημόσια ηθική, το κοινό όφελος και τελικά θεομπαίχτης!.. και τι να κάνω; πώς να αμυνθώ; να κάτσω να του γράψω ότι τουλάχιστον τρεις φορές στις επαφές μου με την κυρία 'Αλβιγκ έχω έρθει σε κατάσταση απολληξιας...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μη δίνετε σημασία σ' αυτά, ουδείς αναμέρτητος...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι αλλά εγώ πάσχω... οι άλλοι απλώς κρίνουν...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... όλοι θα κριθούμε μια μέρα, τα έχετε, πατάς είστε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τότε γιατί δεν περιμένουν εκείνη την κρίση...;

γιατί πρέπει ειδικά εγώ να κρίθω και εκεί και εδώ...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... αυτά έχει το θέατρο τι να κάνουμε, να

το καταργήσουμε...; και μην το παίρνετε προσωπικά... έξερετε πόσοι αλλοί θρήκαν εδώ μέσα το δίκιο τους...; να, εδώ που πατάμε!... κάντε υπομονή κύριε πάστορ... να ορίστε...! εγώ σας βλέπω κιούλας με άλλο μάτι... ελάτε και μη σας νοιάζει, πάμε παρακάτω...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... περιττό να σας πω ότι αμέσως μαθεύτηκες ότι ανέλθει την προεδρία του ιδρύματος... και επί ενάμιση χρόνο όποιος με συναντούσε έπερτε απαρατήτως να ωρτήσει «πώς πάει το ιδρυμα 'Αλβιγκ, πότε θα είν' ετοιμο»... συστήτη καταδίκη... εν πάσῃ περιπτώσει, σε ενάμιση χρόνο ήταν έτοιμο να λειτουργήσει... ήρθε και ο 'Οσβαλντ' απ' το Παρίσι, για τα εγκαίνια και η κυρία 'Αλβιγκ ήταν όλο χαρά... έλεγε μάλιστα πως ίσως ο 'Οσβαλντ μείνει πια για πάντα στο σπίτι, μαζί της ... (σκεπτόμενος) και όντως έμεινε... την παραμονή των εγκαίνιων συναντήθηκαμε για να ρυθμίσουμε κάποιες εκκρεμότητες και για να γεννατίσουμε όλοι μαζί... ως εκείνη την ώρα, ή πιο σωστά ως την επομένη, όλα πήγαιναν κατ' ευχήν ή τέλος πάντων σχεδόν κατ' ευχήν... κάποια ώρα το απόγευμα βγήκα να περπάτωσα λίγο στο κτήμα τους και εκεί κοντά που αρχίζει το δάσος συνάντησα τον 'Οσβαλντ... σημειωτέον διτε πειδή έλειπε συνεχώς, ουσιαστικά, δεν τον ήξερα... εκτός από τη συζήτηση που είχαμε το μεσημέρι στο σπίτι, και που δεν ήταν και τόσο θερμή, ήταν η δεύτερη φορά που μιλούσαμε...

Ο 'Οσβαλντ έρχεται στη σκηνή.

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... σας αρέσει και σας εδώ έξω...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... α, ναι πάρα πολύ... η φύσις 'Οσβαλντ, η φύσις, έχει ανεξάντητη ομορφιά...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... η προδομένη φύσις τελικά...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι έχεις δίκιο, αρκετά συχνά της φερδόμαστε ελευσινά...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... αρχίζοντας απ' τον εαυτό μας, εκεί φωλιάζουν όλα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κι αυτό σωστό 'Οσβαλντ, κι αυτό σωστό... κι όμως μπορεί, όταν θέλει ο άνθρωπος, να στολίζει τη θεία δημιουργία και με τα δικά του έργα... πάρε για παράδειγμα το ιδρυμα 'ι... ωραία που φαινεται από δώ, δεν το είχα προσέξει... δεν είναι μια θυμάσια ίδεα... δύναται πράσινης... το είδες κι από κοντά 'Οσβαλντ...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... από την πρώτη ώρα που ήρθα, η μητέρα μου ανυπομονούσε να το θαυμάσω...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... σου άρεσε η αρχιτεκτονική του...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... ναι, πολύ...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δόξα το Θεό έγινε καλή δουλειά!... μπήκες και μέσα, είδες πόσο άνετα και ευχάριστα τα δωμάτια, τη τραπέ-ζαρια, η αιθουσα του σχολείου... μελετήσαμε σχολαστικά τα πάντα ούτως ώστε να είναι ένα πρότυπο στο είδος του...! το πήραμε όλοι πολύ ζεστά... κι έτσι έπερπε... ένα ιδρυμα εις μνήμην του πατέρα σου έπερπε νά 'ναι αντάξιο του... άλλωστε τη μητέρα σου μας είχε ζαλίσει... «θέλω ο γιος μου να το βλέπει και να καιμαρώνει...» (γελά ευχαριστημένος)

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... σας ευχαριστώ για τη βοήθεια σας, κύριε πάστορ...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και ευχαριστήση μου και χρέος μου... μας συνέδουν τόσα πολλά...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... αλήθεια, κύριε πάστορ, πόσο καλά έχετε τον πατέρο μου...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πόσο; για σκέψου ότι είμασταν φίλοι από τόσο διάστημα...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... δυστυχώς, εγώ πολύ λίγο το γνώρισα... πέθανε και τόσο νέος...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... με τα σχολεία σου στο εξωτερικό...! είχε μεγάλα όνειρα για σένα, θέλεις...!

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... ήταν όμως σωστό εν ονόματι των ονείρων για το μέλλον μου να του στερηθώ τόσο πολύ...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μήπως κι αυτοί δε θα σε θέθελαν κοντά τους...; προσέχων όμως οι σπουδές σου...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: το ορφανοτροφείο...; εις μνήμην του ορφανού 'Οσβαλντ...'; (γελάει)

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... (κάνει πως χαμογελά) ... μην το πεις ποτέ στη μητέρα σου αυτό, δε θα γελάσει καθόλου...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... όχι φυσικά...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όμως 'Οσβαλντ, από τη συζήτηση που είχαμε το μεσημέρι, κατάλαβα, ότι σου άρεσε να ζεις έξω...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... όχι όταν ήμουν μικρός, κύριε πάστορ... τότε υπέρερα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τους το είπες...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... όχι...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... γιατί...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... γιατί μου 'χει κολλήσει η ιδέα ότι δε με θέλουν έδω, ότι μ' έχουν διώξει!...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... νά, 'έρες πόσο τους αδικείς!...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... είστε βέβαιος...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αν δεν ήμουν θα σου μιλούσα έτσι...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... έχω μονίμως την αισθήση ότι δεν γνώρισα τους γονείς μου... ότι ουσιαστικά δεν ξέρω ποιοι είναι...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... είναι επειδή έλειπες...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... όχι μόνο γι' αυτό...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... για τι άλλο...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... για κάτι πιο σοβαρό ακόμη ... και δημιουργεί ένα κενό μέσα μου απ' όπου βγαίνει μια άρρωστη θλίψη...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... νομίζω πως έχεις ανάγκη να ζήσεις ένα διάστημα κοντά στη μητέρα σου και στο πνεύμα του πατέρα σου...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... αυτό θα θέτει κι εγώ, αλλά εκεί είναι και η επιπλοκή... αναγκαστική πρέπει να μείνω στο ίδιο σπίτι, στο σπίτι μας... ξέρετε τι θυμάμαι πιο πολύ απ' αυτό το σπίτι...; εμένα μικρό να κρυφακούν αγριες φονές, να κρυφοκοιτάω απ' τις κλειδαρότρυπες άγρια τραβολογήματα, μια υπηρέτρια να με αρπάζει, να με τρέχει έξω απ' το σπίτι, βρέχει χιονίζει και να με πηγαίνει περίπολο... αργότερα αυτοί οι περίπατοι γίνανται σχολείο στην Ελβετία...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... απορώ και εξίσταμαι...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... μπορώ να σας ζητήσω μια χάρη...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... φυσικά... τι χάρη όμως 'Οσβαλντ...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... να μιλήσουμε για τους γονείς μου...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... (σηρίγγεται σπασίνει) ...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... είστε ο μόνος που μπορώ να του ζητήσω... εάν όμως έχετε λόγους να μη θέλετε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... (νευρικά) ... όχι! 'Οσβαλντ, τι λόγους να έχω...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... ποι να έχω...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... απλώς σκεπτόμουν αυτό το τυχερό μου...! να είμαι για όλους ο μόνος που...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... φυσικό δεν είναι...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι αλλά τι ακριβώς θέλεις να συζητήσουμε, 'Οσβαλντ, γιατί και εγώ, μη νομίζεις, ξέρω μόνο ότι, έπεφτε στην αντιληψή μου...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... έστω αυτά... υποψιάζομαι ότι κάτι συνέβαινε με τους γονείς μου...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δηλαδή...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... ζούσαν αρμονικά...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... θα έλεγα... φυσιολογικά... όπως όλα τα ανδρόγυνα...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... έπινε πολύ ο πατέρας μου...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... του άρεσε το καλό κρασί... αλλά σε ποιον δεν αρέσει ένα καλό γαλλικό κρασί...!...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... μήπως του άρεσαν υπερβολικά...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ιστος λίγο παραπάνω απ' το κανονικό...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... του άρεσαν και οι γυναίκες πάνω απ' το κανονικό...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... άκουσε 'Οσβαλντ, εγώ έζησα χωρίς γυναίκες κι έχω άγνωστη γι' αυτού του είδους τις τέρψεις... νομίζω όμως ότι άπαξ και σου αρέσει έστω και μία είναι πιθανόν να σου αρέσουν και άλλες!...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... μήπως και τα χαρτιά και οι αλητοπαρέες...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... 'Οσβαλντ...!

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... συγγνώμη κύριε πάστορ δεν ήθελα να σας φέρω σε δύσκολη θέση...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μ' έχεις φέρει σε δύσκολη θέση!... και εκτός αυτού σκέψω: μιλάς για ένα νεκρό...!

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... δε θέλω να τον κρίνω!... αλλά έχω δικαίωμα να ξέρω ποιος ήταν...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ένας άκακος άνθρωπος σε βεβαιώ, ποτέ δεν έκανε κακό από πρόθεση...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... και τι έκανε η μητέρα μου, πώς τα άντεχε, τι έκανε για τα αλλάξει...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... η μητέρα σου ευτυχώς έχει δυνατό χαρακτήρα... προσπαθούσε να τον συγκρατεί να τον προστατεύει και λίγο πολύ το κατάφερνε...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... μήπως τελικά κατάφερε μόνο να τον καταπίξει αφόρητα...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... η μητέρα σου είναι ένας άγγελος...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... τον είχα δει να κλαίει...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... να κλαίει...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... με λυγμούς!... δεν είπατε πώς ο πατέρας μου ήταν άκακος...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ράωθησε όποιον θέλεις, 'Οσβαλντ...!

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... έχω δει τη μητέρα μου να κάθεται επί ώρες μπροστά σ' ένα καθρέφτη με βλέμμα τρελής, κάτι ξένα μάτια στο πρόσωπό της...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... επιμένω ότι ήταν άκακος άνθρωπος!... όχι! 'Οσβαλντ, κάποιο λάθος κάνεις!... σχεδόν όλα τα ανδρόγυνα έχουν τέτοια προβλήματα...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... δε μου λέτε την αλήθεια, κύριε πάστορ!...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τότε δεν την ξέρω...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... έτσι φαίνεται...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τότε γιατί ωραίας εμένα...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... νόμιζα πως κάτι θα μάθω!... κάτι θα επιβεβαιώσω...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι να επιβεβαιώσεις 'Οσβαλντ, τις φαντασίες σου...;

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... ακριβώς κύριε πάστορ!... φαντασίωσεις, φαντάσματα, πέστε τα όπως θέλετε!... ακούστε λοιπόν... δε μπορούσαν φυσικά να καυγάδιζουν πάντα γιθυριστά... άκοντα κι έβλεπα πρόγυμτα που τότε δεν καταλάβαινα τι σημαίνανε, αλλά με τρομάζει και γι' αυτό μενίναντος σ' αυτή μου και στα μάτια μου... μεγαλώνοντας άρχισα μέσες άκρες να τα διακρίνω... όπως όταν είσαι σ' ένα σκοτεινό δωμάτιο και με κάποιο φως που έρχεται σιγά σιγά αρχίζουν να πάρνουν σήχημα τα έπιπλα, τα κάδρα, τα σκεύη... φοβάμαι κύριε πάστορ διότι ο ένας τυραννούσε τον άλλον, πως η ζωή τους ήταν μια κόλαση...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αποκλείεται... η παιδική ευαισθησία σου τα

μεγαλοποίησε δύος συμβ...

ΟΣΒΑΛΤ: ... και η διαισθησή μου...; κάνει κι αυτή λάθος...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι να πο...; νομίζω πάντως ότι αυτές οι δαιδαλώδεις σκέψεις που είναι της μόδας σ' εσάς τους νέους δε σου κάνουν καλό...

ΟΣΒΑΛΤ: ... η αλήθεια θέλετε να πείτε...; αχ κύριε πάστορ, την προτιμώ όποιοι κι αν είναι ... άλλωστε δεν έχω περιθώρια για άλλους εξωφρασίους...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... γιατί τόση μελαγχολία 'Οσβαλντ...; είσαι τόσο νέος, δε σου λείπει τίποτα, εδώ όλοι σε αγαπούν, αύριο στα εγκαίνια οι...

ΟΣΒΑΛΤ: ... αλήθεια κύριε πάστορ, ποιος είχε την ιδέα γι' αυτό το ίδρυμα, εσείς...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι, ποτέ...! η μητέρα σας... εγώ βέβαια εβοήθησα...

ΟΣΒΑΛΤ: ... κι αυτή την εντελώς ακατάλληλη ονομασία ποιος την διάλεξε...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... γιατί ακατάλληλη 'Οσβαλντ, με την περιουσία του έγινε, δε βλέπω τίποτα το μεμπτό...!

ΟΣΒΑΛΤ: ... λατρεύω τη μητέρα μου αλλά αυτή η υποκρισία της με εξοργίζει...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... σε εγκαλώ να σκεφθείς, τι προσφέρει στην κοινωνία μας αυτό το ίδρυμα...

ΟΣΒΑΛΤ: ... θα μπορούσε να γίνει με τη δική της περιουσία... είμαι ένας 'Άλβιγκ...' το κανονικό θα ήταν να μου δώσει την πατρική κληρονομιά, όχι τη μητρική...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... το ίδιο δεν κάνει...;

ΟΣΒΑΛΤ: ... δε βλέπετε τίποτα πίσω απ' αυτή την πρωτοτυπία...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι 'Οσβαλντ, δε βλέπω τίποτα το ύποπτο...!

ΟΣΒΑΛΤ: ... αχ κύριε πάστορ, πώς σας αρέσει να τα επιδιορθώνετε όλα...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... (θίγεται φυσικά) ... τώρα έγινα και επιδιορθωτής... δεν πειράζει! ... επιτρέψε μου πάντως να πα ότι είναι άρρωστες αυτές οι σκέψεις που κάνεις!...

ΟΣΒΑΛΤ: ... μα είμαι άρρωστος, πάστορ Μάντερς...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τότε άλλαξε ιδέες, αυτές σε αρρωσταίνουν...

ΟΣΒΑΛΤ: ... δεν τις ξεφούρνισα απ' το τίποτα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι αλλά υπερβάλλεις και βασανίζεσαι χωρίς λόγο...

ΟΣΒΑΛΤ: ... ισως να ξέρω κάτι περισσότερο...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... για μένα...;

ΟΣΒΑΛΤ: ... όχι δα, τι σχέση έχετε σεις... το ξέρετε ότι μου έγραψε συνέχεια γράμματα και υμινολογούσε τον πατέρα μου και την ωραία τους ζωή...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι φυσικά, πού να το ξέρω...;

ΟΣΒΑΛΤ: ... τόσο φρικαλέο θα ήτανε να μου εξηγήσει ότι δεν τα ταιριάζανε...; άλλη όμως ήτανε η ενοχή τους: η δειλία τους να χωρίσουν απ' την πρώτη ώρα που είδαν πως είναι δύο άσχετοι! ... τι εγκληματική δειλιά! ... μα σε τι ερμηνιά ζουσαν...; δεν είχαν ούτε έναν έμπιστο φίλο, να τον συμβουλευτούν, να τους βοηθήσει να φύγουν..., και τώρα αυτό το ίδρυμα, και εις μνήμην ... να απομνημονεύσει τι...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... (έρχεται μπροστά, κοντά στον Νυχτοφύλακα) ... εδώ θα πρέπει να κάνω μια διακοπή για να σας πω ότι ήμουνα ήδη γεμάτος κακά προαισθήματα...! το τι προμηνού-

σαν το ξέρετε... την ίδια την ημέρα των εγκαινιών, από κάποια περιεργή απροσεξία, οι εγκαταστάσεις του ιδρύματος έγιναν παρανάλωμενοι του πυρός και ήταν και ανασφαλίστο... και το τρισχιρότερο: ο 'Οσβαλντ, -κάτι είπε λίγο πριν, αλλά πού να πάει ο νούς μου - άρρωστος από βαρείς μορφής πατρική συφιλίτιδα, έφθασε σε κατάσταση φυτού... η ίδια η μητέρα του, η κυρία 'Άλβιγκ, η 'Ελενα αναγκάστηκε ... τα ξέρετε, ας μη συνεχίσω... ναι είχα κακά προαισθήματα, αλλά πού να φωναστώ ότι κουβεντιάζα μ' έναν μελλούνταν νέο...! άλλιώς δε θα του μιλούσα έτσι αβασάντα... (στρέψει προς τον 'Οσβαλντ) ... θα σου δώσω μια συμβούλη, 'Οσβαλντ, αφού σαν μεγαλύτερος, και σαν ιερέας, ισως να ξέρω κάτι παραπάνω απ' τη ζωή...: μην αφήνεις τις νεανικές σου ιδέες και ειωθήσεις να βγάζουν στραβό κι ανάποδο, ό,τι κάνανε οι καημένοι οι γονείς σου, εγώ, οι άλλοι ... με είπες επιδιορθωτή!... όταν έρθεται στην ηλικία μου θα διαπιστώσεις ότι τελικά όλοι επιδιορθωτές είμαστε ... (γλείται βεβιασμένα για να το απαλύνει)...

ΟΣΒΑΛΤ: ... θα το έχω υπόψη μου ... λέω να περπατήσω ακόμα λίγο πριν να νυχτώσει...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... το καλύτερο απ' όλα, 'Οσβαλντ... πέρασε ευχάριστο όσο καιρό θα μείνεις ακόμα εδώ και άστε τα άλλα να τα δει ο χρόνος...

ΟΣΒΑΛΤ: ... σωστά... μόνο που ο χρόνος δεν έχει λόγο να βιαστεί επειδή εγώ δεν έχω πολύ καιρό... ούτε η ωραία μας φύση έχει λόγους να προβληματιστεί επειδή εγώ κάνω δαιδαλώδεις σκέψεις... ας τ' αφήσουμε λοιπόν να τα διασχιριστεί ο χρόνος... και μην πείτε τίποτα στη μητέρα μου αν έχετε την καλοσύνη...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... φυσικά...

ΟΣΒΑΛΤ: ... ευχαριστώ κύριε πάστορ, καλό σας βράδυ...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... καλό βράδυ, καλέ μου 'Οσβαλντ...

Ο 'Οσβαλντ φεύγει... ο Μάντερς μένει σκεφτικός, σιωπηλός, ακινητος.

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... κύριε πάστορ...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... (το σκέφτεται και το μονολογεί) ... καλό βράδι 'Οσβαλντ...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... (ανήσυχα αλλά συγκρατημένα) ... κύριε πάστορ...

Ο Μάντερς στρέψει και τον κοιτάζει, αφηρημένος δύμας.

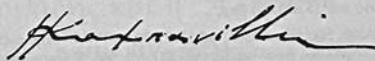
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... τώρα που ξέρω περισσότερα θα...

Σταμάτα γιατί η κυρία 'Άλβιγκ, στα μαύρα και κρατώντας μαύρη ομπρέλα, περνά στο βάθος... στέκει, ρίχνει μια ματιά στον Μάντερς, συνεχίζει το δρόμο της ... την παρακολουθούν ώσπου ν νφύγει.

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... έλεγα ότι τώρα που ξέρω περισσότερα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δε χρειάζεται ... τώρα πια ξέρω εγώ λιγότερα, πολύ λιγότερα ... καληνύχτα...

Φεύγει αφήνοντας τον Νυχτοφύλακα σε απορία... αυτός αρχίζει να μεταφέρει στα παρασκήνια όσα είχε φέρει από κει, ενώ το φως σβήνει αργά και στη σκηνή γίνεται πάλι σκοτάδι.



Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»

Από τον Οκτώβριο του 1979 έως τον Μάρτιο του 1993, η Πειραματική Σκηνή ανέβασε τα παρακάτω τρίαντα επτά έργα:

- Σαιξηπηρ, 'Ονειρο καλοκαιρινής νύχτας (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις)
- Λούλας Αναγνωστάκη, Η πόλη (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Φ.Μ. Κάννι, Ρασομόν (σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους)
- Οδύσσεια, διασκευή του ομηρικού έπους (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις)
- Μπέκετ, Περμένοντας τον Γκοντό (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Λόρκα, Των ερώτων τα δώματα (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Τσέχωφ, Θεοίς Βάνιας (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Αριστοφάνη, Αχαρνής (σκηνοθεσία Νίκου Πολίτη)
- Πίντερ, Πρόσωπα και προσωπία (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Μπεν Τζόνσον, Ο αλχημιστής (σκηνοθεσία Τάκη Καλφόπουλου)
- Ηλία Καπετανάκη, Η βεγγέρα (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Αριστοφάνη, Εκκλησιάζοντες (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Ιονέσκο, Το παιχνίδι της σφαγής (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Γιάννη Ρίτσου, Εξομολογήσεις (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- Α.Ρ. Γκέρνον, Η τραπεζαρία (σκηνοθεσία Έροτης Βασιλικιώτη)
- Μισίμια, Νύχτες χαμένων ερώτων (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Μαριβό, Η φιλοκούκια (σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου)
- Μπρεχτ, Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν (σκηνοθεσία Ν. Χουρμουζιάδη)
- Γκολντόνι, Η τριλογία των παραθερισμών (σκηνοθεσία Ν. Χουρμουζιάδη)
- Μάριου Ποντίκα, Εσωτερικά ειδήσεις (σκηνοθεσία Ελένης Καρπέτα)
- Οδύσσεια-Β (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις, επιμέλεια Νικηφ. Παπανδρέου)
- Ίψεν, Νόρα (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Ίψεν, Έντα Γκάμπλερ (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Το τέλος των Ατρειδών, Κατέων Ατρειδών, Κατέων Ευρπιδή (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Ρουζέβιτς, Λευκός γάμος (σκηνοθεσία Έροτης Βασιλικιώτη)
- Λόρκα, Φο, Μπέργκμαν, Το μεγάλο ταξίδι (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Σαιξηπηρ, 'Ονειρο καλοκαιρινής νύχτας (σκηνοθεσία Νικηφ. Παπανδρέου)
- Το τέλος των Ατρειδών (δεύτερη μορφή)
- Ξενόπουλον, Ο πειρασμός (σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου)
- Ντύλαν Τόμας, Κάτω από το Γαλατόδασος (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Μαρία Νερέλη, ποίηση Οδύσσεα Ελύτη (σκηνοθεσία Νικηφ. Παπανδρέου)
- Μπρεχτ, Ο κύκλος με την κιμωλία (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Ευριπίδη, Άλκηστη (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Στ. Μιχαηλίδηον, Περπατά εις το δάσος (σκηνοθεσία Γλυκερίας Καλαϊτζή)
- Ερικ Ρομέρ, Τρίο σε μι μπρέλο (σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού)
- Κατρίν Αν, Τίτα-Λου (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- Ιάκωβου Καμπανέλη, Ο δρόμος περνά από μέσα (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)

Η Πειραματική Σκηνή είναι μια θεατρική ομάδα που λειτουργεί από το 1979 στο πλαίσιο της Μακεδονικής Καλλτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη». Διευθυντής της, κατά τη δεκαετία 1979-1989, ήταν ο θεατρολόγος Νικηφόρος Παπανδρέου, καλλιτεχνικός σύμβουλος σήμερα, ενώ στη συνέχεια τη δεύτερην ανέβασαν ο Χρήστος Αρνούλλης και η Γλυκερία Καλαϊτζή.

Εκτός από τη Θεσσαλονίκη, έχει δώσει παραστάσεις σε πολλές πόλεις και χωριά της Μακεδονίας και της Θράκης, στην Κρήτη, τη Ρόδο, τη Μυτιλήνη, τον Βόλο, το Ναύπλιο, την Καλαμάτα, την Πάτρα καθώς και στην Αθήνα. Το φθινόπωρο του 1982 έδωσε παραστάσεις σε πέντε πόλεις της Αυστραλίας, με τους Αχαρνής και την Οδύσσεια, τον Ιούλιο του 1985 παρουσίασε στο Αονίνο τις Εκκλησιάζοντες και τη Βεγγέρα και τον Ιούλιο του 1989 στο Τορίνο το Τέλος των Ατρειδών και την Οδύσσεια.

Παράλληλα εκδίδει το περιοδικό Θεατρικά Τετράδια, του οποίου έχουν κυκλοφορήσει ως τώρα είκοσι πέντε τεύχη.

Συμμετοχή σε φεστιβάλ: Δημήτρια 1980, 1981, 1987, 1990 και 1991, Διεθνής Θεατρική Συνάντηση - Αθήνα 1980, 1981, 1984, 1985, 1986, Μουσικός Αύγουστος - Ηράκλειο 1981, Φεστιβάλ Φιλίππων - Θάσος 1982 και 1987, Δημήτρια Αυστραλίας 1982, Γιορτές Ανοιχού Θεάτρου 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1990, 1991 και 1992, International Theatre Season - Λονδίνο 1985, Θέατρο Ρεματίας - Χαλάνδρι 1987 και 1989, Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας 1987, Φεστιβάλ Αθηνών - Λυκαβηττός 1987, «Έκφραση» 1989, Διεθνές Φεστιβάλ «Κιέρι '89» (Τορίνο).

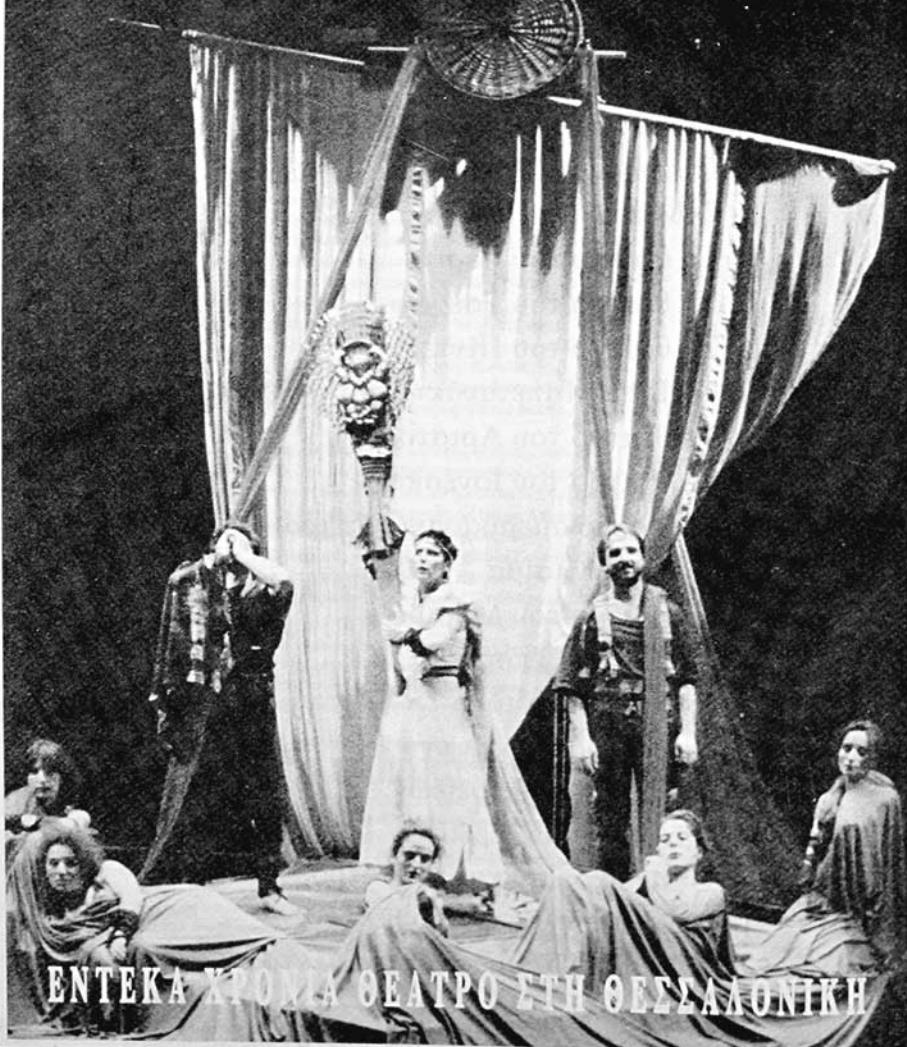
Η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» επιχορηγήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού, για το 1992-93, με το ποσό των 15.000.000 δρχ.

«Τέχνη», Μέγαρο ΧΑΝΘ, Πλατεία ΧΑΝΘ, τηλ. 222.130, 546 21 Θεσσαλονίκη.
Διεύθυνση Θεάτρου «Αμαλία»: Αμαλίας 71, τηλ. 821.483, 546 40 Θεσσαλονίκη.

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

1. Αφιέρωμα στον Σαιξπηρ
2. Ποίηση/Θέατρο: Γιάννης Ρίτσος
3. Το θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη
4. Παραδοσιακό θέατρο της Ιαπωνίας
5. Ο Μπέκετ και ο Γκοντό
6. Το θέατρο του Λόρκα
7. Το θέατρο του Τσέχωφ
8. Το θέατρο του Πίντερ
9. Ο Ηλίας Καπετανάκης και η *Βεγγέρα*
10. Το θέατρο του Αριστοφάνη
11. Το θέατρο του Ιονέσκο
12. Σύγχρονο αμερικανικό θέατρο
13. Γιούκιο Μισίμα
14. Το θέατρο του Μαριβώ
15. Μπέρτολτ Μπρεχτ
16. Κάρλο Γκολντόνι
17. Το θέατρο του 'Ιψεν
18. Ο μύθος των Ατρειδών
19. Ταντέους Ρουζέβιτς
20. Ο Μπέργκμαν και το θέατρο
21. Ο Ξενόπουλος και το θέατρο
22. Ο Ντύλαν Τόμας και το *Γαλατόδασος*
23. Μπέρτολτ Μπρεχτ-β'
24. Ο Ευριπίδης και η *Άλκηστη*
25. Ιάκωβος Καμπανέλλης

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ "ΤΕΧΝΗΣ" 1979-1990



ΕΝΤΕΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΘΕΑΤΡΟ ΕΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Ο προγραμματισμός της Παιδαριατρικής Σκηνής της «Τέχνης» γίνεται πράξη χάρη στην υποστήριξη του κοινού της Θεσσαλονίκης, την επιχορήγηση του Υπουργείου Πολιτισμού και την οικονομική ενίσχυση των παρακάτω επιχειρήσεων, οργανισμών και ιδιωτών, που ευχαριστούμε θερμά:

Schweiz - Ασφάλεια □ I. Μπουτάρης & Υιός Α.Ε. □
CRIPE - Υφάσματα Επιπλών □ Εγνατία Τράπεζα □
INFOPRINT - Εταιρεία Εκδόσεων και Πληροφορικής
□ Colibri - Graphic Design Studio □ Ελένη Λαζαρίδη.