36

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΕΧΑΪΔΗΣ-ΕΛΕΝΗ ΧΑΒΙΑΡΑ

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

36

Δημήτρης Κεχαΐδης - Ελένη Χαβιαρά

Βιογραφικά 3

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΕΧΑΪΔΗΣ - ΕΛΕΝΗ ΧΑΒΙΑΡΑ
Σε πρώτο πρόσωπο 4

ΕΛΕΝΗ ΧΑΤΖΗΣΥΜΕΩΝ
Από τις *Αλυκές* στις *Δάφνες* 18

ΓΛΥΚΕΡΙΑ ΚΑΛΑΪΤΖΗ
Στρατηγικές ζωής και τακτικές επιβίωσης
στη δραματουργία του Δημ. Κεχαΐδη και της Ελ. Χαβιαρά 29

Για την *Κηφισιά* 40

Παραστασιογραφία 42

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
Νικηφόρος Παπανδρέου

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Γλυκερία Καλαϊτζή

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Γιώργος Καστούρας

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ
Infoprint
Ιωάννου Ντέκα 7, Θεσσαλονίκη
Τηλ. 531.517

ΕΚΤΥΠΩΣΗ
Αθ. Αγγ. Αλτιντζής
Τηλ. 221.529

ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ
Γιώργος Δεληδημητρίου
Τηλ. 216.728

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»
Θέατρο «Αμαλία»
Αμαλίας 71
546 40 Θεσσαλονίκη
Τηλ. 821.483, Fax 860.708

Αριθμός τεύχους 36

ΜΑΡΤΙΟΣ 2000
Τιμή τεύχους 1.500 δρχ.

Τα έργα των δύο συγγραφέων έχουν ανεβαστεί αμέτρητες φορές, στην Αθήνα, στη Θεσσαλονίκη και σε πολλές άλλες ελληνικές πόλεις. Στο τεύχος αυτό, περιοριζόμαστε σε φωτογραφίες από το πρώτο ανέβασμα κάθε έργου (φωτ. Elite και Ν. Αργυρόπουλος για το Θέατρο Τέχνης και φωτ. Κ. Ορδόλη για τη Νέα Σκηνή).
Οι φωτογραφίες από τις δοκιμές του έργου *Με δύναμη από την Κηφισιά* στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» είναι του Βασίλη Μποζίκη.

ΔΗΜ. ΚΕΧΑΪΔΗΣ - ΕΛ. ΧΑΒΙΑΡΑ

Με δύναμη από την Κηφισιά

Στις 3 Μαρτίου του 2000, η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» ανέβασε στο θέατρο «Αμαλία» της Θεσσαλονίκης το έργο των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά *Με δύναμη από την Κηφισιά*.

Η σκηνοθεσία ήταν της Έρσης Βασιλικιώτη, τα σκηνικά και τα κοστούμια της Ιωάννας Μανωλεδάκη, η μουσική του Ηρακλή Πασχαλίδη, οι φωτισμοί του Στράτου Κουτράκη.

Πήραν μέρος οι ηθοποιοί: Μαρία Κοσκινά (Ηλέκτρα), Μένη Κυριάκογλου (Αλέκα), Στέλλα Μιχαηλίδου (Μάρω), Έφη Σταμούλη (Φωτεινή).

Τεχνική οργάνωση παραγωγής: Βασίλης Τζαφέρης. Βοηθός σκηνοθέτη: Χριστίνα Χατζηβασιλείου. Βοηθός σκηνογράφου: Μαρία Κανταρτζή, με τη συνεργασία της Χριστίνας Σαλταπίδα και της Φρίντας Σπαθάκη. Σκηνογραφικές κατασκευές: Στέφανος Σαμαρτζίδης. Χειριστής φωτισμών: Χρήστος Πραντζίδης. Χειριστής ήχου: Βασίλης Τζαφέρης.

Το έργο πρωτοπαίχτηκε στην Αθήνα, τον Δεκέμβριο του 1995, από τη Νέα Σκηνή, στο Θέατρο της οδού Κυκλάδων, σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή, με τις Μαρία Κατσανδρή (Μάρω), Αμαλία Μουτούση (Φωτεινή), Αννέζα Παπαδοπούλου (Αλέκα), Μαρία Σκουλά (Ηλέκτρα). Ανεβάστηκε επίσης από το Θεσσαλικό Θέατρο/Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας, την περίοδο 1997-98, σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου, και από το Θέατρο Διονύσια, στην Αθήνα, την περίοδο 1998-1999, σε σκηνοθεσία Νίκου Μαστοράκη, ενώ πρόκειται να ανεβαστεί σύντομα, στο τέλος Μαρτίου, από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας, σε σκηνοθεσία Κυριακής Σπανού.

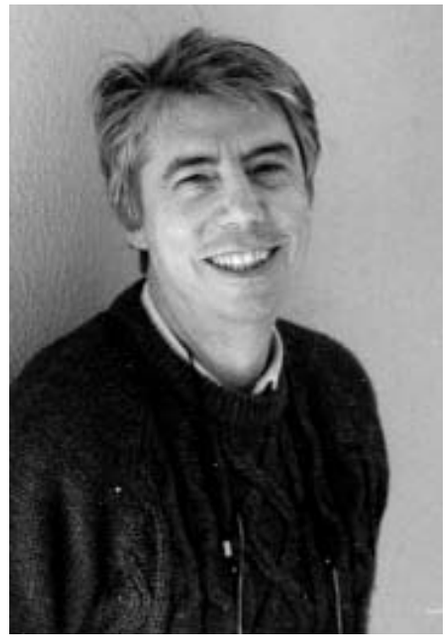
Το *Με δύναμη απο την Κηφισιά* είναι ένα ακόμη νεοελληνικό έργο που ανεβάζει η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης». Προηγήθηκαν δέκα οκτώ άλλα, ανάμεσα στα οποία: *Η πόλη* της Λούλας Αναγνωστάκη, *Εσωτερικαί ειδήσεις* του Μάριου Ποντίκα, *Περπατώ εις το δάσος* και *Το όνειρο του Ρο* της Στέλλας Μιχαηλίδου, *...και Ιουλιέτα* του Άκη Δήμου, *Η γυναίκα του Κανδαύλη* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, *Η Κυράνη του δάσους* της Φωτεινής Φραγκούλη, *Η κεφαλή* του Νίκου Μπακόλα, *Ο δρόμος περνά από μέσα, Στη χώρα Ίψεν* και *Η τελευταία πράξη* του Ιάκωβου Καμπανέλλη.

Δημήτρης Κεχαΐδης

Ο Δημήτρης Κεχαΐδης γεννήθηκε στα Τρίκαλα, μεγάλωσε στο Βόλο και σπούδασε Νομικά στην Αθήνα.

Φοιτητής ακόμα, έγραψε τα πρώτα του έργα, που παρουσιάστηκαν από το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν: τα μονόπρακτα *Μακρινό λυπητερό τραγούδι*, *Παιχνίδια στις αλυκές* (1957) και *Ο μεγάλος περίπατος* (1959). Το 1960 έγραψε το μονόπρακτο *Προάστειον Νέου Φαλήρου* που παρουσιάστηκε από την ΕΡΤ-1 (σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα). Στο Θέατρο Τέχνης πρωτοπαίχτηκαν, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, και τα έργα του: *Το πανηγύρι* (1964), *Η βέρα* και *Το τάβλι* (1972). Σε συνεργασία με την Ελένη Χαβιαρά έγραψε τα έργα *Δάφνες και πικροδάφνες* (Θέατρο Τέχνης, 1979, σκηνοθεσία Καρόλου Κουν) και *Με δύναμη από την Κηφισιά* (Νέα Σκηνή, 1995, σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή).

Έργα του παρουσιάστηκαν από το Εθνικό Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα, και από διάφορους επαγγελματικούς θιάσους τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, καθώς και από πολλές ερασιτεχνικές ομάδες. Επίσης μεταδόθηκαν από το ραδιόφωνο ή προβλήθηκαν στην τηλεόραση. Το *Με δύναμη από την Κηφισιά* έχει μεταφραστεί στα αγγλικά, ιταλικά και γερμανικά.



Ελένη Χαβιαρά

Η Ελένη Χαβιαρά γεννήθηκε στην Αίγυπτο κι έζησε εκεί μέχρι τα δεκαεπτά της χρόνια. Η καταγωγή της είναι από τη Σύμη. Η ουσιαστική επαφή της με το θέατρο άρχισε με τη φοίτησή της στη δραματική σχολή του Πέλου Κατσέλη το 1961, ενώ παράλληλα σπούδαζε Αγγλική Φιλολογία.

Ως ηθοποιός εργάστηκε μέχρι το 1970, και από το 1973 διδάσκει θεατρική λογοτεχνία στο Αγγλικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου σήμερα είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια.

Η συνεργασία της με τον Δημήτρη Κεχαΐδη είναι μακρόχρονη. Το πρώτο όμως θεατρικό έργο που συνυπογράφουν είναι οι *Δάφνες και πικροδάφνες* (Θέατρο Τέχνης, 1979). Ακολούθησε το *Με δύναμη από την Κηφισιά* (Νέα Σκηνή, 1995).

Το συγγραφικό της έργο περιλαμβάνει ακόμη διδακτορική διατριβή με θέμα την κοινωνικο-πολιτιστική διαλεκτική στο αμερικανικό θέατρο (1987), δύο μονογραφίες: μία σχετική με τους γυναικείους χαρακτήρες στο έργο του Άρθουρ Μίλλερ (*Acting by Gender: Women in Arthur Miller's Dramaturgy*, Αθήνα 1991) και μία για τις πρακτικές της ελευθερίας στο γυναικείο αμερικάνικο θέατρο (*American Women and Drama: Practices of Freedom*, Αθήνα 1997), και άλλες μελέτες στο χώρο του θεάτρου.

Σε πρώτο πρόσωπο

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΕΧΑΪΔΗ

«Στην τέχνη μου αρέσει να βλέπω το λίγο»

— Θα θέλατε να μας μιλήσετε λίγο για το ξεκίνημά σας; Πώς βρεθήκατε στο θέατρο;

Δημ. Κεχ.: Στο θέατρο βρέθηκα μάλλον τυχαία. Πήγα ένα βράδυ στου Κουν και μου άρεσε. Εκεί πρωτοσκέφτηκα το γράψιμο και αποφάσισα να δοκιμάσω. Προηγουμένως δεν είχα καμιά σχέση μ' αυτά, ούτε με το θέατρο ούτε με το γράψιμο. Έτσι έγραψα το *Μακρινό λυπητερό τραγούδι*, που παίχτηκε στο Θέατρο Τέχνης το 1957, και μετά ακολούθησαν τα *Παιχνίδια στις αλυκές*, ο *Μεγάλος περίπατος*, το *Προάστειον Νέου Φαλήρου* (αυτό δεν παίχτηκε στου Κουν, δημοσιεύτηκε το 1960 και παίχτηκε αργότερα στην τηλεόραση, σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα), και το 1964 το *Πανηγύρι*.

— Είστε από τους συγγραφείς που ξεκίνησαν και ωρίμασαν μέσα στο Θέατρο Τέχνης. Είναι γνωστή η προσφορά του Κουν στον τομέα της ελληνικής δραματουργίας. Θα ήθελα, όμως, να μας μιλήσετε λίγο για τη σχέση του Κουν με τους νέους συγγραφείς, πόσο τους καθοδηγούσε, αν έκανε παρατηρήσεις, αν πρότεινε αλλαγές κτλ.

Δημ. Κεχ.: Όταν εγώ πήγα στο Θέατρο Τέχνης, ο Κουν ήταν ήδη μεγάλος και καταξιωμένος. Ήταν πια στη φάση όπου θα μπορούσε ο ίδιος να διαμορφώσει νέους καλλιτέχνες, κι αυτό νομίζω ότι είναι το πιο σημαντικό στοιχείο της επιτυχίας κάποιου. Επιπλέον, είχε δημιουργήσει μια τέτοια ατμόσφαιρα μέσα στο Θέατρο Τέχνης, που όλοι νιώθαμε ότι έπρεπε να προσπαθούμε για το καλύτερο και να δίνουμε τη μάχη για να πάει μπροστά η τέχνη του θεάτρου. Βέβαια, νέοι καθώς είμασταν τότε, οι πειρασμοί της ζωής μάς τραβούσαν, κι όλο κάτι θα σκαρφιζόμασταν για να το ρίξουμε στη διασκέδαση. Ωστόσο, ο ίδιος ο Κουν απέπνεε μια αυστηρότητα και μια σοβαρότητα, που τη μετέδιδε και σε μας. Μόνος σου δούλευες. Ο Κουν δεν παρενέβαινε άμεσα. Αλλά υπήρχε όλο αυτό το κλίμα. Και πιστεύω ότι αυτό που μας πήγε όλους μπροστά ήταν οι απαιτήσεις που είχε ο Κουν από τον καθένα μας. Έπρεπε να βασανίσουμε πολύ κάτι πριν του το πάμε. Δεν τολμούσαμε να του πάμε οτιδήποτε.

Ο Κεχαΐδης με τους γονείς του και τις αδελφές του, 1940.

— Στα πρώτα σας κείμενα, κύριο χαρακτηριστικό είναι ένας διάχυτος λυρισμός, που αργότερα θα περάσει σε δεύτερο επίπεδο.

Δημ. Κεχ.: Εκείνη την περίοδο έγραφα για πράγματα που μου έκαναν εμένα μεγάλη εντύπωση. Κυρίως εικόνες, που τις θεωρούσα πολύ ωραίες, πολύ ερωτικές, όπως για παράδειγμα, ένα ζευγάρι γυναικεία πέδιλα ξεχασμένα στην αμμουδιά ή ένα πεταμένο πουκάμισο. Αλλά και εικόνες από τα παιδικά μου χρόνια στα Τρίκαλα και τον θεσσαλικό κάμπο. Εικόνες από τη φύση, τα ζώα και τους ανθρώπους.

— Πόσο σας σφράγισαν τα παιδικά σας χρόνια στην επαρχία;

Δημ. Κεχ.: Πάρα πολύ νομίζω. Είχαν μεγάλη ομορφιά και έδιναν τροφή στη φαντασία. Θυμάμαι το ποτάμι μπροστά από το σπίτι μας, που κυλούσε φουσκωμένο και θολό, κι εμείς τα παιδιά να καθόμαστε στο περβάζι του παραθύρου και να το παρατηρούμε. Αναρωτιόμασταν πού να πήγαινε. Και προσπαθούσαμε να φανταστούμε τη θάλασσα, όπου θα κατέληγε, μια θάλασσα όμως που δεν ξέραμε πώς ήταν, δεν την είχαμε δει ποτέ. Και μετά, θυμάμαι, πέφταμε στα στρώματα να κοιμηθούμε, όλα τα παιδιά μαζί, σ' ένα δωμάτιο με τις φλοκάτες γύρω γύρω κι όλα τα κεφάλια στο ίδιο σημείο. Μ' αρέσει να τα θυμάμαι αυτά, να γυρίζω πίσω στο χρόνο. Άλλωστε, και να μη θέλουμε να γυρίσουμε πίσω στο χρόνο, θα γυρίσει ο χρόνος σε μας. Επιπλέον, μια μανία που έχω είναι να κρύβω πράγματα και να πηγαίνω μετά από χρόνια να τα ξαναβρίσκω. Είναι εκεί και σε περιμένουν. Κάπως έτσι την αισθάνομαι εγώ τη μοναξιά. Όπως και πολύ ευτυχισμένες στιγμές μου ήταν όταν βρισκόμουν στην ύπαιθρο, στην ανοιχτωσιά, και στα λιβάδια έξω από τα Τρίκαλα, κι έβλεπα από μακριά τους δικούς μου να γελούν και να τραγουδούν. Μου άρεσε πολύ να το κάνω αυτό. Να τους βλέπω εκεί στο βάθος, κι εγώ να είμαι μακριά.

Μαθητής γυμνασίου, με τους γονείς του και τις αδερφές του, Μάιος 1947.

Το πατρικό σπίτι του Κεχαΐδη στο Βόλο.

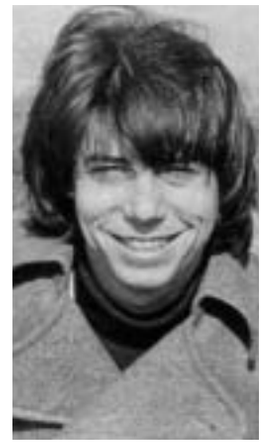
– Εξακολουθείτε να πηγαίνετε σ' αυτά τα μέρη; Φαντάζομαι ότι θα έχουν αλλάξει πια.

Δημ. Κεχ.: Ναι, πηγαίνω συχνά. Και, φυσικά, έχουν αλλάξει πολύ. Αλλά καλό είναι που άλλαξαν, αλλιώς θα διαψεύδαμε τον Ηράκλειτο.

– Μετά το Πανηγύρι, *όμως, εγκαταλείπετε το χώρο της υπαίθρου. Στην επαρχία ή στην Αθήνα, η δράση των έργων σας περιορίζεται συνήθως σ' ένα δωμάτιο, και αρχίζουν, παράλληλα, να σας απασχολούν έντονα οι χαρακτήρες.*

Δημ. Κεχ.: Μετά το *Πανηγύρι* ένιωσα ότι έπρεπε να βάλω μια τελεία σ' αυτόν τον κόσμο. Είχα αρχίσει να θέλω ν' αφήσω πίσω μου τους παπλωματάδες. Κατά σύμπτωση, αυτή την περίοδο γνωρίζω τη Ελένη, κι αρχίζουμε μαζί πια να προσανατολιζόμαστε σε πιο σύγχρονα θέματα, σε καταστάσεις που τις νιώθαμε δίπλα μας, που τις ζούσαμε. Έτσι, άρχισα να γράφω τη *Βέρα* και το *Τάβλι*. Σ' αυτά βοήθησε και η Ελένη, περισσότερο στο *Τάβλι*. Μ' αυτά τα δύο έργα προσπάθησα να ξεφύγω από το παρελθόν και να δω πια τη σύγχρονη ζωή, και σ' αυτό η συμβολή της Ελένης ήταν, πιστεύω, καθοριστική. Τότε για πρώτη φορά άρχισαν να με απασχολούν σοβαρά οι χαρακτήρες και οι τεχνικές της θεατρικής γραφής.

– Στο ξεκίνημά σας γράφετε με συχνότητα ένα έργο το χρόνο. Αργότερα γίνεστε πιο φειδω-



λός. Από το 1964 που ανεβαίνει το Πανηγύρι *μέχρι το 1995 που παίζεται το* Με δύναμη από την Κηφισιά, *σε διάστημα δηλαδή 30 χρόνων, μας έχετε δώσει μόλις πέντε έργα. Ποιοι είναι οι λόγοι αυτής της μετρημένης παραγωγής;*

Δημ. Κεχ.: Όταν περνούν τα χρόνια, και ωριμάζεις, τα πράγματα στο γράψιμο δυσκολεύουν, δεν γίνονται ευκολότερα. Αν τα πρώτα χρόνια χρειαζόμουν ένα άλφα διάστημα για να γράψω μια σκηνή, τώρα χρειάζομαι, όχι διπλάσιο, αλλά πολλαπλάσιο. Αυτό έχει να κάνει και με τον τρόπο που δουλεύω. Δεν μου αρέσει να περιγράφω άμεσα αυτά που βλέπω. Μου αρέσει να τα φιλτράρω και να ψάχνω γι' αυτό που κρύβεται από πίσω. Καμιά φορά, παίρνω το αυτοκίνητο και πηγαίνω σε κάτι πλατειούλες ή σε ερημικές παραλίες το χειμώνα, όπου κάθομαι και παρατηρώ. Ποτέ όμως δεν γράφω γι' αυτό που βλέπω. Η αίσθηση είναι που μ' ενδιαφέρει. Αυτή θέλω να μεταφέρω στα έργα μου.

— Ήδη μας δώσατε μια ιδέα για το πώς εμπνέεστε. Θα θέλατε να μας μιλήσετε λίγο γι' αυτό;

Δημ. Κεχ.: Να σας πω για το έργο που γράφω τώρα. Είχαμε πάει το περασμένο καλοκαίρι με την Ελένη στη Βραυρώνα. Εκεί ήταν ένας καθηγητής από το MIT, Έλληνας που έχει πάρει σύνταξη. Αυτός είχε χάσει τα γυαλιά του. Ήταν από αυτά τα ειδικά γυαλιά για να δεις την έκλειψη του ήλιου. Γνωριστήκαμε μ' αυτή την αφορμή και τα λέγαμε κάπου κάπου. Κάποια στιγμή —έτσι αρχίζει και το έργο—, χτυπάει το κινητό του. Ήταν η γυναίκα του, η οποία ρωτούσε να μάθει με ποιους ήταν. Προφανώς τον ζήλευε. Εκείνος προσπαθούσε να της εξηγήσει, ώσπου κάποια στιγμή σταματάει έναν περαστικό και του ζητά να μιλήσει στο τηλέφωνο και να εξηγήσει στη γυναίκα του πού ήταν και με ποιούς ήταν.

— Από τη διήγησή σας προκύπτει ότι σας ερεθίζει ιδιαίτερα η φαιδρή πλευρά των καταστάσεων, πίσω από την οποία, ωστόσο, υποκρύπτεται κάποιο αδιέξοδο.

Δημ. Κεχ.: Ναι, έτσι είναι. Με γοητεύει το παιχνίδι, ίσως επειδή δεν μπορώ να χωνέψω τη έννοια του θανάτου. Αισθάνομαι πολλές φορές αυτό που λέει ο Εμπειρίκος για τους αρχαίους Έλληνες, ότι έκαναν οίστρο της ζωής τον φόβο του θανάτου. Ή αυτό που λένε οι Αιγύπτιοι για τους Έλληνες: «αεί παίδες». Τώρα για το αδιέξοδο, δεν νομίζω ότι το συνειδητοποιούμε πάντα. Αυτό το βλέπουν συνήθως μόνο οι ειδικοί. Γιατί στη ζωή μάς συμβαίνουν πάρα πολλά πράγματα, ή κάνουμε πράγματα που δεν μπορούμε να καταλάβουμε ούτε γιατί συμβαίνουν ούτε γιατί τα κάνουμε. Νιώθουμε πολλά πράγματα, αλλά δεν είμαστε πάντα σε θέση να τα εξηγήσουμε. Εγώ θυμάμαι, όταν αρραβωνιάστηκε η αδερφή μου —ήμουν πολύ μικρός ακόμα— πίστευα ότι ο αρραβωνιαστικός της ήρθε να την πάρει από μας κι έκανα ό,τι μπορούσα για να τον εξαφανίσω.

— Εκείνο που χαρακτηρίζει τους ήρωές σας είναι μια δυσκολία προσαρμογής στην πραγματικότητα. Αυτό ερμηνεύτηκε ως κοινωνικό σύμπτωμα, ότι έφταιγαν, δηλαδή, οι συνθήκες που επικράτησαν στη μεταπολεμική Ελλάδα. Ωστόσο, η διάσταση με την πραγματικότητα συνιστά, πιστεύω, βασική κατάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης, που ισχύει και ανεξάρτητα από κοινωνικές συνθήκες. Θά 'λεγα, μάλιστα, ότι έχει περισσότερο υπαρξιακή παρά κοινωνική διάσταση.

Δημ. Κεχ.: Έτσι είναι. Ο άνθρωπος πάντα

ζητάει να προσαρμοστεί κάπου. Αλλά όσο πιο μεγάλες προσπάθειες καταβάλλει, τόσο δυσκολότερη γίνεται η προσαρμογή. Θα έλεγα ότι η σχέση μας με την πραγματικότητα είναι σαν το ασανσέρ. Αυτοί που είναι έξω βλέπουν την κίνησή μας, εμείς που είμαστε μέσα δεν μπορούμε να την αντιληφθούμε. Επίσης, λέμε συνέχεια η πραγματικότητα και η πραγματικότητα! Και ποια είναι τελικά η πραγματικότητα; Τι εννοούμε όταν λέμε πραγματικότητα; Κατά κανόνα άλλο εννοεί ο ένας κι άλλο ο άλλος. Κοίταξε, ο άνθρωπος στην απελπισία του να υπάρξει και να κρατηθεί πάνω στη γη δεν έχει να πιαστεί από πολλά πράγματα. Σε τελευταία ανάλυση, τι μας δένει με το σύμπαν; Το πέλμα του ποδιού μας, το σημείο που πατάμε, που ακουμπάμε τη γη. Μερικοί, βέβαια, θεωρούν ότι τέτοιες εκτιμήσεις φανερώνουν έλλειψη αγωνιστικότητας, ότι δείχνουν παραίτηση. Μπορεί. Εγώ, πάντως, έτσι αισθάνομαι. Και το έργο που γράφω τώρα θα ήθελα να το αφιερώσω στη «μοναξιά των τόπων που βρίσκονται μακριά από τη θάλασσα».

— Στα έργα σας γίνεται πολλή κουβέντα για τον έρωτα, ενώ, από την άλλη, σηματοδοτείται έντονα και η απουσία του. Μήπως, τελικά, το να κουβεντιάζουμε διαρκώς για το άλλο φύλο είναι ένας ενεργητικός τρόπος για να αποφεύγουμε την πραγματικότητα και να μην ερχόμαστε αντιμέτωποι με τα αδιέξοδά μας;

Δημ. Κεχ.: Ίσως. Δεν ξέρω τι λένε οι άλλοι. Εγώ πιστεύω ότι πρέπει να συζητάμε από το πρωί μέχρι το βράδυ για τον έρωτα. Διότι μέσα από τη συζήτηση για τον έρωτα, συζητάς για την ίδια τη ζωή. Η συζήτηση για τον έρωτα δεν είναι σαν όλες τις άλλες, δεν είναι μόνο για να περνά η ώρα. Δεν βλέπετε τους ερωτευμένους, που θέλουν συνέχεια να είναι μαζί και να μοιράζονται τις εμπειρίες; Είναι για να μπορούν να συνεννοούνται μετά. Ο έρωτας είναι το κίνητρο της ζωής.

— Μας είχατε συνηθίσει σε αντρικά έργα. Τι σας έκανε να στραφείτε, στο Με δύναμη από την Κηφισιά, *στις γυναίκες;*

Δημ. Κεχ.: Θέλαμε να γράψουμε κάτι για τις γυναίκες. Στο θέατρο υπάρχει πάντα σύγκρουση αρσενικού και θηλυκού. Έτσι, αυτό που στα προηγούμενα έργα μας ήταν στο πίσω επίπεδο, τώρα το φέραμε μπροστά. Όμως το συγκεκριμένο έργο άργησε πολύ να πάρει την τελική του μορφή. Προηγήθηκαν πολλές κουβέντες, αναθεωρήσεις και γραψίματα, μέχρι να ολοκληρωθεί.

— Και γιατί στην Κηφισιά;

Δημ. Κεχ.: Η Κηφισιά είναι μια περιοχή που, αν και έχει αλλάξει πολύ από παλιά, κρατάει ακόμα κάτι από την παλιά της αίγλη. Εγώ έχω έντονες μνήμες από περιπάτους στην Κηφισιά, και θυμάμαι ένα βράδυ που ίσως έζησα την πιο όμορφη εμπειρία συναναστροφής. Ήμουνα μαζί με τον Φέρτη. Ήταν φθινόπωρο και καθόμασταν σ' ένα παγκάκι κι αφήναμε τα φύλλα να πέφτουν στο πρόσωπό μας. Κάπου εκεί κοντά ήταν ένα συγγενικό μου σπίτι, που ήταν άδειο. Ήξερα πού έκρυβαν το κλειδί κι έτσι ανοίξαμε το σπίτι, καλέσαμε και φίλους και περάσαμε ένα υπέροχο βράδυ. Αν και τώρα η Κηφισιά έχει αλλάξει, διατηρεί ακόμα το μύθο της. Εγώ συχνά, όταν πηγαίνω στην Κηφισιά, ψάχνω και προσπαθώ να εντοπίσω τα σπίτια όπου έμεναν ορισμένοι ελάσσονες ποιητές, όπως ο Δροσίνης. Δεν έχω καταφέρει όμως ακόμα να τα εντοπίσω.

— Από το 1970 και μετά δουλεύετε σταθερά σ' ένα συγκεκριμένο τύπο έργων. Λίγα άτομα, από δύο έως τέσσερα, σ' έναν μάλλον κλειστό χώρο, συζητούν για ένα μάλλον δευτερεύουσας σημασίας θέμα, για μια βέρα που χάθηκε, για το ποιος θα μπει ή δεν θα μπει στους εκλογικούς συνδυασμούς, για ένα ταξίδι...

Δημ. Κεχ.: Πάντοτε μου άρεσε στην τέχνη να βλέπω το λίγο. Πιστεύω ότι η μεγάλη τέχνη βρίσκεται στο λίγο. Δεν υπάρχει μεγάλη τέχνη στο πολύ. Αντίθετα, από το μικρό και το ασήμαντο μπορείς να βγάλεις καμιά φορά πολύ μεγάλα πράγματα. Πρέπει, άλλωστε, να ξεκινάς από τα χαμηλά, τα μικρά, για ν' ανέβεις στα ψηλά, στην κορυφή. Κι αυτή είναι μια διαδρομή μύησης στα μυστικά του κόσμου. Είναι όπως όταν ανεβαίνεις ένα βουνό, όπου πρώτα θα συναντήσεις τις ακακίες, μετά τις αμυγδαλιές, μετά τα πεύκα, τα κυπαρίσσια, τα έλατα. Όσο ανεβαίνεις, τόσο αλλάζει το τοπίο. Και φτάνεις κάποια στιγμή στην κορυφή, στα μαύρα έλατα. Κι εκεί, στην κορυφή, ακούς τον αέρα να περνά μέσα από τα μαύρα έλατα και είναι σα να νιώθεις την ανάσα του κόσμου. Είναι ένας ήχος που μπορεί να σε τρελάνει. Μ' αυτά παλεύει ο καλλιτέχνης. Κι η οδύνη του είναι, όταν συνειδητοποιεί ότι δεν είναι σε θέση να αποδώσει τέτοιες μεγαλειώδεις στιγμές και τέτοιες καταστάσεις.

— Οι περιγραφές σας είναι γεμάτες ποιητικές εικόνες. Πιστεύετε ότι, με τους ρυθμούς που ζούμε σήμερα, η ποίηση εξακολουθεί να υπάρχει στη ζωή μας;

Δημ. Κεχ.: Η ποίηση είναι πολύ περίεργο

πράγμα. Όσο την κυνηγάς τόσο σου ξεφεύγει. Ποτέ δεν θα την κατακτήσεις. Μόνο κομμάτια της μπορείς ν' αγγίξεις. Όταν δεν την κυνηγάς και την αφήνεις, σε πλησιάζει. Γιατί την ποίηση δεν την έχεις μέσα σου. Σε επισκέπτεται. Πρέπει, όμως, να είσαι κι εσύ κατάλληλα εφοδιασμένος για να την αντιληφθείς. Και πρέπει να φροντίσεις γι' αυτό. Να κάνεις τις επιλογές σου, με βάση αυτό που πραγματικά θέλεις, αυτό που πραγματικά σε συγκινεί, να μην σκορπιέσαι. Βέβαια, όταν μεγαλώνεις, τα πράγματα γίνονται πιο εύκολα.

— *Υπάρχει, ωστόσο, η άποψη ότι ο συγγραφέας και, γενικά, ο καλλιτέχνης πρέπει να σκορπιέται, πρέπει να ζει έντονα και να αποκτά πολλές εμπειρίες.*

Δημ. Κεχ.: Θα σας πω αυτό που είπε κάποτε ο Όσκαρ Ουάιλντ, ότι δεν χρειάζεται να πιεις όλο το βαρέλι για να καταλάβεις αν το κρασί είναι καλό ή κακό. Το πιστεύω αυτό. Δεν χρειάζεται να ζήσεις τα πάντα για να μπορέσεις να γράψεις.

— *Η δική σας επιμονή σ' αυτά τα μικρά θέματα, και κυρίως σ' αυτήν την πολύ συγκεκριμένη φόρμα, θα συνεχιστεί, ή θεωρείτε ότι με την* Κηφισιά *αγγίξατε λίγο τα όριά σας;*

Δημ. Κεχ.: Το ζήτημα της φόρμας μας έχει απασχολήσει πολύ και το συζητάμε συχνά με την Ελένη. Εγώ, μερικές φορές, νιώθω ότι πρέπει να απελευθερωθώ από τη φόρμα. Έτσι, αρχίζω να γράφω αφήνοντας τον εαυτό μου ελεύθερο από τις έγνοιες της φόρμας. Γράφω, γράφω και φτάνω κάποτε σ' ένα σημείο πέρα από το οποίο δεν μπορώ να συνεχίσω, δεν μου βγαίνει. Αρχίζω, λοιπόν, να συνειδητοποιώ ότι υπάρχει κάποιο μυστικό σε σχέση με τη φόρμα, που πρέπει να το κατακτήσεις σιγά σιγά. Γιατί τη φόρμα δεν μπορείς να τη διαλέξεις. Προκύπτει. Κι έχει σημασία να μπορείς να την ελέγχεις, πράγμα που δεν είναι καθόλου εύκολο. Εκείνο που μ' ενδιαφέρει εμένα, είναι να μπορείς να κρατάς το χαρακτήρα ορατό μπροστά σου, για να μπορείς να τον αντιμετωπίσεις. Αν τα πράγματα είναι ρευστά, ο χαρακτήρας μεταβάλλεται, αλλάζει, κι αλλάζεις κι εσύ. Κι εδώ είναι η μεγάλη ικανότητα και το μεγάλο προτέρημα της Ελένης. Μπορεί να παίρνει τη σκηνή που γράφουμε και να την ανεβάζει σ' ένα επίπεδο ψηλά, ώστε να τη βλέπεις και να την παρατηρείς. Και, κυρίως, μπορεί να την κρατήσει εκεί όσο χρόνο χρειάζεται για να ολοκληρωθεί. Αυτό σε κάνει να νιώθεις ασφαλής, να μη φοβάσαι ότι η σκηνή θα χαθεί, ότι θα διαλυθεί, όσο καιρό τη δουλεύεις. Είναι όπως συμβαίνει στη ζωγραφική με τα μοντέλα, όπου ο ζωγράφος γνωρίζει ότι, ακόμα κι αν κινηθούν λίγο, δεν πρόκειται να χαλάσουν ή να αλλάξουν την πόζα.

— *Τα θέματα αλλά και οι χαρακτήρες των έργων σας διαθέτουν μια έντονη ελληνικότητα. Μήπως, όμως, αυτό το χαρακτηριστικό, σε μια εποχή παγκοσμιοποίησης, περιορίζει τελικά την εμβέλειά τους; Πιστεύετε ότι θα μπορούσαν να παιχτούν στο εξωτερικό;*

Δημ. Κεχ.: Νομίζω πως όχι. Και δεν εννοώ ότι δεν θα μπορούσε ένα ελληνικό έργο να ανέβει για μια ή δυο παραστάσεις στο εξωτερικό —αυτό γίνεται. Εννοώ να το επιλέξει ένας ξένος θίασος για να το παρουσιάσει μια σεζόν. Πολύ συχνά ακούμε για ελληνικά έργα, ότι παίχτηκαν στο εξωτερικό, σ' αυτήν ή την άλλη χώρα. Και μετά μαθαίνουμε ότι παίχτηκαν από κάποιους Έλληνες για τους ομογενείς, για μια ή δυο παραστάσεις. Αυτό δεν σημαίνει ότι το έργο κάνει έτσι καριέρα στο εξωτερικό. Ας μη γελιόμαστε. Καταρχήν γράφεις για να παιχτείς στην Ελλάδα. Τώρα, αν το έργο είναι καλό και οι χαρακτήρες αληθινοί, μπορεί να ενδιαφέρει κι άλλους. Αλλά δεν ξεκινάς έτσι. Έπειτα δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα ελληνικά τα μιλούν λίγοι, και η σημερινή Ελλάδα είναι άγνωστη στους περισσότερους. Για μας είναι πιο εύκολο να βλέπουμε ξένα έργα, κυρίως αγγλικά ή αμερικάνικα, επειδή μαθαίνουμε γι' αυτούς, μέσα από τον κινηματογράφο, την τηλεόραση, τα βιβλία. Κάποτε, στη δεκαετία του '70 κυρίως, ορισμένοι έλλη-

νες συγγραφείς προσπάθησαν να γράψουν πιο γενικά, να γράψουν έργα που δεν θα ήταν στενά ελληνικά, αλλά θα αφορούσαν όλο τον κόσμο. Τα έργα όμως αυτά δεν πέτυχαν. Γιατί από τον τόπο σου θα ξεκινήσεις πρώτα. Τώρα αν το έργο βγει και έξω, αυτό δεν μπορείς να το ξέρεις. Εξαρτάται από το έργο. Αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το θεατρικό έργο είναι δεμένο με τη γλώσσα του. Βλέπουμε κι εδώ ξένες παραστάσεις και λέμε ότι μας άρεσαν, όχι όμως γι' αυτά που ακούμε, αλλά γι' αυτά που βλέπουμε. Το θεατρικό έργο, λένε —και το πιστεύω— αρχίζει να χάνεται, όταν το μάτι αρχίζει να κλέβει από το αυτί.

— *Γράφετε σε καθημερινή βάση;*

Δημ. Κεχ.: Ναι, δουλεύω καθημερινά και με πρόγραμμα. Αυστηρό πρόγραμμα, γιατί το γράψιμο έχει τους δικούς του κανόνες που πρέπει να παλέψεις μαζί τους. Δεν μπορεί να αφήνεσαι στο πότε θα σε επισκεφτεί η έμπνευση. Για να ολοκληρωθεί ένα θεατρικό έργο απαιτείται σκληρή δουλειά, ώστε κάθε λέξη να είναι στη θέση της, να μην μπορείς να αφαιρέσεις ή να προσθέσεις κάτι, χωρίς να καταστρέψεις τη σύνθεση.

— *Πόσον καιρό δουλεύετε ένα έργο;*

Δημ. Κεχ.: Πολύ καιρό. Για παράδειγμα το *Με δύναμη από την Κηφισιά* μας πήρε δύο τρία χρόνια. Ήταν μια δουλειά που πέρασε από πολλά στάδια και χρειάστηκε πολύ κόπο για να γίνει. Έπρεπε να δουλεύουμε συνέχεια. Και στην τελευταία φάση είχαμε και την πίεση του Λευτέρη. Μ' έβλεπε καμιά φορά το καλοκαίρι στη θάλασσα κι ερχόταν τρέχοντας να δει γιατί δεν γράφω. Κι εγώ μερικές φορές, μόλις τον έβλεπα, έβαζα τα χαρτιά μου πάνω από το περιοδικό που διάβαζα, για να τον ξεγελάσω.

— *Δουλέψατε ποτέ κατά παραγγελία;*

Δημ. Κεχ.: Όχι. Έγραφα πάντα αυτά που ήθελα και τα πήγαινα στον Κουν. Ήμουνα, όμως, και τυχερός γιατί του άρεσαν πολύ, τα δεχόταν χωρίς σχεδόν καθόλου διορθώσεις και προγραμμάτιζε αμέσως το ανέβασμά τους.

— *Βλέπετε θέατρο;*

Δημ. Κεχ.: Δεν βλέπω θέατρο. Πολύ σπάνια μόνο. Μου είναι πολύ δύσκολο να ταυτιστώ με τους ρόλους, ειδικά όταν παίζουν ηθοποιοί που τους γνωρίζω πολύ καλά στην προσωπική τους ζωή. Διαβάζω όμως πολύ θέατρο.

— *Παρακολουθείτε, επομένως, έστω και ως αναγνώστης, την πορεία του ελληνικού έργου. Πώς σας φαίνεται σήμερα η ελληνική δραματουργία;*

Δημ. Κεχ.: Εδώ και πάρα πολλά χρόνια ακούω να λένε πως τα ελληνικά έργα αδικούνται, ότι δεν παίζονται όσο τα ξένα. Πρέπει να ομολογήσω ότι δεν έχω δει να συμβαίνουν και σπουδαία πράγματα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία. Ίσως μπορείς να ξεχωρίσεις δυο τρία πολύ καλά έργα, αλλά δεν φτάνει μόνο αυτό. Γιατί το σημαντικό δεν είναι ένα έργο να παιχτεί σήμερα. Πρέπει να αντέξει και αύριο. Και χρειάζεται να το φορτίσεις με μεγάλη ενέργεια για να αντέξει στο χρόνο. Κι αυτό δεν είναι εύκολο.

— *Το* Με δύναμη από την Κηφισιά *υπήρξε πολύ τυχερό έργο. Παρότι η πρώτη του παράσταση σημείωσε πολύ μεγάλη επιτυχία, κι αυτό θα μπορούσε να λειτουργήσει αποτρεπτικά, λόγω της αναπόφευκτης σύγκρισης, το έργο παίζεται και ξαναπαίζεται.*

Δημ. Κεχ.: Ναι, έτσι είναι. Είναι ίσως από τα λίγα σύγχρονα ελληνικά έργα που ανέβηκαν τόσες φορές και σε τόσο λίγο χρονικό διάστημα. Κι όχι μόνο στην Ελλάδα.

— *Σας έχει τύχει σε παραστάσεις έργων σας να ξαφνιαστείτε, θετικά ή αρνητικά, επειδή ο σκηνοθέτης ακολούθησε μια γραμμή που εσείς δεν την είχατε καθόλου φανταστεί;*

Δημ. Κεχ.: Όχι, δεν μου έχει συμβεί ποτέ κάτι τέτοιο. Και ο Κουν και ο Λευτέρης, οι δύο σκηνοθέτες με τους οποίους βρέθηκα πιο κοντά, αντιμετώπισαν τα έργα μου περίπου όπως κι εγώ τα είχα φανταστεί. Όταν μάλιστα νιώθεις ότι ο σκηνοθέτης κατανοεί και σέβεται το κείμενό σου, τότε τον εμπιστεύεσαι ακόμα περισσότερο.

— *Γράφετε τίποτα τώρα;*

Δημ. Κεχ.: Ναι, γράφω ένα μεγάλο μονόπρακτο. Θα χρειαστεί, όμως, αρκετός ακόμα χρόνος για να ολοκληρωθεί.

— *Υπάρχει κάποιο από τα έργα σας που αγαπάτε ιδιαίτερα;*

Δημ. Κεχ.: Μου αρέσει πολύ η *Βέρα*. Είναι ένα περίεργο έργο, δεν ξέρεις πού αρχίζει και πού τελειώνει. Στηρίζεται ολόκληρο στο ότι κάτι χάθηκε. Είναι και το επαρχιακό τοπίο, με τα χρώματα και την ηρεμία του, που σε κάνει να αισθάνεσαι ότι έχει σταματήσει ο κόσμος...

«Ο λόγος είναι σύνθετο πράγμα»

– Πρωτοεμφανίζεστε ως θεατρική συγγραφέας στο τέλος της δεκαετίας του '70, όταν συνυπογράφετε με τον Δημήτρη Κεχαΐδη, τις Δάφνες και πικροδάφνες *και μετά, στα μέσα της δεκαετίας του '90, όταν, πάλι μαζί με τον Κεχαΐδη, μας δίνετε το* Με δύναμη από την Κηφισιά. *Δεν γνωρίζουμε, όμως, και πολλά πράγματα για την Ελένη Χαβιαρά. Θέλετε να μας μιλήσετε λίγο για τη ζωή σας;*

Ελ. Χαβ.: Δεν έχω να σας πω πολλά. Γεννήθηκα στο Σουέζ. Ο πατέρας μου ήταν νησιώτης, από τη Σύμη, ένα νησί που κυριολεκτικά λάτρευα όταν ήμουν μικρή κι ακόμα το λατρεύω. Το γεγονός ότι δεν γεννήθηκα στην Ελλάδα πρέπει να έχει παίξει κάποιο ρόλο στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς μου. Ανήκω, βλέπετε, σ' εκείνη την κατηγορία των Ελλήνων που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν σε περιοχές, όπου υπήρχε έντονη η νοσταλγία της πατρίδας.

– Σε τι ηλικία ήρθατε στην Ελλάδα;

Ελ. Χαβ.: Για μόνιμη εγκατάσταση ήρθα μεγάλη. Πρώτη φορά όμως ήρθα όταν ήμουν εννιά χρονών, μετά ξανά στα δεκατρία, και έπειτα στα δεκαπέντε-δεκαέξι. Μόνιμα εγκαταστάθηκα πια όταν ήρθα να σπουδάσω στο πανεπιστήμιο.

– Τι θυμάστε από τα παιδικά σας χρόνια στην Αίγυπτο;

Ελ. Χαβ. Αυτό που κυρίως θυμάμαι από τα παιδικά και εφηβικά μου χρόνια στο Σουέζ ήταν ο έντονος πατριωτισμός των Ελλήνων της διασποράς. Οι γιορτές, εθνικές και θρησκευτικές, είχαν μεγάλη σημασία για μας εκεί. Μ' αυτόν τον τρόπο νιώθαμε ότι διατηρούσαμε την ελληνικότητά μας. Θυμάμαι μια φορά όταν ήρθα στην Ελλάδα –πρέπει να ήμουν γύρω στα 13–, και έμπαινε το πλοίο στο λιμάνι του Πειραιά. Ήταν απόγευμα, και καθώς το τοπίο το ελληνικό είναι τελείως διαφορετικό από το αιγυπτιακό, μ' έπιασαν τα κλάματα, επειδή ερχόμουν στην Ελλάδα.

– Πόσο η πραγματικότητα που συναντήσατε στην Ελλάδα κατέστρεψε το μύθο που είχατε φτιάξει στην Αίγυπτο;

Ελ. Χαβ.: Όχι πολύ. Ίσως είναι και ο τρόπος που εγώ λειτουργώ. Δεν ζω με φαντασιώσεις. Μπορεί η αίσθηση της Ελλάδας που βιώναμε στην Αίγυπτο να ήταν πολύ έντονη και διαφορετική, προσαρμόστηκα όμως αρκετά γρήγορα στην ελληνική πραγματικότητα. Χρειάστηκε φυσικά κάποιο διάστημα, κυρίως γιατί ήταν άλλοι οι κώδικες επικοινωνίας. Έπρεπε να καταλάβω πώς ήταν τα πράγματα εδώ και πώς λειτουργούσαν. Για αρκετό χρόνο, ωστόσο, είχα συνείδηση της διαφορετικότητας. Μου πήρε χρόνο να συνειδητοποιήσω το βαθύτερο πολιτικό και κοινωνικό πρόβλημα, και να το καταλάβω. Η αντιπαλότητα που υπήρχε χώριζε τον κόσμο σε δεξιούς και αριστερούς, και καθόριζε τις κοινωνικές, προσωπικές, επαγγελματικές και καλλιτεχνικές σχέσεις των ανθρώπων. Έπρεπε, όμως, να προσαρμοστώ και να επιβιώσω. Δεν ήθελα να μείνω κολλημένη στο πα-

Η Ελένη Χαβιαρά σε παιδική ηλικία στην Αίγυπτο, στο Σουέζ.

ρελθόν. Όπως και τώρα, άλλωστε, δεν θέλω να μένω κολλημένη στις νεανικές μου εμπειρίες. Ορισμένοι εξακολουθούν να ζουν στο παρελθόν και να νοσταλγούν εκείνα τα χρόνια στην Αίγυπτο. Προσωπικά, πρέπει να πω ότι δεν μου άρεσε και ιδιαίτερα η ζωή εκεί. Ήθελα πολύ να έρθω στην Ελλάδα. Εκεί ζούσα σε μια επαρχιακή πόλη, σαν χωριό, όπου η ελληνική κοινότητα αριθμούσε γύρω στις τρεισήμισι-τέσσερις χιλιάδες κατοίκους. Τους ήξερες όλους και σε ήξεραν όλοι. Αυτό με καταπίεζε. Ένιωσα πραγματικά μεγάλη ηδονή όταν πρωτοήρθα εδώ, και περπατούσα στους δρόμους άγνωστη μεταξύ αγνώστων. Βέβαια, έρχονται κάποιες στιγμές που αισθάνομαι νοσταλγία για τον τόπο που μεγάλωσα, είναι όμως μια νοσταλγία αισθήσεων, έχει σχέση με μυρωδιές, γεύσεις, χρώματα, ηλιοβασιλέματα...

— Τι σας έφερε στο θέατρο; Γιατί επιλέξατε να γράφετε θέατρο;

Ελ. Χαβ.: Με το θέατρο ήρθα σε επαφή πολύ νωρίς. Σπούδασα και δούλεψα ως ηθοποιός ένα διάστημα. Τώρα, τι είναι εκείνο που με οδήγησε στη συγγραφή; Νομίζω πως μπλέχτηκα χωρίς να το καταλάβω. Ευθύνεται, φυσικά, και ο Δημήτρης που με ενθάρρυνε. Τώρα γιατί συγκεκριμένα θέατρο; Να σου πω δυο τρία πράγματα που μπορεί να έχουν σχέση. Καταρχήν, έχω μάλλον αδύναμη μνήμη. Δεν θυμάμαι ημερομηνίες, ονόματα, κι αν μου πεις να μάθω απέξω ένα κομμάτι κειμένου, είναι ο εφιάλτης μου. Αν, όμως, ακούσω ένα διάλογο, σε μια παρέα ή στο δρόμο, δύσκολα τον ξεχνώ. Ίσως αυτό να έχει σχέση με τις λειτουργίες του εγκεφάλου μου. Δεν ξέρω. Αλλά έχω έντονη αίσθηση του προφορικού λόγου. Γι' αυτό και μπορώ πολύ εύκολα να πλάσω έναν διάλογο. Ποίηση δεν θα μπορούσα να γράψω ποτέ. Δεν μπορώ να λειτουργήσω με το αφηρημένο. Ψάχνω πάντα το συγκεκριμένο. Ακόμα κι όταν διαβάζω θεωρητικά κείμενα, μ' ενδιαφέρει να βρω πώς συγκεκριμενοποιείται αυτό που διαβάζω και πώς θα μπορούσε να εφαρμοστεί. Μπορεί, βέβαια, να βοήθησε και το ότι στο σχολείο ήμουν καλή στα μαθηματικά. Νομίζω πως αυτό έχει κάποια σχέση με το πώς αντιμετωπίζω προβλήματα δομής και ισορροπίας που είναι απαραίτητα λειτουργικά στοιχεία ενός θεατρικού έργου.

— Είστε θεατρολόγος, αναπληρώτρια καθηγήτρια στο τμήμα της αγγλικής φιλολογίας, και έχετε, μάλιστα εκδόσει και δύο βιβλία, ένα για τους γυναικείους χαρακτήρες στο θέατρο του Άρθουρ Μίλλερ και ένα για τις πρακτικές της ελευθερίες στο γυναικείο αμερικάνικο θέατρο. Κατά πόσο τα θεωρητικά σας ενδιαφέροντα επηρεάζουν τη δημιουργική, ας το πούμε έτσι, συγγραφική σας δραστηριότητα.

Ελ. Χαβ.: Νομίζω αρκετά. Δεν είναι τυχαίο ότι το τελευταίο μου βιβλίο, το *American Women and Drama: Practices of Freedom*, το έγραψα, αφού τελειώσαμε το *Με δύναμη από την Κηφισιά*.

— Θέλετε να πείτε ότι προηγήθηκε η εφαρμογή της θεωρίας. Πιο εύκολα θα φανταζόταν κανείς το αντίστροφο.

Ελ. Χαβ.: Είχα ασχοληθεί, βέβαια, και πα-

Μαθήτρια με τους γονείς της στην Αίγυπτο.

λιότερα με τη θεωρία του φεμινισμού και του φεμινιστικού θεάτρου. Στο πρώτο μου βιβλίο, με απασχόλησαν οι γυναικείοι χαρακτήρες από τη σκοπιά που τους αντιμετωπίζει ένας άντρας συγγραφέας. Ειδικότερα, για τον Άρθουρ Μίλλερ, η άποψη που επικρατούσε ήταν ότι οι γυναίκες στα έργα του παίζουν δευτερεύοντα ή ασήμαντο ρόλο. Εγώ, μελετώντας τη δομή των θεατρικών του, διαπίστωσα ότι οι γυναίκες παίζουν έναν πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της δράσης. Χρησιμοποιούνται, βέβαια, ως μέσα προβολής της αντρικής ιδεολογίας, αλλά καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τις πράξεις των αντρών. Κι αυτό είναι μια πολύ σημαντική δομική λειτουργία. Εκείνο, όμως, που κέρδισα γράφοντας την *Κηφισιά*, και το οποίο δούλεψα μετά διαβάζοντας και θεωρητικά κείμενα, αφορούσε το θέμα της ελευθερίας.

— Μια επιστημονική μελέτη απαιτεί, όμως, έναν αναλυτικό λόγο, μια γλώσσα που να ερμηνεύει. Αντίθετα, σ' ένα θεατρικό έργο, ο λόγος πρέπει να κρύβει την ερμηνεία. Πρόκειται, ουσιαστικά, για άλλη λειτουργία και άλλη χρήση του λόγου. Σας δυσκολεύει καθόλου αυτό το πέρασμα από το ένα είδος λόγου στο άλλο.

Με τους γονείς της στην Ελλάδα.

Ελ. Χαβ.: Κάθε άλλο. Άλλωστε, πριν αρχίσω ν' ασχολούμαι με το γράψιμο, είχα ήδη περάσει, ως ηθοποιός, από μια διαδικασία ανάλυσης και σύνθεσης, σε ό,τι αφορά τους ρόλους. Αυτό, βέβαια, ο ηθοποιός δεν το κάνει πάντα συνειδητά, αλλά η ανάλυση είναι η απαραίτητη υποδομή για να ερμηνεύσεις ένα ρόλο, είναι απαραίτητο μέρος της διαδικασίας. Επομένως, όταν ξεκίνησα να γράφω, ήμουνα ήδη κάπως εξοικειωμένη με τις ανθρώπινες σχέσεις, όπως αυτές εμφανίζονται μέσα σε ένα θεατρικό έργο. Αλλά και από μικρό παιδί πάντα μ' ενδιέφεραν τα κίνητρα της ανθρώπινης δράσης, από καθαρά ψυχολογική άποψη. Μ' απασχολούσε πάντα το γιατί κάποιος κάνει εκείνο ή το άλλο ή το πώς αισθάνεται. Και σ' αυτό με βοήθησε πάρα πολύ η πρακτική του θεάτρου. Με τη θεωρία άρχισα να ασχολούμαι πολύ αργότερα. Αρχικά, είχα κι εγώ το φόβο μήπως η θεωρία και η πρακτική είναι ασύμβατες δραστηριότητες, όταν ασκούνται από το ίδιο άτομο. Και πρέπει να πω ότι γύρω από το θέμα αυτό υπάρχει μια προκατάληψη, που δεν είναι, όμως, αποκλειστικά ελληνική. Υπάρχει μια τάση, ομολογώ, ορισμένοι συγγραφείς, να σνομπάρουν τους θεωρητικούς, τους ακαδημαϊκούς. Ευτυχώς φαίνεται να αλλάζει αυτό. Σήμερα, οι περισσότεροι συγγραφείς έχουν σπουδές πίσω τους, έχουν περάσει από πανεπιστήμια κι έχουν μελετήσει θέατρο. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το γράψιμο ενός θεατρικού έργου είναι ένα πρακτικό ζήτημα κι ότι η όποια θεωρητική γνώση μόνο ως υποδομή μπορεί να λειτουργήσει. Άλλωστε, τα θέματα που απασχολούν τον θεατρικό συγγραφέα έχουν να κάνουν με το πώς θα δομήσει ένα χαρακτήρα, με το τι θα πει ή πώς θα μιλήσει ένας χαρακτήρας, με το πώς θα οργανώσει μια σχέση, πού θα επικεντρώσει το ενδιαφέρον, πώς θα επικοινωνήσει με το κοινό. Πρακτικά θέματα, δηλαδή.

— Θεωρείτε, δηλαδή, ότι κερδίσατε από αυτή τη διπλή σας ενασχόληση;

Ελ. Χαβ.: Πάρα πολύ. Ξεκαθάρισα πολλά πράγματα, που ήταν μέσα μου συγκεχυμένα, και, κυρίως, μελέτησα φόρμες και τεχνικές. Για τα επιστημονικά μου βιβλία χρειάστηκε να κάνω, ας πούμε, διπλή δουλειά, και συνθετική και αναλυτική. Ήταν μία άσκηση. Γιατί μπορεί ο λόγος να διαφέρει, αλλά και στη μια και στην άλλη περίπτωση απαιτούνται ίδιες δεξιότητες. Έτσι, όταν αρχίσαμε να γράφουμε το *Με δύναμη από την Κηφισιά*, όλα αυτά τα εφόδια στάθηκαν πολύ χρήσιμα. Κυρίως κέρδιζα χρόνο. Συνειδητοποιούσα πολύ γρήγορα πού θα μπορούσε να μας βγάλει ένας δρόμος που παίρναμε και τι αποτέλεσμα θα είχε, οπότε πολύ πιο εύκολα απορρίπταμε ή αποδεχόμασταν κάτι.

— Όταν ξεκινάει κανείς να γράφει, έχει λίγο πολύ στο μυαλό του ένα βασικό σχήμα ή κάποιους χαρακτήρες. Πόσο συνεπής μπορεί να μείνει στις αρχικές του ιδέες, ή πόσο, τελικά, η ιστορία που στήνει, ή οι χαρακτήρες που πλάθει, αποκτούν σταδιακά μιαν αυτοτέλεια, και τον ανα-

γκάζουν να ακολουθήσει άλλους δρόμους από αυτούς που σχεδίασε αρχικά;

Ελ. Χαβ.: Πάντα ξεκινάς από κάπου. Εμείς, στο *Με δύναμη από την Κηφισιά*, ξεκινήσαμε πάρα πολύ γενικά. Δεν είχαμε στο μυαλό μας ένα συγκεκριμένο θέμα. Ξεκινήσαμε με την ιδέα ότι θέλαμε να γράψουμε για γυναίκες και για τις μεταξύ τους σχέσεις. Επίσης, θέλαμε να γράψουμε ένα έργο που να έχει σχέση με τον έρωτα. Αυτές ήταν οι αρχικές μας σκέψεις. Πολύ γενικές. Αρχίσαμε, λοιπόν, να συζητάμε και να ψάχνουμε, και σιγά σιγά, καθώς προσπαθούσαμε να δούμε τι άνθρωποι θα ήταν αυτοί που θα αποτελούσαν τον κόσμο του έργου, τη μικρή του κοινωνία, μας αποκαλύφθηκε και το θέμα. Υπάρχει, ωστόσο, μια γενική αρχή, σε σχέση με το γράψιμο: μη μιμείσαι ποτέ την αρχική σου ιδέα. Συνήθως οργανώνεις ένα πλάνο για το έργο και λες τόσες πράξεις θα έχει, τόσες σκηνές, θα περιλαβάνουν αυτά κι αυτά... Μπορείς αν θέλεις να προσπαθήσεις να εφαρμόσεις αυστηρά αυτό το αρχικό πλάνο. Αυτός ο τρόπος, όμως, σε περιορίζει. Υπάρχει κι άλλος: να δίνεις την ελευθερία στον εαυτό σου ν' αλλάζει και να προσαρμόζεται. Είναι ένα παιχνίδι, πλέον, δικό σου με τους χαρακτήρες: πώς, από τη μια μεριά, θα τους τιθασεύσεις και πώς, από την άλλη, θα τους αφήσεις ελεύθερους. Αυτό ισχύει και για τον ίδιο το συγγραφέα. Να μπορέσει, από τη μια, να κρατήσει τον έλεγχο και, από την άλλη, να νιώθει ελεύθερος. Στη δική μας περίπτωση, επειδή είμαστε δύο, έχεις πάντα τον άλλο απέναντί σου. Μπορεί να σκεφτείς κάτι, κι ο άλλος να σε οδηγήσει αλλού.

— Σας ρωτούν συχνά για το πώς γίνεται δύο άνθρωποι να γράφουν μαζί το ίδιο έργο. Κι έχετε δώσει ορισμένες γουστόζικες απαντήσεις, σε ό,τι αφορά το πρακτικό μέρος της δουλειάς, ότι δηλαδή έχετε μία γραφομηχανή, ένα κασετοφωνάκι, ένα μεγάλο γραφείο κτλ. Ωστόσο, δύο άνθρωποι είναι δύο διαφορετικά μυαλά και δύο διαφορετικές ευαισθησίες. Μ' άλλα λόγια, το ίδιο θέμα ή την ίδια ιδέα κάποιος τη χειρίζεται διαφορετικά από κάποιον άλλον. Πώς το αντιμετωπίζετε αυτό; Έχει δημιουργηθεί με τα χρόνια ένας τύπος συνεργασίας μεταξύ σας, με καθορισμένους ρόλους;

Ελ. Χαβ.: Όχι ακριβώς. Μαζί δουλεύουμε. Όταν ξεκινάμε να γράψουμε έναν διάλογο ή μια σκηνή, τη συζητάμε πρώτα. Ξέρουμε έτσι από την αρχή τι θέλουμε να κάνουμε και ποιος είναι ο στόχος μας. Στη συνέχεια, ο καθένας λειτουργεί με βάση το συγκεκριμένο στόχο που έχουμε θέσει. Από κει και πέρα βγαίνει ένα υλικό. Κι από αυτό το υλικό προκύπτουν κάποια κομμάτια που μπορεί να είναι έτοιμα, να μη χρειάζονται, δηλαδή, αλλαγές. Αυτό, όμως, ισχύει για τα λιγότερα. Τα περισσότερα απαιτούν μεγάλη επεξεργασία. Άλλες φορές, πάλι, μπορεί να έχουμε ένα ενδιαφέρον κομμάτι που θέλουμε οπωσδήποτε να υπάρχει, αλλά να λείπουν τα πριν και τα μετά, ή και το ανάποδο, να έχουμε τα πριν και τα μετά και να μας λείπει ο ενδιάμεσος κρίκος.

— Ποια είναι, τελικά, τα πλεονεκτήματα και ποια τα μειονεκτήματα της συνεργασίας;

Ελ. Χαβ.: Όταν δύο άνθρωποι αποφασίζουν να γράψουν μαζί ένα έργο, θα πρέπει να επιλέξουν ένα θέμα στο οποίο να μπορούν να συναντηθούν. Από αυτή την άποψη, θα έλεγα ότι η συνεργασία σε περιορίζει, με την έννοια ότι κά-

Η Ελένη Χαβιαρά στο έργο του Μπέκετ Play, *1970.*

ποια θέματα που δεν ενδιαφέρουν τον άλλο, αποκλείονται. Το θέμα που θα επιλεγεί θα πρέπει να ενδιαφέρει και τους δυο μας. Αυτό είναι ίσως ένας περιορισμός. Από την άλλη, το πλεονέκτημα της συνεργασίας είναι ότι έχεις για το ίδιο θέμα δύο οπτικές και δεν περιορίζεσαι μόνο στη δική σου άποψη. Οι διαφορετικές οπτικές και οι διαφορετικές εμπειρίες φωτίζουν διαφορετικά τα πράγματα. Αυτό είναι το θετικό. Βέβαια, ένα πολύ βασικό στοιχείο για να υπάρξει μια τέτοια συνεργασία είναι να μην υπάρχει ανταγωνισμός.

— Αυτό φαντάζομαι έχει να κάνει και με το χαρακτήρα των ανθρώπων που γράφουν μαζί, αλλά και με τη μεταξύ τους εξοικείωση.

Ελ. Χαβ.: Σίγουρα. Ευτυχώς ούτε ο Δημήτρης ούτε εγώ είμαστε ανταγωνιστικά άτομα. Άλλωστε, ο ανταγωνισμός δεν σε συμφέρει. Αντίθετα, σε συμφέρει πολύ περισσότερο να εκμεταλλευτείς τα θετικά που μπορεί να σου προσφέρει ο άλλος, φτάνει, βέβαια, να είσαι σε θέση να τα δεις. Και επιπλέον, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, αν βγει καλό το έργο, θα κερδίσουμε κι οι δυο.

— Δεν είστε πολυγράφοι. Γράφετε, θα έλεγε κανείς, με μέτρο. Και γίνετε φανερό, από το κοινό σας έργο, ότι αυτό που σας ενδιαφέρει δεν είναι η επικαιρότητα, αλλά η επίδρασή της πάνω στις σχέσεις και την ανθρώπινη συνείδηση.

Ελ. Χαβ. Νομίζω ότι χρέος μας είναι να προσπαθούμε να γράφουμε καλά κι όχι πολλά έργα. Όσο για την επικαιρότητα, οπωσδήποτε παίζει κάποιο ρόλο. Δεν μπορείς να αδιαφορείς για ό,τι γίνεται γύρω σου. Το θέατρο είναι πολύ κονωνική τέχνη. Αλλά, πρέπει να πας πέρα από την επικαιρότητα, να μη μείνεις στο περιστασιακό και στην επιφάνεια των πραγμάτων. Την επικαιρότητα τη χρησιμοποιείς μόνο ως μέσο για να αποκαλύψεις πράγματα, όχι καθαυτή. Εμάς μας απασχολούν κυρίως οι ανθρώπινες σχέσεις και τα άτομα ως μέλη μιας κοινωνίας. Κι αν παρατηρήσεις, υπάρχει στα έργα μας μια διαδρομή. Οι κοινωνικοί χώροι διαφοροποιούνται με τα χρόνια. Και δεν είναι τυχαίο αυτό. Πηγαίνει παράλληλα με την εξέλιξη της ίδιας της ελληνικής κοινωνίας.

— Μαζί με τους χώρους, ωστόσο, αλλάζει και η σχέση των χαρακτήρων σας με τη γύρω τους πραγματικότητα. Εννοώ ότι η δυσκολία προσαρμογής τους, που ήταν ιδιαίτερα εμφανής στα προηγούμενα έργα σας, στο Με δύναμη από την Κηφισιά, *γίνεται ακόμα πιο πολύπλοκη.*

Ελ. Χαβ.: Εμένα, αν μου αρέσει κάτι στην *Κηφισιά*, είναι αυτό ακριβώς το κάτω επίπεδο, που καθορίζει τη συμπεριφορά των προσώπων, και το οποίο ποτέ δεν έρχεται στην επιφάνεια. Το γιατί δρουν όπως δρουν οι συγκεκριμένες γυναίκες, ή γιατί λένε αυτά που λένε και, κυρίως, γιατί δεν λένε ορισμένα πράγματα, εκεί νομίζω ότι βρίσκεται το ενδιαφέρον.

— Ωστόσο, αυτές μιλούν πολύ. Και κυρίως για άντρες.

Ελ. Χαβ. Ένα από τα στοιχεία που πιστεύω ότι έχει προσφέρει η *Κηφισιά* στο ελληνικό θέατρο, είναι ότι έδωσε το λόγο στις γυναίκες. Συγκεκριμένα, τις άφησε να μιλήσουν για τους άντρες, όπως μιλάνε οι γυναίκες μεταξύ τους. Μέχρι τώρα, στο θέατρο, βλέπαμε τις γυναίκες κυρίως μέσα από την αντρική οπτική, και τις αντιμετωπίζαμε με κάπως στερεότυπο τρόπο. Για πρώτη φορά, νομίζω, ένα ελληνικό έργο φέρνει στη σκηνή τέτοιες γυναικείες εμπειρίες και μ' αυτό τον τρόπο τις νομιμοποιεί. Έχουν γραφεί πολλά έργα για το πώς μιλούν οι άντρες για τις γυναίκες, όταν βρίσκονται μόνοι τους. Αλλά το πώς μιλούν οι γυναίκες μεταξύ τους για τους άντρες δεν μας είχε ως τώρα απασχολήσει. Κι όμως πρόκειται για έναν κόσμο ιδιαίτερο και κλειστό. Αλλιώς μιλούν οι γυναίκες μεταξύ τους κι αλλιώς όταν βρίσκονται με άντρες, όπως συμβαίνει και στις αντρικές παρέες. Κι αυτόν ακριβώς τον γυναικείο κόσμο θέλαμε να δείξουμε.

— Από τις παραστάσεις του έργου που είδατε, νιώσατε ότι η σκηνοθεσία ή οι ερμηνείες πρότειναν κάτι γι' αυτό το πίσω, το κρυφό επίπεδο του έργου, ή γι' αυτόν τον ιδιαίτερο κόσμο;

Ελ. Χαβ.: Δεν είδα όλες τις παραστάσεις του έργου. Είδα μόνο αυτές που ανέβηκαν στην Αθήνα, την πρώτη του Λευτέρη Βογιατζή και την άλλη σε σκηνοθεσία του Νίκου Μαστοράκη. Και στις δύο, πρέπει να πω, κυριαρχούσε η οπτική των αντρών σκηνοθετών, δηλαδή πώς αυτοί είδανε τις συγκεκριμένες γυναίκες. Ωστόσο, κανένας, ούτε καν ο Λευτέρης, η παράσταση του οποίου μου άρεσε πάρα πολύ, δεν είδε αυ-

τές τις γυναίκες με τον τρόπο τουλάχιστον που τις είδα εγώ.

— Φαντάζομαι πως αυτό σας εξέπληξε θετικά, με την έννοια ότι μόνο τα καλά έργα επιδέχονται πολλές προσεγγίσεις.

Ελ. Χαβ.: Όπως είπα, η παράσταση του Βιογιατζή μου άρεσε πάρα πολύ, κι ας μην είδε αυτές τις γυναίκες όπως εγώ τις είχα φανταστεί. Το θεωρώ, άλλωστε, ανωριμότητα να μην αναγνωρίζεις ότι μια παράσταση είναι αποτέλεσμα μιας συλλογικής δουλειάς πάνω στο κείμενο. Κι ο Λευτέρης, μαζί με τους συνεργάτες του, δούλεψε πάρα πολύ το κείμενο. Αυτό δεν μπορούν να το κάνουν όλοι. Το κείμενο είναι μια σημαντική παράμετρος στην κάθε παράσταση, κι αν την αγνοήσεις βλάπτεις την ίδια την παράσταση. Και δεν είναι εύκολη δουλειά η μελέτη και η κατανόηση ενός θεατρικού έργου. Θέλει μεγάλη εξοικείωση με την τέχνη του θεάτρου και απαιτεί ένα επίπεδο καλλιέργειας. Αντίθετα, όταν ένας σκηνοθέτης δεν κατανοεί σε βάθος το κείμενο ή το φορτώνει με ανούσια ευρήματα, νιώθεις, ακόμα κι ως απλός θεατής, ότι η παράσταση κάπου κλωτσάει. Σίγουρα υπάρχουν και κείμενα που λειτουργούν ως αφορμή για μια παράσταση, και μπορείς, μάλιστα, να πετύχεις πολύ ωραία αποτελέσματα μ' αυτά. Πρόκειται όμως για ειδικά κείμενα. Όταν έχεις ένα θεατρικό έργο, σπάνια θα έχεις καλό αποτέλεσμα αν το χρησιμοποιήσεις απλώς ως αφορμή.

— Στα προηγούμενα έργα σας το ενδιαφέρον σας επικεντρώνεται στις φιλικές σχέσεις μεταξύ αντρών. Στο Με δύναμη από την Κηφισιά *στρέφεστε στις γυναίκες και τις μεταξύ τους σχέσεις. Ως προς το θέμα, ωστόσο, της αντρικής και της γυναικείας φιλίας, διαπιστώνει κανείς μια χαρακτηριστική, κατά τη γνώμη μου, διαφορά. Ότι οι άντρες μεταξύ τους μπορεί να γίνουν πολύ σκληροί, ενώ, αντίθετα, στις γυναικείες φιλίες υπάρχει αλληλεγύη.*

Ελ. Χαβ.: Δεν νομίζω ότι μπορούμε να το γενικεύσουμε. Το χαρακτηριστικό αυτό δεν έχει να κάνει, πιστεύω, με τη γυναικεία ή την αντρική φιλία αλλά με το είδος της σχέσης που έχουν αυτά τα άτομα μεταξύ τους. Στις *Δάφνες* δεν έχουμε απλώς τέσσερις φίλους, αλλά αντίπαλα στρατόπεδα με συγκρουόμενα συμφέροντα, κι αυτό διαμορφώνει τις σχέσεις και τις αντιδράσεις τους. Στην *Κηφισιά*, αυτό το στοιχείο της αντιπαλότητας δεν υπάρχει. Υπάρχει, βέβαια, ένα ταξίδι στη μέση, η πραγματοποίηση του οποίου εξαρτάται από το προσωπικό συμφέρον

Καλοκαίρι στη Μύκονο, στο παλιό σπίτι της Μέλπως Αξιώτη. Ο Κεχαΐδης, η Χαβιαρά και η φίλη τους Μαλού Βασιλικιώτη παρωδούν μια σκηνή από τον Θείο Βάνια *του Τσέχοφ.*

της καθεμιάς, αλλά γενικά η μεταξύ τους σχέση δεν είναι ανταγωνιστική. Ας μην ξεχνούμε, ακόμα, ότι οι γυναίκες της *Κηφισιάς* έχουν κι ένα επίπεδο μόρφωσης που δεν το διαθέτουν τα πρόσωπα των προηγούμενων έργων. Δεν ξέρω τι ρόλο παίζει στη συμπεριφορά τους αυτός ο παράγοντας, αλλά δεν μπορούμε να τον αγνοήσουμε. Σίγουρα αυτό που χαρακτηρίζει τις συγκεκριμένες γυναίκες είναι οι συγκρουόμενες ανάγκες τους. Είναι σαφώς χειραφετημένες. Αυτό έχει μεγάλη σημασία. Έχουνε, λοιπόν, συνειδητοποιήσει, στη συγκεκριμένη φάση της ζωής τους, στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή και στο κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ζούνε, την ανάγκη της απελευθέρωσης από εξαρτήσεις, που τις υποδουλώνουν και τις δεσμεύουν. Από τη μια, λοιπόν, υπάρχει η επιθυμία να απελευθερωθούν και να πράξουν ανάλογα και, από την άλλη, είναι το πώς έχουνε αυτές μεγαλώσει. Η διαπαιδαγώγησή τους ως γυναικών συγκρούεται, τελικά, με τις επιθυμίες τους.

— Πάντως οι ηρωίδες σας μιλούν πολύ για τα πράγματα που τις βασανίζουν, αλλά τελικά δεν αποκαλύπτουν και πολλά για τον εαυτό τους. Είναι, άραγε, ο λόγος μέσο επικοινωνίας;

Ελ. Χαβ.: Ο λόγος είναι σύνθετο πράγμα. Ακόμα και η ματιά που θα ρίξεις ή ο τρόπος που θα κοιτάξεις τον άλλον είναι τρόπος επικοινωνίας. Στην *Κηφισιά* συμβαίνει πολύ αυτό. Είναι πολλά που δεν λέγονται ανάμεσα σ' αυτές τις γυναίκες, αλλά είναι σαν να λέγονται. Κατά την άποψή μου, η αδυναμία επικοινωνίας είναι ψυ-

χολογικό πρόβλημα. Δεν νομίζω ότι αν θέλουμε να εκφράσουμε κάτι δεν θα βρούμε τους τρόπους, ή αν θέλουμε να συναντήσουμε τον άλλο δεν θα τα καταφέρουμε.

— Οι τρεις από τις γυναίκες τού Με δύναμη από τη Κηφισιά *βρίσκονται σε μια κρίσιμη ερωτική ηλικία. Κάπου κοντά στα σαράντα. Δίπλα υπάρχει κι ένα νεαρό κορίτσι, όπως, αντίστοιχα, στις* Δάφνες και πικροδάφνες *υπάρχει ο Αλέκος, που είναι σαφώς μικρότερος από τους άλλους. Ωστόσο, πουθενά δεν βλέπουμε τη διαφοροποίηση, ας πούμε, της νέας γενιάς. Δεν είναι λίγο απαισιόδοξο αυτό;*

Ελ. Χαβ.: Δεν είχαμε καμιά τέτοια πρόθεση. Τελείως πρακτικά, θέλαμε να έχει ο Κώστας στις *Δάφνες* έναν βοηθό, που βέβαια δεν θα μπορούσε να είναι συνομήλικός του. Από την άλλη, στην *Κηφισιά* —πάλι πρακτικά—, θέλαμε μία από αυτές τις γυναίκες να έχει μια κόρη. Δεν μας ενδιέφερε να περιγράψουμε τη στερεότυπη σχέση μάνας-κόρης, ούτε μας απασχόλησε το λεγόμενο «χάσμα των γενεών». Αυτό που μας ενδιέφερε ήταν οι άνθρωποι, ανεξάρτητα από φύλα και ηλικίες. Άλλωστε, σε κανένα μας έργο δεν υπάρχουν άτομα εξιδανικευμένα. Όλοι τους είναι άνθρωποι, με ελαττώματα και προτερήματα, και ως συγγραφέας οφείλεις να τους πλησιάσεις με κατανόηση και χωρίς προκατάληψη. Και η κατανόησή σου πρέπει να δείχνεται όχι μόνο σ'αυτά που λένε οι χαρακτήρες, αλλά, κυρίως, σ' αυτά που αποσιωπούν. Αν ξεκινήσεις προκατειλημμένη με έναν χαρακτήρα, ποτέ δεν θα σου βγει καλός.

— Στα έργα σας, ενώ οι χαρακτήρες φαίνεται να αντιμετωπίζουν πολύ σοβαρά τα προβλήματά τους, συχνά η προσπάθειά τους αυτή αγγίζει τα όρια της κωμωδίας.

Ελ. Χαβ.: Όντως υπάρχει μια κωμική επιφάνεια, αν και πρέπει να πω ότι εμείς όταν γράφαμε το *Με δύναμη από την Κηφισιά*, αλλά και τις *Δάφνες και πικροδάφνες*, δεν είχαμε στόχο να γράψουμε κωμωδία. Θέλαμε απλώς να γράψουμε ένα έργο που να μας αρέσει.

— Πριν λίγα χρόνια παρακολουθούσα μια παράσταση του έργου Δάφνες και πικροδάφνες *και διαπίστωσα ότι τα νέα παιδιά δυσκολεύονταν πολύ να καταλάβουν το πρώτο επίπεδο του έργου, επειδή αγνοούσαν την ιδιότητα του κομματάρχη. Θεωρείτε ότι, σε ό,τι αφορά τη θεματολογία τους, οι* Δάφνες *έχουν πια παλιώσει;*

Ελ. Χαβ.: Νομίζω ότι στο συγκεκριμένο έργο η ουσία δεν βρίσκεται στο γεγονός ότι αυτοί είναι κομματάρχες. Άλλωστε, μόνο ο ένας είναι κομματάρχης. Αλλά ακόμα κι αν δεν ξέρεις ποιοι ήταν, ή τι ρόλο έπαιζαν, οι κομματάρχες, αλλά έχεις μια ιδέα από την πραγματικότητα της πολιτικής, θα διαπιστώσεις ότι αντίστοιχα πράγματα συμβαίνουν λίγο πολύ και σήμερα, στις σχέσεις μεταξύ πολιτικών του ίδιου κόμματος ή στις σχέσεις μεταξύ πολιτικών αντιπάλων κομμάτων. Αυτό δηλαδή που κρύβεται κάτω από το έργο δεν πιστεύω ότι έχει αλλάξει. Αυτό το έργο νομίζω ότι θα παλιώσει, όταν αλλάξουν και οι Έλληνες, σε ό,τι αφορά τις κοινωνικές τους αξίες, τις πεποιθήσεις τους για την πολιτική και τους τρόπους με τους οποίους την αντιμετωπίζουν. Προς το παρόν δε βλέπω να συμβαίνει κάτι τέτοιο. Επιπλέον, πιστεύω ότι, στο συγκεκριμένο έργο, αυτό που έχει σημασία είναι τα στοιχεία της διάρκειας και όχι το χρώμα της εποχής.

— Τα πρόσωπα των έργων σας δίνουν την εντύπωση ανθρώπων της διπλανής πόρτας. Είναι τόσο οικεία, που μοιάζει να έχουν ξεσηκωθεί κατευθείαν από την πραγματικότητα. Πόσο ρόλο παίζει η εμπειρία και πόσο η φαντασία στη διαμόρφωση των χαρακτήρων σας;

Ελ. Χαβ.: Κάποιοι, μάλιστα, ισχυρίζονται ότι βάζουμε μαγνητόφωνο και ηχογραφούμε κρυφά αυθεντικούς διαλόγους. Αυτά είναι ανοησίες. Άσε που μπορεί να το κάνει κι ο καθένας. Αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι μπορεί να γράψει και θέατρο. Το τελικό αποτέλεσμα στους χαρακτήρες είναι μείγμα εμπειρίας και φαντασίας. Μπορεί να γνωρίζεις ένα πρόσωπο και να το χρησιμοποιήσεις ως αφετηρία για ένα χαρακτήρα. Στο μεταξύ όμως δουλεύει και η φαντασία, κι έτσι, όταν τελειώσει το έργο, ο χαρακτήρας που προκύπτει δεν έχει καμιά σχέση με το υπαρκό πρόσωπο που σου έδωσε το κίνητρο. Μερικές φορές, μάλιστα, σου βγαίνουν και πράγματα δικά σου, που βρίσκονται πολύ βαθιά μέσα σου, και τα οποία ούτε καν θυμόσουν.

— Πώς κρίνετε τα θεατρικά πράγματα σήμερα;

Ελ. Χαβ.: Νομίζω ότι έχει γίνει πολλή σημαντική πρόοδος στο ελληνικό θέατρο, σε ό,τι αφορά τις παραστάσεις. Διαθέτουμε καλούς σκηνοθέτες και αρκετούς καλούς ηθοποιούς. Πιστεύω πως, γενικά, έχει ανέβει το επίπεδο. Ακόμα και στο λεγόμενο εμπορικό θέατρο βλέ-

πεις περισσότερες καλές παραστάσεις από ό,τι παλιότερα. Προσωπικά, αν μ' ενοχλεί κάτι, είναι η εμμονή πολλών σκηνοθετών στο διάκοσμο. Ξοδεύονται συχνά πάρα πολλά χρήματα για τα σκηνικά, πράγμα που δεν το καταλαβαίνω, ίσως επειδή τα έργα που γράφουμε εμείς θα μπορούσαν να παιχτούν και μπροστά από ένα μαύρο ριντό. Συχνά, ο σκηνικός πλούτος είναι ένας εύκολος δρόμος για ορισμένους σκηνοθέτες που, αντί να μπούνε βαθιά μέσα σε ένα έργο, ενδιαφέρονται μόνο να εντυπωσιάσουν, πράγμα που δεν νομίζω ότι είναι ο σωστός δρόμος για την επιτυχία που επιδιώκουν. Πρέπει, όμως, να πούμε —κι αυτό είναι παρήγορο— ότι οι παραστάσεις που μας εντυπώνονται, που έχουν απήχηση, δεν είναι αυτές που μένουν στην επιφάνεια και το εντυπωσιακό θέαμα. Βέβαια, το καλό θέατρο δεν είναι υπόθεση μόνο των παραστάσεων. Συνδέεται και με τη γενικότερη παιδεία και την καλλιέργειά μας. Μια χώρα, ένας πολιτισμός δεν αρκεί να παράγει μόνο παραστάσεις. Πρέπει να παράγει και συγγραφείς. Αν και δεν βλέπω πολύ, παρατηρώ ότι υπάρχουν άνθρωποι που γράφουν για την τηλεόραση, με πολύ μεγάλες δυνατότητες, και οι οποίοι θα μπορούσαν να γράψουν καλό θέατρο. Τους απορροφά, όμως, η τηλεόραση. Επίσης, δεν έχουμε την κατάλληλη υποδομή για τη διαμόρφωση και την ανάδειξη θεατρικών συγγραφέων. Δεν είναι τυχαίο που η Αγγλία παράγει διαρκώς συγγραφείς. Αυτό γίνεται επειδή υπάρχει συγκεκριμένη πρόβλεψη. Υπήρχε, για παράδειγμα, ένα πρόγραμμα στο ραδιόφωνο που κάθε μέρα παρουσίαζε ένα καινούργιο θεατρικό έργο. Επίσης υπάρχουν εργαστήρια, στο Royal Court για παράδειγμα, όπου γίνονται σεμινάρια για συγγραφείς. Γιατί χρειάζεται κάποιος να εκπαιδευτεί στη θεατρική γραφή. Άλλο πράγμα είναι το θέατρο και άλλο η τηλεόραση. Το θέατρο έχει τους δικούς τους νόμους, που δεν μπορείς να τους αγνοήσεις, και απαιτεί φοβερή πειθαρχία.

— *Πιστεύετε ότι σήμερα η τέχνη του θεάτρου μπορεί να βοηθήσει ουσιαστικά στην κατανόηση των αδιεξόδων μας;*

Ελ. Χαβ.: Κάθε τέχνη νομίζω πως μπορεί να μας βοηθήσει, στο βαθμό που θα ενδιαφερθούμε κι εμείς γι' αυτήν, είτε ως δημιουργοί είτε ως αποδέκτες.

Με τους δύο συγγραφείς συζήτησε η
ΓΛΥΚΕΡΙΑ ΚΑΛΑΪΤΖΗ

Δάφνες και πικροδάφνες, *στο Θέατρο Τέχνης, 1979. Γιάννης Μόρτζος, Αντώνης Ευδαίμων, Ελένη Χαβιαρά, Δημήτρης Κεχαΐδης, Κάρολος Κουν, Μίμης Κουγιουμτζής, Γιάννης Δεγαΐτης, Βάσος Ανδρονίδης.*

Από τις *Αλυκές* στις *Δάφνες*

Ενώ σε ένα πρώτο επίπεδο μπορεί να μιλήσει κανείς για ρεαλιστική γραφή, διαπιστώνει στη συνέχεια πως βρίσκεται μπροστά σε μια δραματουργία πολύ πιο σύνθετη. Πώς να παραβλέψει άλλωστε την ποίηση που αναδύεται από τα έργα και πηγάζει από τη συμπεριφορά των ηρώων, τη γλώσσα τους, κάποτε και τα ονόματά τους;

Ο Δημήτρης Κεχαΐδης εμφανίστηκε στο νεοελληνικό θέατρο το 1957 με τα δύο μονόπρακτά του *Παιχνίδια στις αλυκές* και *Μακρινό λυπητερό τραγούδι*, που παρουσίασε το Θέατρο Τέχνης του Κουν. Είναι η χρονιά που το ανέβασμα της *Αυλής των θαυμάτων* του Καμπανέλλη από το Θέατρο Τέχνης οριοθετεί την ελληνική δραματουργία της μεταπολεμικής περιόδου. Ο Κουν περιέβαλε με ενδιαφέρον και αγάπη τον νέο συγγραφέα και τον καθοδήγησε στα πρώτα βήματά του. Ο ίδιος ο Κεχαΐδης παραδέχεται ότι την πρώτη ουσιαστική επαφή με τη μαγεία του θεάτρου την είχε όταν παρακολούθησε μια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης με πέντε μονόπρακτα του Τ. Ουΐλλιαμς, ενώ χαρακτηρίζει τον Κάρολο Κουν «δάσκαλο και πνευματικό οδηγό»: «Η έγνοια του για τη θεατρική μου μόρφωση, οι συμβουλές και υποδείξεις του στα θεατρικά μου κείμενα και πάνω απ' όλα η ανάλυση και η εφηρμοσμένη διδασκαλία των έργων που ανέβασε σ' όλο αυτό το διάστημα μέχρι σήμερα, αποτελούν για μένα ό,τι ουσιαστικότερο εφόδιο, σχετικά με τον τρόπο και τους νόμους της δουλειάς μου»[1].

Ακολούθησε το 1959 η παρουσίαση, και πάλι από το Θέατρο Τέχνης, ενός μονόπρακτου σε δύο σκηνές. Ήταν *Ο μεγάλος περίπατος*, έργο από το οποίο αργότερα θα ξεπηδήσει *Το πανηγύρι*, που παρουσιάστηκε από τον Κουν το 1964. Η επόμενη εμφάνιση του Κεχαΐδη γίνεται το 1972 με τα μονόπρακτα *Η βέρα* και *Το τάβλι*. Στη συνέχεια, η συνεργασία του με την Ελένη Χαβιαρά, που είχε αρχίσει από την εποχή της *Βέρας*, παίρνει επίσημη μορφή: υπογράφουν μαζί τις *Δάφνες και πικροδάφνες*, που ανεβάζει ο Κουν το 1979.

Στα επόμενα χρόνια, τα έργα της ωριμότητας παίχτηκαν και ξαναπαίχτηκαν από πολλούς θιάσους. Δεν ξανανεβάστηκαν τα τρία πρωτόλεια μονόπρακτα που αναφέραμε, και άπαιχτο παραμένει ακόμη το μονόπρακτο *Προάστειον Νέου Φαλήρου*, που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1960 στο περιοδικό *Κινηματογράφος-Θέατρο*.

Η συγγραφική αυτή πορεία, στην αρχή μοναχική κι από τη δεκαετία του '70 συντροφική, με την Ελένη Χαβιαρά, παρουσιάζει κάποια χαρακτηριστικά στα οποία θα θέλαμε να σταθούμε.

Μερικά χαρακτηριστικά

Ο τόπος και ο χρόνος

Ξεκινώντας από τα *Παιχνίδια στις αλυκές*, παρατηρούμε ότι ο τόπος όπου εκτυλίσσεται η δράση είναι η ύπαιθρος, με την παραλία πολύ κοντά, και ο χρόνος ένα «φθινοπωριάτικο βράδυ» που σημαδεύται στο τέλος από μια μπόρα. Η επαρχία είναι ο σκηνικός περίγυρος και στο *Μακρινό λυπητερό τραγούδι*, που διαδραματίζεται ένα βράδυ του Ιουλίου.

Στο *Προάστειον Νέου Φαλήρου* η δράση μεταφέρεται στην Αθήνα, στην παραλία του Νέου Φαλήρου, ένα βράδυ Ιουνίου, και λίγο πριν το φινάλε ένας δυνατός αέρας εισβάλλει στο δωμάτιο.

Στη συνέχεια ο συγγραφέας επιστρέφει στην ύπαιθρο, μια που ο θεσσαλικός κάμπος είναι ο χώρος δράσης στο *Πανηγύρι*. Η αυλαία ανοίγει το απομεσήμερο της 14ης Αυγούστου και κλείνει την 9η Σεπτεμβρίου ξημερώματα, με μια ασταμάτητη βροχή[2].

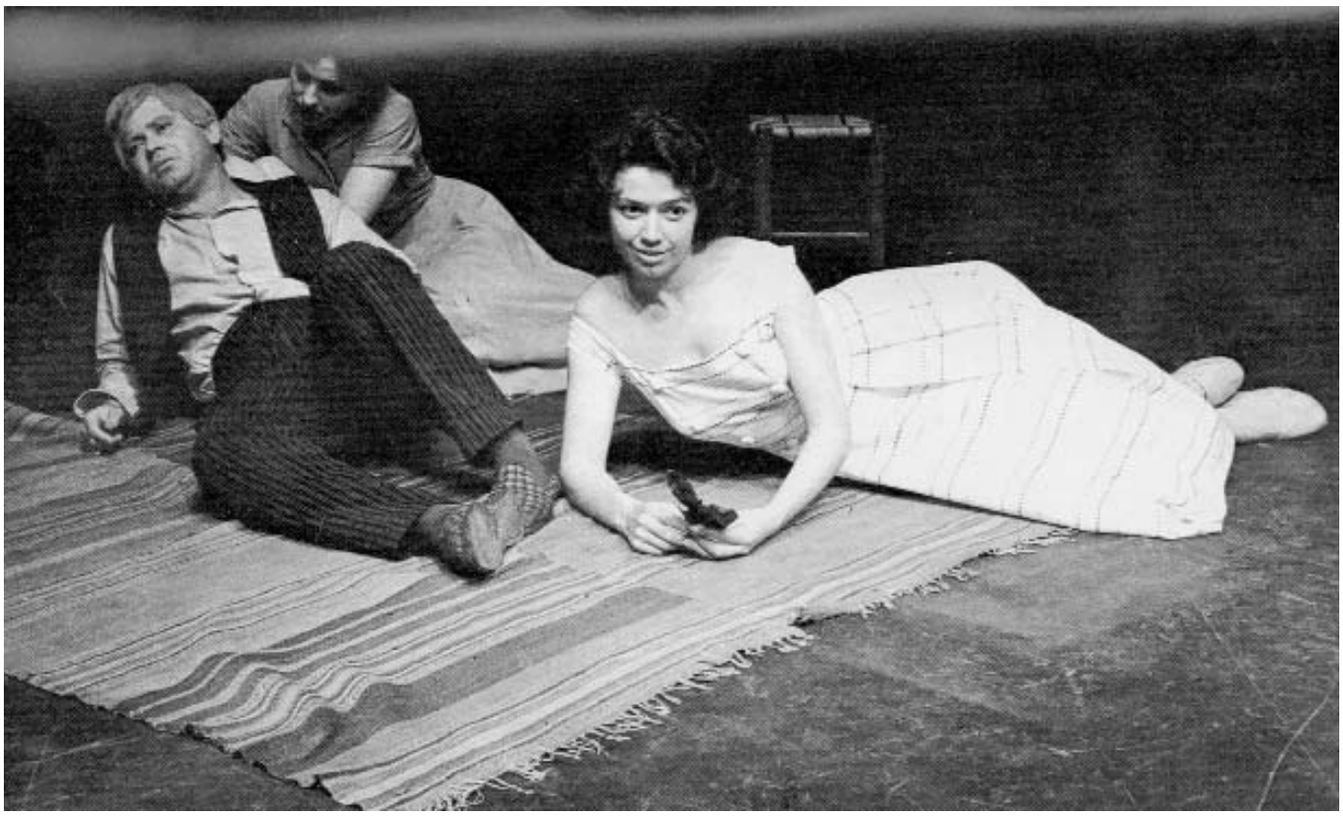
Το επαρχιακό περιβάλλον της Λάρισας, το χειμωνιάτικο βράδυ του Δεκέμβρη και η «άγρια βροχή» που πέφτει σ' όλη τη διάρκεια του μονόπρακτου δίνουν τα στοιχεία του χώρου, του χρόνου και της ατμόσφαιρας στη *Βέρα*. Το Θησείο και το αυγουστιάτικο απόγευμα στο *Τάβλι* μάς επαναφέρουν σ' ένα αστικό περιβάλλον και στο καλοκαίρι.

Με τις *Δάφνες και πικροδάφνες* επιστρέφουμε στην επαρχία (Τρίπολη) και σ' ένα χειμωνιάτικο βράδυ. Είναι χαρακτηριστικό ότι έξω χιονίζει.

Διαπιστώνει λοιπόν κανείς ότι η δράση των έργων τοποθετείται κυρίως στην επαρχία, με ήρωες πρόσωπα απ' αυτό το χώρο. Ακόμη κι όταν ο χώρος είναι αστικός, οι ήρωες είναι λαϊκοί άνθρωποι, με εξαίρεση το *Προάστειον Νέου Φαλήρου*, όπου έχουμε να κάνουμε με ξεπεσμένους αστούς. Η αποπνικτική ζέστη του καλοκαιριού ή οι άσχημες καιρικές συνθήκες του χειμώνα (βροχή-χιόνι) είναι το κλιματολογικό πλαίσιο των έργων. Ο ίδιος ο Κεχαΐδης λέει σχετικά: «όλα μου τα έργα ανοίγουν μ' έναν κατακάθαρο ουρανό και σιγά-σιγά συννεφιάζουν σ' ένα αδιέξοδο και μια μοναξιά. Ένας κριτικός μίλησε για το χειμωνιάτικο τοπίο που κυριαρχεί στα έργα μου, εννοώντας το φυσικό και ψυχικό τοπίο»[3].

Οι ήρωες

Οι ήρωες, πρόσωπα λαϊκής κυρίως καταγωγής ως τη δεκαετία του '70, «αποτυχημένοι» για την κοινωνία μέσα στην οποία ζουν, περνούν τη ζωή τους αναπολώντας παλιά κλέη και οραματιζόμενοι ανύπαρκους παραδείσους: «Άνθρωποι της αντιφατικής μεταπολεμικής μας κοινωνίας, χαμένοι ανάμεσα σ' ένα παρόν που δεν βιώνεται κι ένα όνειρο που



Μακρινό λυπητερό τραγούδι, *Θέατρο Τέχνης, 1957. Κώστας Μπάκας, Αναστασία Πανταζοπούλου, Μαρία Κωσταντάρου.*

ξέρουν ότι δεν θα εκπληρωθεί ποτέ, είναι στην πραγματικότητα τα δικά μας πρόσωπα μπροστά στον τρυφερό, βαθύτατα ανθρώπινο, αλλά και χωρίς έλεος, ειλικρινή "καθρέφτη" του Κεχαΐδη. Άνθρωποι του περιθωρίου, που αντιπροσωπεύουν στην πραγματικότητα τον σύγχρονο Έλληνα»[4].

Ο Κεχαΐδης άντλησε στοιχεία για τα πρώτα δράματά του από την επαρχία όπου πέρασε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια. Όμως τα πρόσωπα των έργων που ακολούθησαν *Το πανηγύρι*, τα «γνώρισε» όταν πήγε στην Αθήνα για σπουδές, στη δεκαετία του '50: «Ήσαν λαϊκοί άνθρωποι, λογάδες και κομπιναδόροι, σχιζοειδείς και αντιφατικοί, άνθρωποι του παιχνιδιού και της φυγής, με τα αντιφατικά τους όνειρα και το μόνιμο διαζύγιο με την πραγματικότητα. Και θυμάμαι ότι με γοήτευαν περισσότερο αυτοί που είχαν μια "άχρηστη πονηριά" και προπάντων μια περιφρόνηση προς το χρόνο που πάει χαμένος»[5].

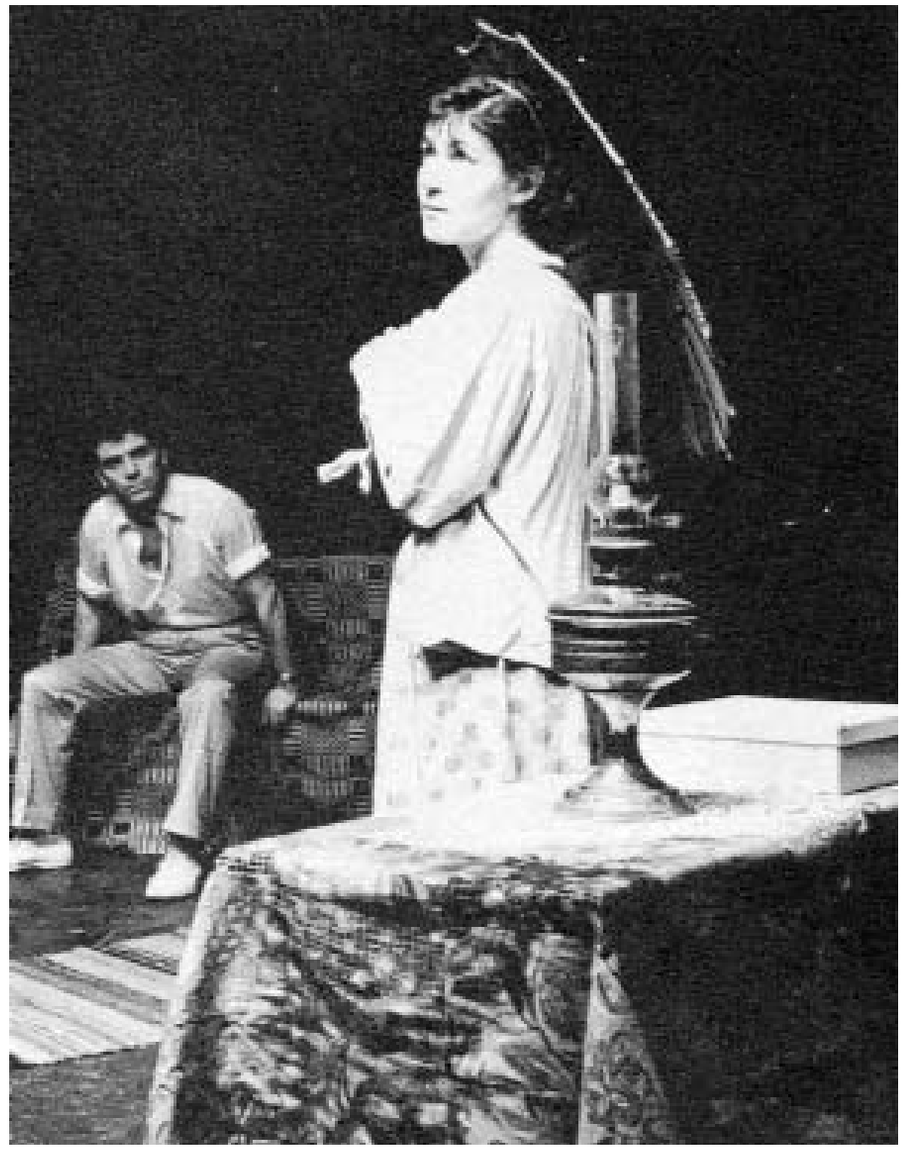
Η επιθυμία να γράψει για τους λαϊκούς ανθρώπους θα παίξει καταλυτικό ρόλο στα θέματα που θα επιλέξει. «Αισθάνομαι την ανάγκη να γράψω για τον λαϊκό Έλληνα γενικά. Για τις χαρές και τις πίκρες του, για τα προβλήματά του, καθώς και την προσπάθειά του να βγει από το κοινωνικό και το οικονομικό αδιέξοδο. Και πιο πέρα, για τη σπαραχτική αισιοδοξία του πως, αν πάρει το δρόμο της πρωτεύουσας ή της ξενητειάς, θα δημιουργήσει μια καλύτερη ζωή. Για τον Έλληνα που δεν έχει συνειδητοποιήσει την κατάστασή του και τη θέση του μέσα στον κοινωνικό του περίγυρο και προσπαθεί να δώσει λύση στα προβλήματά του με τη "φυγή"»[6].

Στις *Δάφνες*, επίσης, οι ήρωες τοποθετούνται στην επαρχία: «Οι χαρακτήρες αυτοί είναι περίεργα λουλούδια. Θέλουν το δικό τους ρυθμό για ν' ανθίσουν. Τη δικιά τους ατμόσφαιρα. Ο σημερινός ρυθμός εδώ στην Αθήνα τους "σκοτώνει". Ίσως γι' αυτό κι εγώ τους ταξιδεύω. Πότε στη Λάρισα, πότε στα Τρίκαλα, πότε στην Τρίπολη. Εκεί που το ποτάμι τρέχει πιο αργά, πιο ανθρώπινα». Παρ' ότι όμως οι άνθρωποι αυτοί είναι «άχρηστοι» κι ανίκανοι για μεγάλα πετάγματα, ο συγγραφέας μας κάνει να τους συμπαθήσουμε, μια που ο ίδιος τους ατενίζει με επιείκεια. «Δεν μπορώ να μη βλέπω με συμπάθεια κάθε πλάσμα που είναι καταδικασμένο να πεθάνει κάποτε»[7], δηλώνει.

Ηλικίες-φύλα

Από το *Πανηγύρι* και μετά, παρατηρούμε ότι το ενδιαφέρον του συγγραφέα εστιάζεται κυρίως σε πρόσωπα κάποιας ηλικίας. Πρωταγωνιστές είναι ο Παπλωματάς στο *Πανηγύρι*, οι τρεις γέροι στη *Βέρα*, οι δύο μεσήλικες στο *Τάβλι* και οι τρεις στις *Δάφνες και πικροδάφνες*: «Οι ηλικιωμένοι είναι οι άνθρωποι που μ' ενδιαφέρουν περισσότερο. Έχουνε μέλλον μικρό, πλούσιο παρελθόν, ένα πλήθος ανικανοποίητα όνειρα και μπροστά τους το θάνατο. Μ' ένα λόγο είναι σφαιρικοί, γιατί έχουν περάσει το καμίνι της ζωής, ενώ οι νέοι είναι χαρτί άγραφο»[8].

Παιχνίδια στις αλυκές, *Θέατρο Τέχνης, 1957.*
Δημήτρης Μπάλλας, Βέρα Ζαβιτσιάνου.



Όσο για τις γυναίκες, στα έργα της ωριμότητας, είτε παρούσες είτε, συχνότερα, απούσες από τη σκηνή, επιτελούν ένα καθοριστικό ρόλο. Ο δυναμισμός της Δέσποινας, η παρουσία της Μαρίκας επηρεάζουν τον Παπλωματά και τον Τριαντάφυλλο αντίστοιχα, αλλά και κινούν τα νήματα της δράσης στο *Πανηγύρι*. Η Μαρία και η Χαρίκλεια στη *Βέρα*, η Καλλιόπη στο *Τάβλι*, η Νόρα στις *Δάφνες και πικροδάφνες* δεν εμφανίζονται στη σκηνή, αλλά επηρεάζουν σημαντικά τα συναισθήματα, τα οράματα και τις κινήσεις των αντρών που πρωταγωνιστούν στα έργα αυτά.

Οι λύσεις

Θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε ότι προτείνονται κάποιες «λύσεις» στο αδιέξοδο των ηρώων, ότι στα έργα αυτά υπάρχει κάποιο «δίδαγμα». Ο ίδιος ο Κεχαΐδης αρνείται να προσδιορίσει τους στόχους του: «Δε μου είναι εύκολο να πω: θέλω να πω αυτό ή το άλλο. Δε μ' ενδιαφέρουν οι ετικέτες και τα "διδάγματα". Μόλις αρχίζω να σκέφτομαι τέτοια, δεν μπορώ να σκεφτώ. Μ' ενδιαφέρει να προχωρήσω σε μια αποδεικτική διαδικασία μέσα από τους ανθρώπους»[9].

Πρόθεσή του είναι να καταγράψει στοιχεία της ζωής του Νεοέλληνα και να αφήσει το θεατή να δημιουργήσει μια προσωπική γνώμη για τους μηχανισμούς που κινούν τα νήματα: «Μ' ενδιαφέρει να γράφω έργα που να θίγουν ορισμένες πλευρές και προβλήματα του Έλληνα και θα ήμουν πολύ ευτυχής αν ο Έλληνας αναγνώριζε σ' αυτά κάποια κομμάτια από τον εαυτό του και τον κοινωνικό του περίγυρο. Αποφεύγω να προτείνω λύσεις στα προβλήματα, γιατί τότε θα υπήρχε κίνδυνος να γίνω δογματικός, να κάνω κήρυγμα, πράγμα που αντιπαθώ και που νομίζω πως είναι ένα από τα βασικά ελαττώματα των έργων με "θέση"... Το ολοκληρωμένο έργο πρέπει να αποκαλύπτει τη σημασία του από μόνο του, χωρίς να έχουμε την αίσθηση της επέμβασης του συγγραφέα»[10].

Θεματικά μοτίβα

Ορισμένα θεματικά μοτίβα επανέρχονται συχνά στο θέατρο αυτό. Έτσι, η φυγή από την πραγματικότητα μέσα από την ψευδαίσθηση, το όνειρο, την επίκληση ενός «λαμπρού» παρελθόντος, είναι ένα κυρίαρχο στοιχείο: «Ανάμεσα στα θεατρικά πρόσωπα του Κεχαΐδη και την πραγματικότητα υπάρχει μια διάσταση με τη μορφή της άρνησης αυτής της πραγματικότητας και της φυγής μέσα από τον ψυχολογικό μηχανισμό του ονείρου και της αυταπάτης. Η προβολή του ονείρου γίνεται σε δύο κατευθύνσεις: στο παρελθόν και στο μέλλον, που και τα δύο λειτουργούν σαν καταφύγιο απέναντι σ' ένα αποτυχημένο και αδιέξοδο παρόν», υπάρχει λοιπόν η «παρούσα και ζωντανή μνήμη ενός παρελθόντος γεμάτου δόξα και υποσχέσεις αλλά ταυτόχρονα σημαδεμένου από προδοσίες και ήττα, από τη μια, και η αναμονή-προσδοκία ενός μέλλοντος στο οποίο επενδύονται πλαστά όνειρα και σχέδια απραγματοποίητα»[11].

Η στροφή στο παρελθόν συνδέει τους ήρωες με την ιστορική πορεία του τόπου. Οι ήρωες, από το *Μεγάλο περίπατο* ως και *Το τάβλι,* αναφέρονται συχνά ή στη

Ο μεγάλος περίπατος, *Θέατρο Τέχνης, 1959. Μαρία Μαρμαρινού, Κώστας Μπάκας, Εκάλη Σώκου, Γιώργος Λαζάνης.*

Μικρασιατική εκστρατεία του 1922 ή στην Κατοχή και την Αντίσταση. Οι αναφορές αυτές (από τις οποίες δεν απουσιάζει και το στοιχείο της μυθομανίας) σ' ένα «γεμάτο δόξα και υποσχέσεις παρελθόν» δικαιώνουν την ύπαρξή τους μέσα στο μίζερο παρόν. Στις *Δάφνες και πικροδάφνες* προστίθεται η δικτατορία των συνταγματαρχών ως (μη ένδοξο, αυτή τη φορά) ιστορικό γεγονός που θα διαδραματίσει αναδρομικά σημαντικό ρόλο στην πλοκή.

Οι ήρωες ζουν στο παρόν μια σκληρή καθημερινότητα που είναι δύσκολο να την υπερβούν και ν' ανέβουν κοινωνικά. «Έτσι πιστεύουν στο θαύμα, στο μεγάλο κόλπο, σε κείνο το ξαφνικό που θα ανατρέψει τον κανόνα και θα υλοποιήσει την εξαίρεση», αντλώντας αισιοδοξία από την κοινωνική σύγχυση: «Ένας τόπος όπου βασιλεύει η ατσιδοσύνη, η ρουσφετολογία, το ξάφνιασμα και οι απότομες κορυφώσεις ατόμων. Φτάνει νά 'χεις ένα θείο, μια γνωριμία, ένα κόλπο, μια κομπίνα. Τόπος αεριτζήδων και κομπιναδόρων, ονειροπόλων και πεινασμένων. Τόπος των αντιθέτων. Μέσα στον ίδιο άνθρωπο, ο ηρωισμός και η απάτη, ο ρεαλισμός και το όνειρο»[12]. Ωστόσο το κέντρο βάρους «πέφτει στην ψυχολογική ταυτότητα του θεατρικού προσώπου και όχι στην κοινωνική πραγματικότητα»[13].

Πράγματι, ενώ σε ένα πρώτο επίπεδο μπορεί να μιλήσει κανείς για ρεαλιστική γραφή, διαπιστώνει στη συνέχεια πως βρίσκεται μπροστά σε μια δραματουργία πολύ πιο σύνθετη. Πώς να παραβλέψει άλλωστε την ποίηση που αναδύεται από τα έργα και πηγάζει από τη συμπεριφορά των ηρώων, τη γλώσσα τους, κάποτε και τα ονόματά τους; Όπως σωστά παρατηρεί η Μ. Κοιλάκου, «το θέατρο αυτό αποτελεί μια εσωτερική σύνθεση, ανάπλαση και υπέρβαση προς μια καινούργια αισθητική ποιότητα στοιχεί-

ων ψυχολογικού και ποιητικού ρεαλισμού, νατουραλισμού και ηθογραφίας, θεάτρου του παραλόγου και εξπρεσιονιστικού θεάτρου»[14].

Τα έργα

Παιχνίδια στις αλυκές - Μακρινό λυπητερό τραγούδι (1957)

Στα δύο μονόπρακτα που σηματοδοτούν την εμφάνιση του Κεχαΐδη στη νεοελληνική σκηνή, διακρίνει κανείς κάποια στοιχεία που ο συγγραφέας θα καλλιεργήσει στη συνέχεια. Η ποιητική αίσθηση, η λυρική διάθεση, η ατμόσφαιρα, η γνώση της ψυχολογίας των προσώπων αλλά και η ευαισθησία με την οποία προσεγγίζει τον άνθρωπο είναι εμφανείς στα μονόπρακτα αυτά.

Η δράση όμως είναι ισχνή και τα πρόσωπα κυρίως συζητούν, εκφράζοντας τις ενδόμυχες σκέψεις τους. Είναι εμφανής (ιδίως στα *Παιχνίδια στις αλυκές*) η επίδραση που δέχεται ο νέος συγγραφέας από το μεταπολεμικό αμερικάνικο θέατρο και ιδιαίτερα τον Τ. Ουΐλλιαμς, πράγμα που παραδέχεται και ο ίδιος: «παρθένος από οποιαδήποτε επίδραση, είχα δει παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης και έβαζα κι εγώ βροχή, αισθησιασμό, ατμόσφαιρα ερωτισμού σε ό,τι έγραφα»[15].

Ο τόπος δράσης στο ένα μονόπρακτο είναι οι αλυκές, στο άλλο μια επαρχιακή κωμόπολη. Το πανηγύρι που γίνεται κοντά στις αλυκές και η ζέστη του κάμπου είναι στοιχεία που συναντιούνται αργότερα στο *Πανηγύρι*. Η βροχή, που πέφτει στο τέλος αυτού του πρώτου μονόπρακτου, παραπέμπει στο χειμωνιάτικο τοπίο των ώριμων έργων. Αντίθετα το καλοκαιρινό βράδυ στο *Μακρινό λυπητερό τραγούδι* θυμίζει τα ζεστά καλοκαίρια του αμερικάνικου νότου στα έργα του Τ. Ουΐλλιαμς.

Οι χαμηλοί τόνοι, η υποβλητική ατμόσφαιρα, η αδιόρατη μελαγχολία κυριαρχούν στα δύο έργα. Τα στοιχεία αυτά ενισχύονται από μουσικά μοτίβα: το τραγούδι και τη φυσαρμόνικα της Φόνης και το παλιό ρομαντικό τραγούδι του γραμμόφωνου στα *Παιχνίδια στις αλυκές*, το ρυθμικό σφύριγμα της Στέλλας και το λυπητερό νοσταλγικό τραγούδι που ακούγεται στο τέλος του δεύτερου μονόπρακτου.

Και στα δύο έργα υπάρχει ένα κοινό θέμα. «Το κοινό θεματικό στοιχείο που χαρακτηρίζει και τα δύο μονόπρακτα είναι η ανθρώπινη μοναξιά και ο φόβος που φορτίζουν ψυχολογικά τα θεατρικά πρόσωπα: μια νέα γυναίκα κι έναν γέρο άντρα. Στην πρώτη περίπτωση η μοναξιά και ο φόβος που αυτή γεννά έχουν χαρακτήρα κυρίως υπαρξιακό και συναισθηματικό, ενώ στη δεύτερη περίπτωση παίρνουν χαρακτήρα κυρίως μεταφυσικό», υποστηρίζει η Μάνια Κοιλάκου[16].

Στα *Παιχνίδια στις αλυκές*, ο φόβος ως θεματικό στοιχείο γίνεται αντιληπτός απ' την αρχή. Ο εχθρός που τον προκαλεί παρουσιάζεται αόριστα μέσα σε ατμόσφαιρα μυστηρίου, και μόνο προς το τέλος γίνεται εμφανές πως πρόκειται για δύο μικρά παιδιά που πετούν πέτρες στα κεραμίδια του σπιτιού της Θάλειας. Η ηρωίδα όμως τρομάζει με το παραμικρό: με το σφύριγμα του καραβιού που ακούγεται, το άνοιγμα του παράθυρου από τον αέρα, το σούρσιμο των φύλλων. Διακατέχεται επίσης από φόβο για τους ανθρώπους, από τάση απομόνωσης και επιζητά την ηρεμία. Η συμπεριφορά της θυμίζει τις νευρωτικές ηρωίδες του Τ. Ουΐλλιαμς. Η βαθμιαία απομάκρυνσή της από τους ανθρώπους με την εγκατάσταση στις αλυκές επιδρά αρνητικά στην ψυχική της ισορροπία.

Ο φόβος βασανίζει τους ήρωες και στο *Μακρινό λυπητερό τραγούδι*. Το σκότωμα των πουλιών που καταστρέφουν τη σοδειά (πρόκειται ίσως για εικόνες και ήχους από τα παιδικά χρόνια του συγγραφέα στην επαρχία) δημιουργεί από την πρώτη σκηνή μια ατμόσφαιρα φόβου. Ο παππούς όπως και ο εγγονός του διακατέχονται από το φόβο της νύχτας, τότε που οι σκιές μεγαλώνουν. Ο παππούς εμφανίζεται σαν άρρωστος από την αρχή, χωρίς να τον ταλαιπωρεί κάποια συγκεκριμένη πάθηση. Είναι μελαγχολικός, αφηρημένος συχνά, βιώνει έντονα τη μοναξιά και αναζητά καταφύγιο στη φύση (είναι χαρακτηριστικό ότι σ' όλο το έργο δεν απομακρύνεται καθόλου από τον κήπο του).

Ένας διάχυτος ερωτισμός εκδηλώνεται με την άφιξη της Στέλλας. Ο γέρος γοητεύεται από τη γεμάτη ζωή κοπέλα που δεν βασανίζεται, όπως εκείνος, από μεταφυσικά άγχη. Η παρουσία της ξυπνά μέσα του αναμνήσεις για την ερωτική διάθεση που ενέπνεε παλιότερα στον αντρικό πληθυσμό της περιοχής μια άλλη νεαρή γυναίκα.

Είναι φανερό πως στα δύο πρωτόλεια συναντάμε τις κατοπινές αναζητήσεις του συγγραφέα, «μόνο που δεν είναι καίριες, ξεκάθαρες, τρικλίζει ακόμη ανάμεσα στη ψυχολογία, τις μεταφυσικές αναζητήσεις, το μοναχικό άτομο και το παράδοξο κλίμα»[17].

Ο μεγάλος περίπατος (1959)

Το 1959 ο Κεχαΐδης παραδίδει στον Κουν το μονόπρακτο *Ο μεγάλος περίπατος*, που αποτελείται από δύο σκηνές. Στο έργο αυτό, πρόπλασμα του *Πανηγυριού*, ο συγγραφέας ασχολείται με την ψυχολογία των ανθρώπων της υπαίθρου και την κατάσταση στην οποία ζουν. Γράφοντάς το «απελευθερώνεται από τις επιδράσεις του Τ. Ουΐλλιαμς. Τα θεματά του τα διαλέγει μέσα από τις εμπειρίες και τα βιώματά του, μέσα από τον κόσμο που γνώρισε και το χώρο όπου έζησε»[18].

Έχοντας προσωπική επαφή με τον κόσμο του θεσσαλικού κάμπου και λόγω της καταγωγής του, ομολογεί πως άντλησε το θέμα αυτό από μια συγκεκριμένη εμπειρία: «Ήταν κάποιο καλοκαίρι, κοντά στην πόλη μας, στο θεσσαλικό κάμπο, που γύριζα ανάμεσα στους φωνόγραφους και τις φωνές των μικροπωλητάδων του πανηγυριού. Εκεί, σε μια ξύλινη πλατφόρμα, δίπλα από το τσαντήρι κάποιου παπλωματά, είδα για πρώτη φορά, ένα κοριτσάκι να χορεύει και μια γυναίκα να τρώει λαίμαργα καρπούζι και να βογγάει από τα νεφρά της. Κάθισα λίγο εκεί και τους είδα αυτούς τους ανθρώπους που γύριζαν από πανηγύρι σε πανηγύρι χρόνια ολόκληρα, απηυδι-

σμένοι από την κακοπέραση, να μιλάνε, να κλαίνε, να τρώνε και να χορεύουν, κι αισθάνθηκα πως ήμουν τόσο κοντά τους, πως σκεφτόμουνα κι εγώ σαν κι αυτούς»[19]. Παραδέχεται όμως αργότερα ότι δεν έχει απαλλαγεί εντελώς ούτε σ' αυτό το έργο από την επίδραση του Ουΐλλιαμς: «Είχα αρχίσει τότε να αποβάλλω την επίδραση του Τ. Ουΐλλιαμς, νομίζω ωστόσο πως μόνο με *Το πανηγύρι* έκοψα κάθε σχέση, άρχισα να ψάχνω το χώρο όπου είχα ζήσει, την Θεσσαλία, να αναζητώ την έμπνευση μέσα σε μνήμες και βιώματα»[20].

Η ευαισθησία του Κεχαΐδη και η ικανότητά του να πλάθει χαρακτήρες γίνονται αισθητές και σ' αυτό το πρωτόλειο. Ο ζωντανός διάλογος, χτισμένος με φράσεις από τον καθημερινό λόγο των ανθρώπων του κάμπου, εντυπωσιάζει. Υπάρχουν ίσως πλατειασμοί, κυρίως στη δεύτερη σκηνή, και επαναλήψεις. Παρ' όλα αυτά ο συγγραφέας διεισδύει στην ψυχολογία των ηρώων του και παρουσιάζει με σαφήνεια την προσωπικότητα και τα κίνητρα δράσης του καθενός.

Προάστειον Νέου Φαλήρου (1960)

Πριν γραφεί ακόμη *Το πανηγύρι*, που θα εγκαινιάσει την περίοδο της ωριμότητας του συγγραφέα, ο Κεχαΐδης δημοσιεύει στο περιοδικό *Κινηματογράφος-Θέατρο* (αρ. 1, Απρίλιος 1960), το μονόπρακτο *Προάστειον Νέου Φαλήρου*[21].

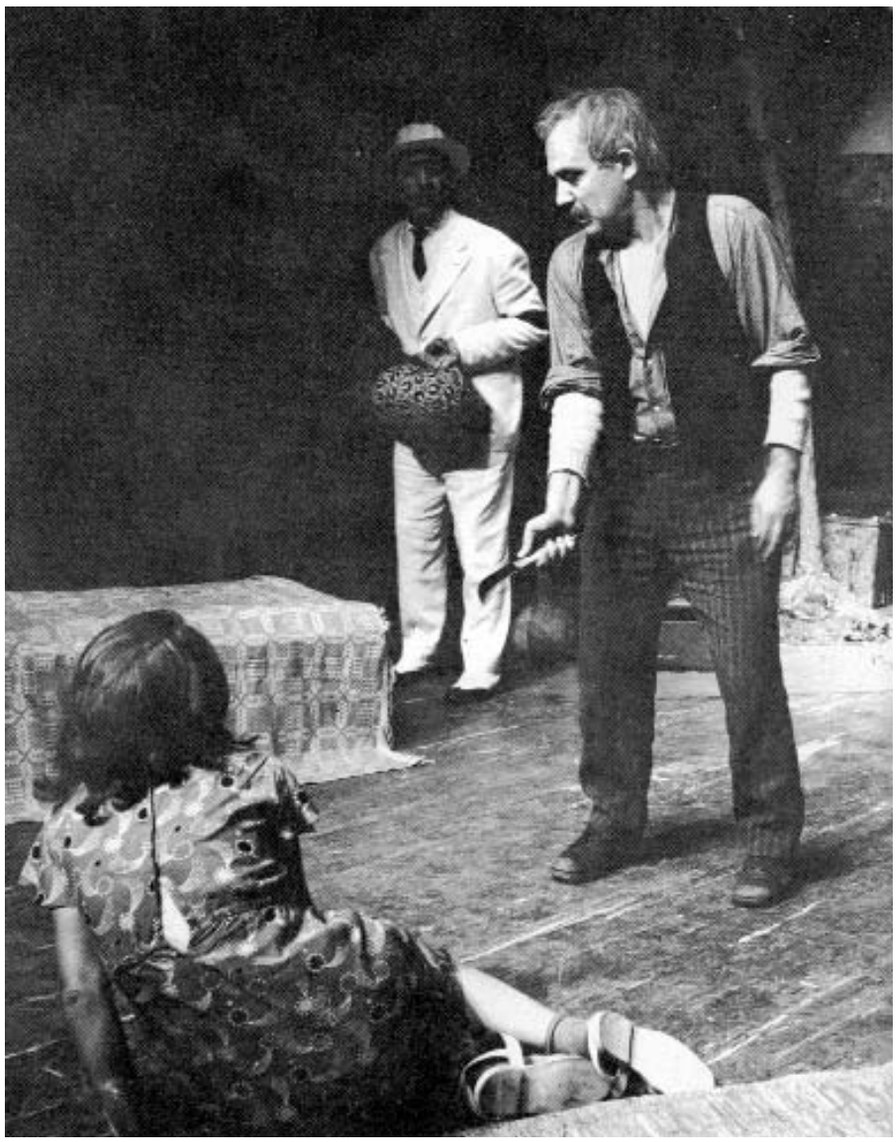
Πολλά από τα θέματα που θα εμφανιστούν στα επόμενα έργα εντοπίζονται εδώ. Η βασική ηρωίδα η Έλλη, «μια παλιά ομορφιά γύρω στα 48», ανύπαντρη κόρη ενός στρατιωτικού που χάθηκε στο Αλβανικό μέτωπο, αποκρούει όλες τις προτάσεις του αδελφού της για «αποκατάσταση» μ' έναν καλό γάμο. Απορρίπτει την πραγματικότητα και δεν παραδέχεται ότι τα μεγαλεία, οι χοροεσπερίδες, οι νεαροί αξιωματικοί που την περιτριγύριζαν ανήκουν στο παρελθόν. Αρνείται να αποδεχτεί το συμβιβασμό μ' ένα μίζερο παρόν, που το μόνο που της παρέχει είναι να ζει με τον αδελφό της σ' ένα παλιό αρχοντικό, περιστοιχισμένη από ξεθωριασμένα έπιπλα, φωτογραφίες, κειμήλια. Την τρέφουν οι αναμνήσεις από εκείνη την παλιά εποχή, όταν δίνονταν χοροί για να γιορταστούν μεγάλες στιγμές του ελληνισμού: η εκστρατεία στη Μ. Ασία, η αναχώρηση για το Αλβανικό μέτωπο.

Η Έλλη, που ζει με τα οράματα του παρελθόντος και δε θέλει να αντιμετωπίσει ρεαλιστικά την πραγματικότητα, ανήκει στον κόσμο του Παπλωματά από *Το πανηγύρι*, των τριών ηρώων της *Βέρας*, του Κόλια από το *Τάβλι*. Η απεγνωσμένη προσπάθεια των ηρώων να κρατηθούν από ζωτικά ψεύδη σφραγίζει και αυτό το μονόπρακτο.

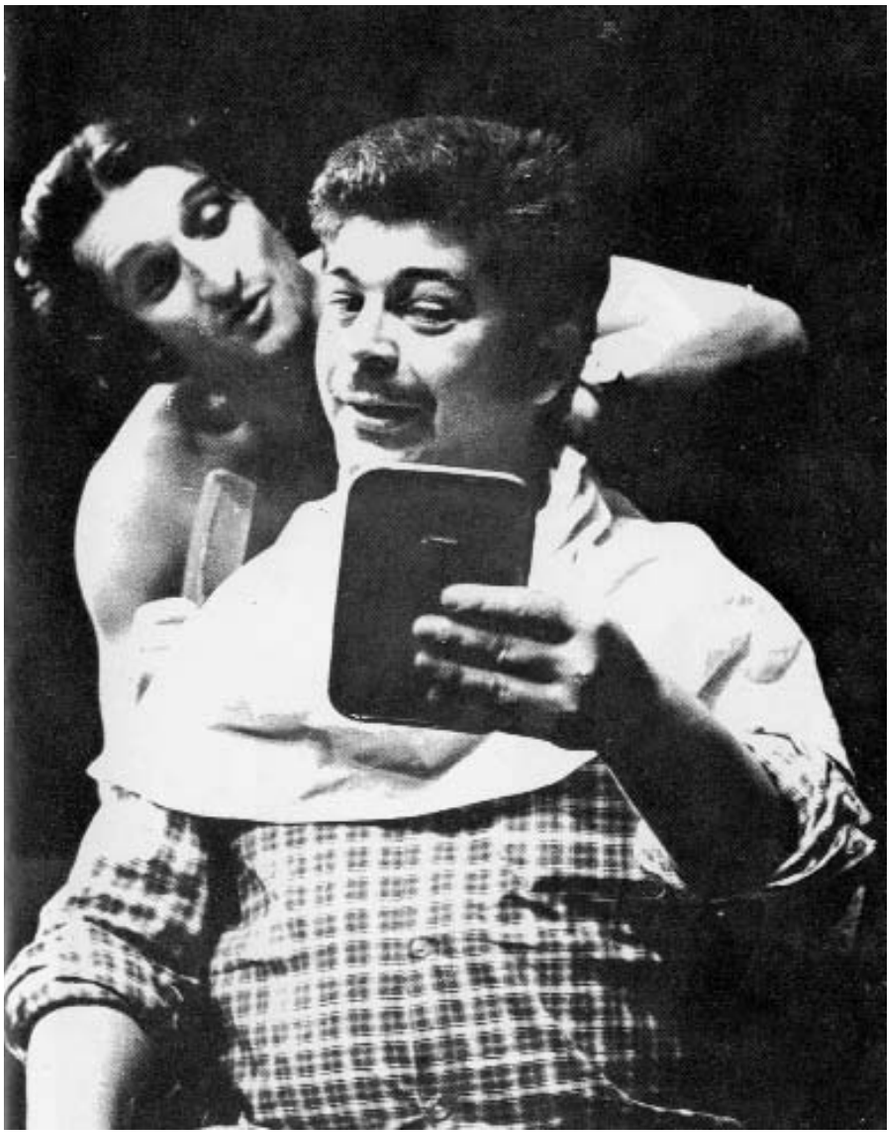
Το πανηγύρι (1964)

Το *Πανηγύρι* γράφτηκε το 1962 και πρωτοπαρουσιάστηκε στη σκηνή από το Θέατρο Τέχνης το 1964.

Εδώ ο συγγραφέας έχει πια ξεπεράσει τις επιδράσεις και έχει κατακτήσει ένα προσωπικό στίγμα. Ο κεντρικός ήρωας, ο Παπλωματάς, είναι ένα πρόσωπο που δεν βιώνει την πραγματικότητα στην οποία ζει. Το παρόν έχει να του προσφέρει μια χαμοζωή, όπου η κακομοιριά και η φτώχεια κυριαρχούν, γι' αυτό προτιμά την καταφυγή στις αναμνήσεις και



Το πανηγύρι, *Θέατρο Τέχνης, 1964.*
Μαρία Καραγιάννη,
Αθηνόδωρος Προύσαλης,
Γιώργος Λαζάνης.



Το τάβλι, *Θέατρο Τέχνης, 1972.*
Νικήτας Τσακίρογλου, Γιάννης Μόρτζος.

στα ουτοπικά όνειρα. Για να ξεφύγει από τη μιζέρια του παρόντος, ο Παπλωματάς επιστρέφει αδιάκοπα στις αναμνήσεις από τη συμμετοχή του στην Μικρασιατική εκστρατεία, αυτή καταξιώνει την ύπαρξή του. Ακόμη και το παρατσούκλι του, Στρατηλάτης, παραπέμπει σε κείνη τη χρονική στιγμή, ενώ «μοιάζει να χλευάζει το θλιβερό παρόν του ήρωα»[22]. Αυτή η διαφυγή από την πραγματικότητα και η περιχαράκωση στην αναπόληση και τη χίμαιρα επιτυγχάνεται με δύο μέσα: το ποτό και τον ύπνο. Οι ψευδαισθήσεις λοιπόν τρέφουν τον Παπλωματά και τον κρατούν ζωντανό: από τη μια «η αναβίωση κάποιας παρωχημένης εμπειρίας» και από την άλλη η ελπίδα για την κληρονομιά από τον πλούσιο ετοιμοθάνατο θείο, που «αποτελεί το δεύτερο μηχανισμό υποσυνείδητης αυτοάμυνας, το άλλοθι του υποκειμένου απέναντι στην υπαρξιακή και κοινωνική αποτυχία του»[23].

Ένα σημαντικό πρόβλημα που αφορά *Το πανηγύρι*, είναι η σχέση του με την ηθογραφία και το νατουραλισμό. Είναι αλήθεια ότι ο ίδιος ο συγγραφέας, στον πρόλογο της έκτης έκδοσης, τονίζει ότι τον ενδιέφερε να αποδώσει τη «ζωή των ανθρώπων του θεσσαλικού κάμπου που περιπλανιούνται ακολουθώντας τις εμποροπανηγύρεις», τις συνεχείς μετακινήσεις και την εγκατάλειψή τους «στη φτώχεια και στην αμορφωσιά». Ωστόσο, η ποίηση που υπάρχει στο έργο το απαλλάσσει από τα στεγανά του νατουραλισμού, της ηθογραφίας και του κοινωνικού μανιφέστου. Ο συγγραφέας παρουσιάζει τον τελείως προσωπικό τρόπο με τον οποίο οι ήρωες εφευρίσκουν τρόπους διαφυγής από το παρόν. Η κοινωνική κριτική του «δεν δίδεται άμεσα ή ρεαλιστικά, αλλά μέσα από ένα περιβάλλον, όπου η ποίηση και τα ανθρώπινα πάθη είναι έντονα υπογραμμισμένα»[24]. Η ποιητική διάθεση, που είναι διάχυτη στο έργο, βοηθά στην απογείωση του θεατή πάνω από τα συγκεκριμένα πρόσωπα, το συγκεκριμένο χρόνο και τόπο.

Έτσι «ενώ σ' ένα επιφανειακό επίπεδο το έργο κινείται στα πλαίσια του νατουραλιστικού-ηθογραφικού θεάτρου, στο βαθμό που ο στόχος του δεν είναι τόσο η περιγραφή (ούτε η κριτική) των αντικειμενικών συνθηκών της κοινωνικής πραγματικότητας και του "κοινωνικού ήθους" των προσώπων, όσο η προβολή του υποκειμενικού (ιδεολογικού) τρόπου με τον οποίο τα πρόσωπα βιώνουν αυτή την πραγματικότητα μέσα από τον ψυχολογικό μηχανισμό της φυγής και της αυταπάτης, το έργο αυτό ξεφεύγει από τα αισθητικά και ιδεολογικά δεδομένα του νατουραλισμού και της παραδοσιακής ηθογραφίας»[25].

Ο τίτλος του έργου είναι καθαρά ειρωνικός[26]. Ο συγγραφέας ξεδιπλώνει μπροστά μας αρκετές πτυχές του χαρακτήρα του Νεοέλληνα. Η βασανισμένη ρωμιοσύνη, που αρκείται στο να γλείφει τις πληγές της και δεν αντιμετωπίζει δυναμικά την πραγματικότητα, προβάλλει ολοζώντανη. Η μετανάστευση, η αδράνεια, η οινοποσία, η ονειροπόληση, η άπραγη αναμονή καλύτερων ημερών απαιτούν μια καθολικότητα που κάνει την περιθωριακή, υποτίθεται, οικογένεια του Παπλωματά εξόχως αντιπροσωπευτική. Το έργο συνδυάζει το κωμικό στοιχείο και τη μελαγχολία, την αίσθηση της φθοράς και του θανάτου αλλά και το αίσθημα ότι η ζωή συνεχίζει την πορεία της πα-

Η βέρα, *Θέατρο Τέχνης, 1972. Δημήτρης Χατζημάρκος, Βασίλης Μπουγιουκλάκης, Νικήτας Τσακίρογλου.*

ρά τις ήττες. Εκτός από το ρεαλισμό, υπάρχουν και στοιχεία του παραλόγου: το γεγονός ότι η οικογένεια του Παπλωματά έχει μια τέντα για στέγη, ότι μοιάζει να τρέφεται μόνο με καρπούζι, το ότι ο Τριαντάφυλλος κοιμάται συνεχώς επί δέκα μέρες, το ασταμάτητο κλάμα γιαγιάς και Μαρίκας. Είναι στοιχεία που μας πηγαίνουν πέρα από την απεικόνιση μιας συγκεκριμένη κοινωνικής πραγματικότητας, κι αυτό εξηγεί τη μεγάλη γοητεία αυτού του έργου και το γεγονός ότι δεν σταμάτησε να ανεβάζεται από τότε.

Η βέρα - Το τάβλι (1972)

Το μοτίβο της ψευδαίσθησης και της αυταπάτης εντοπίζεται και στα δύο επόμενα έργα. Πρόκειται για τα μονόπρακτα *Η βέρα* και *Το τάβλι*, που παρουσιάζονται το 1972, οκτώ χρόνια μετά το ανέβασμα του *Πανηγυριού*. Το ενδιαφέρον εντοπίζεται εδώ στην ανάδειξη βασικών χαρακτηριστικών της ταυτότητας του Νεοέλληνα, «μέσα από τον τρόπο (αυταπάτη, όνειρο, φυγή) με τον οποίο βιώνει τη μεταπολεμική πραγματικότητα»[27]. Έτσι, ενώ έχουμε δύο μονόπρακτα που φαινομενικά δεν έχουν τίποτα κοινό (διαφορετικός ο τόπος όπου διαδραματίζονται, διαφορετικά τα πρόσωπα και η πλοκή), το ένα φαίνεται να συμπληρώνει το άλλο όσον αφορά την εικόνα του Νεοέλληνα που παρουσιάζουν. Ο συγγραφέας μάλιστα πιστεύει ότι πρέπει να παίζονται μαζί, μια που αποτελούν «ένα δίπτυχο», «δύο πλευρές του Έλληνα»[28]. Η φυγή από την πραγματικότητα «παίρνει τη μορφή της αυταπάτης» και επιτυγχάνεται μέσα από τον έρωτα και το παιχνίδι: η βέρα συμβολίζει τον ερωτικό δεσμό και το τάβλι το παιχνίδι, τη μεγάλη «κομπίνα» που θα εξασφαλίσει την κοινωνική άνοδο. Στη *Βέρα* η ψευδαίσθηση εντοπίζεται στο παρόν, ενώ στο *Τάβλι* αφορά το μέλλον.

Οι πέντε ήρωες των μονοπράκτων είναι όλοι άνδρες. Γίνεται λόγος όμως και για τρεις γυναίκες (τη Μαρία και την πόρνη Χαρίκλεια στη *Βέρα*, την Καλλιόπη στο *Τάβλι*), που παρά την απουσία τους από τη σκηνή ξεπροβάλλουν ολοζώντανες μπροστά μας μέσα από το διάλογο των ανδρών.

Οι τρεις άνδρες στη *Βέρα* έχουν γεράσει χωρίς ουσιαστικά να έχουν γευτεί τον έρωτα. Είναι ονειροπαρμένοι, και η φανταστική ιστορία που πλάθουν γύρω από τη Μαρία και τη βέρα αποτελεί το ζωτικό ψέμα που τους τρέφει και τους κρατά ζωντανούς.

Εξίσου ζωντανοί και αληθινοί είναι οι δύο πρωταγωνιστές στο *Τάβλι*. Βιολογικά κουρασμένοι και αυτοί (έχουν περάσει τα πενήντα), είναι οι τυχοδιώκτες που επενδύουν σ' ένα ανεδαφικό σχέδιο την ελπίδα για μια καλύτερη ζωή. Η αλληλεξάρτησή τους είναι πιο εμφανής, σε σύγκριση με τη σχέση που συνδέει τους ήρωες της *Βέρας*.

Στη *Βέρα* η φιλία δοκιμάζεται από το προσωπικό συμφέρον, και απωθημένα μίση ανασύρονται στην επιφάνεια. Η σύγκρουση, όταν φτάνει στο ζενίθ, είναι σκληρή. Η ύποπτη δράση του Μήτσου στην κατοχή, η θητεία του Προκόπη στη φυλακή χρησιμοποιούνται χωρίς οίκτο ως όπλα. Αντίστοιχα στο *Τάβλι* η συμμετοχή του Κόλια στην αντίσταση αμφισβητείται και αντιστρέφεται από τον Φώντα, ενώ τα αποτυχημένα σχέδια του ίδιου χρησιμοποιούνται εναντίον του από το γαμπρό του. Οι σύντροφοι-αντίπαλοι όμως δε μένουν μόνο στις λέξεις. Ξυράφια και ψαλίδια, σωματική βία, απειλές, όλα επιστρατεύονται στη σύγκρουση.

Τα συγκεκριμένα πρόσωπα συγκε-

ντρώνουν πάνω τους αντιφατικά στοιχεία· είναι αφελείς και παράλληλα πονηροί, τραγικοί και κωμικοί, επικαλούνται την ηθική και τη φιλία και είναι έτοιμοι να τις ποδοπατήσουν, οδηγούνται εύκολα από την εκμυστήρευση στην καχυποψία. Όμως τα αμαρτήματα και οι ατιμίες τους βρίσκονται σ' ένα μεγάλο βαθμό στη σφαίρα του φανταστικού και τα επικαλούνται για να εξυψωθούν στα ίδια τους τα μάτια. Είναι ουσιαστικά ανίκανοι να τα διαπράξουν. Αλλά ακόμη κι αν τους υποπτευόμαστε για τέτοιες πράξεις, «η λύσσα τους για να ζήσουν με οποιοδήποτε τρόπο μια ζωή υποφερτή τους στεφανώνει με το φωτοστέφανο της αγιοσύνης, κι ας είναι οι μεν ανήμποροι και ονειροπόλοι και οι δε απατεώνες, πουλημένοι προδότες κι αγιογδύτες»[29].

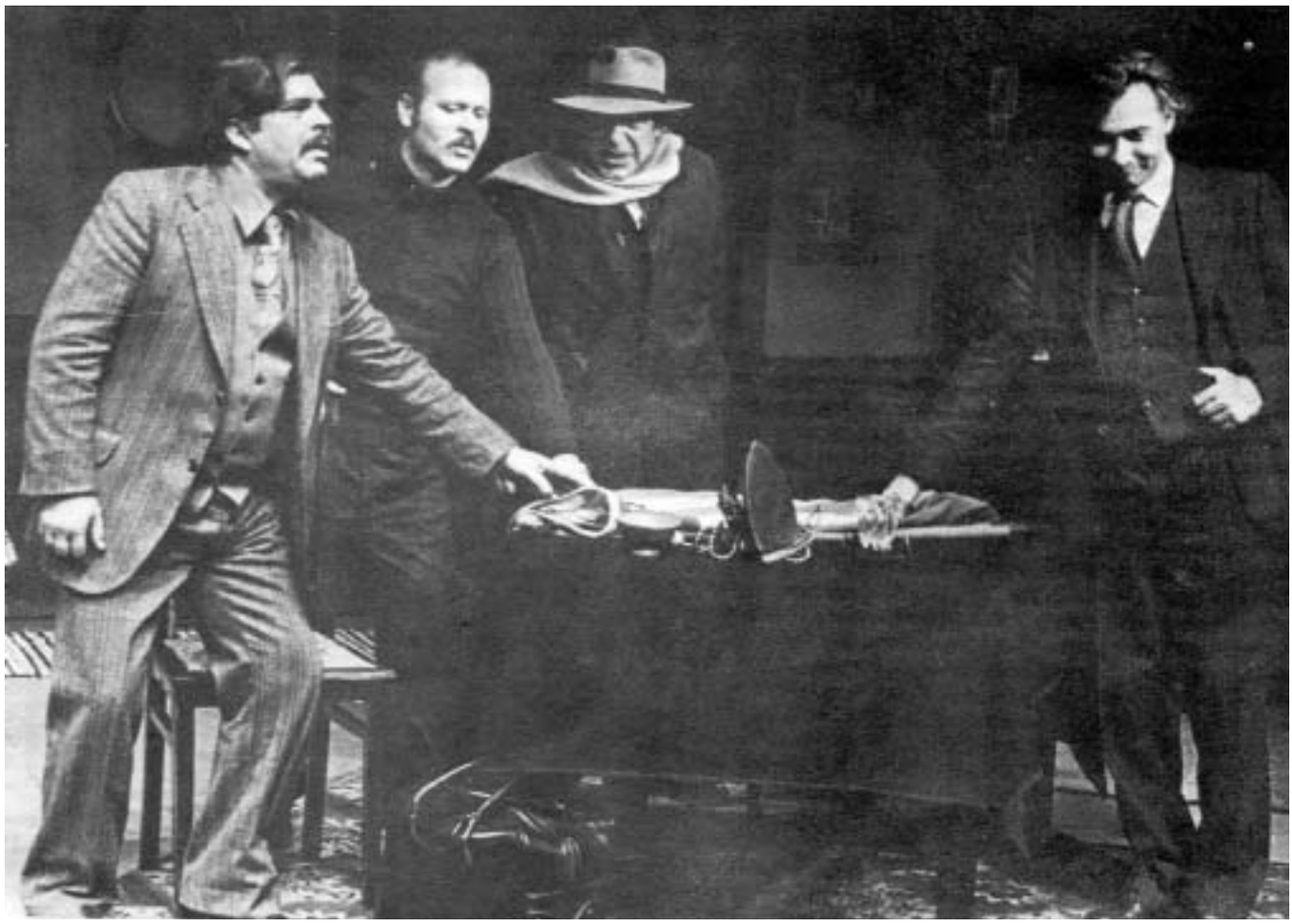
Η γνησιότητα του διαλόγου εντυπωσιάζει, σαν να έχουν ηχογραφηθεί αυθεντικές συζητήσεις λαϊκών ανθρώπων. Και πρόκειται για γλώσσα «πιο νευρώδη, πιο αγοραία»[30] απ' ότι στο *Πανηγύρι*. Η γλώσσα των έργων όχι μόνο προωθεί τη δράση, αλλά «είναι αφάνταστα εκφραστική, λιτή, γεμάτη ψαχνό. Οι βωμολοχίες είναι όπως οι μυώνες στα ανθρώπινα κορμιά, για να κινούνται τα μέλη. Αν ο διάλογος είναι αθυρόστομος, είναι βαθύτατα ελληνικός, προέρχεται από τις τάξεις των κατατρεγμένων και απόκληρων»[31].

Τα μονόπρακτα αυτά φαίνεται να αποτελούν απλές ιστορίες, αναγνωρίσιμες απ' όλους μας. Τα χιμαιρικά σχέδια και οι ανεκπλήρωτες προσδοκίες μοιάζουν ν' αποτελούν για τους ανθρώπους ένα σωσίβιο σωτηρίας, ό,τι απομένει από τη ζωή που φεύγει σιγά-σιγά. Αυτή η προέκταση δεν αφήνει τα έργα να γίνουν γραφικά.

Στη *Βέρα* είναι πιο έντονο το ποιητικό στοιχείο. Οι τρεις γέροι που βασανίζονται από τη μοναξιά, τη φθορά των γηρατιών και την αδιέξοδη μίζερη ζωή τους, που φοβούνται το θάνατο, που συγκρούονται με βιαιότητα και σκληρότητα για να συμφιλιωθούν μετά, «είναι κάτι το σπαρακτικό»[32]. Υπάρχει μια ατμόσφαιρα υποβλητική, καθώς η βροχή πέφτει αδιάκοπα και οι τρεις γέροι σιγοπίνοντας βυθίζονται στην ψευδαίσθηση με τη συνοδεία των λαϊκών τραγουδιών που ακούγονται από τη γειτονική ψησταριά.

Το βαθύτερο καημό που ξεπηδάει από τη *Βέρα* αντικαθιστά η αμεσότητα των δύο ηρώων στο *Τάβλι*. Η έλλειψη αυτογνωσίας, το τελματωμένο παρόν, οι εκτινάξεις και οι υφέσεις, η ανάγκη διαφυγής και αλλαγής της ζωής υπάρχουν και εδώ. Κυρίως όμως η ατσιδοσύνη, ο εύ-

Δάφνες και πικροδάφνες, *Θέατρο Τέχνης, 1979. Γιάννης Μόρτζος, Γιάννης Δεγαΐτης, Βάσος Ανδρονίδης, Μίμης Κουγιουμτζής.*



κολος πλουτισμός μέσα από «κομπίνες», ο αυτοσχεδιασμός, η προχειρότητα και η ευκολία με την οποία επενδύουν σε ουτοπίες, η προσήλωση στα τυχερά παιχνίδια, είναι στοιχεία της ζωής του Νεοέλληνα που θίγονται σ' αυτό το μονόπρακτο.

Η συνύπαρξη του κωμικού με το τραγικό διαπιστώνεται και στα δύο κείμενα. Ο τρόπος με τον οποίο αντιδρούν στην πραγματικότητα οι ήρωες προκαλεί το γέλιο και συγχρόνως μας γεμίζει πίκρα.

Δάφνες και πικροδάφνες (1979)

Το έργο, που υπογράφουν από κοινού ο Δημήτρης Κεχαΐδης και η Ελένη Χαβιαρά, παρουσιάστηκε από το Θέατρο Τέχνης τον Οκτώβριο του 1979, εφτά χρόνια μετά τη *Βέρα* και το *Τάβλι*.

Οι *Δάφνες* χαρακτηρίστηκαν από τους συγγραφείς «πολιτική κωμωδία». Ωστόσο, οι ίδιοι δεν πολιτικολογούν επιφανειακά, ούτε συνθηματολογούν, ούτε επιχειρούν να παρασύρουν το θεατή προς κάποια κατεύθυνση. Στο έργο απομυθοποιούνται οι νοοτροπίες που αντιμετωπίζουν την πολιτική εξουσία ως μέσο ικανοποίησης προσωπικών επιδιώξεων, πράγμα που γίνεται με καταλυτικό χιούμορ.

Όμως πίσω από το κωμικό, όταν «σβήνουν αργά τα φώτα» στο φινάλε, μένει μια γεύση πίκρας. Η μελαγχολία σφραγίζει κι αυτό το έργο. Αλλά και το στοιχείο του παραλόγου, με το όραμα του «τραστ» που συγκροτούν οι ήρωες (τέσσερις άσημοι πολιτευτές της επαρχίας), στηριζόμενοι στο αρχείο ενοχοποιητικών φωτογραφιών του Κώστα.

Η δύναμη, που δήθεν θα αποκτήσουν αξιοποιώντας επιβαρυντικά στοιχεία που κρύβει στο συρτάρι του ο Κώστας, αποτελεί μια ουτοπία. Το συρτάρι τους δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι έχουν ισχύ και ότι θα μπορέσουν επιτέλους να εκπληρώσουν τα όνειρά τους για δόξα και κοινωνική άνοδο. Η πολιτική μοιάζει να αποτελεί για τους ήρωες έναν χώρο ονειροπόλησης και ψευδαίσθησης.

Στις *Δάφνες και πικροδάφνες* υπάρχει επίσης η αναφορά στο «ένδοξο παρελθόν»: η Μικρασία, η Αλβανία, το Αλαμέιν, ο Γράμμος και το Βίτσι αναφέρονται ως χώροι όπου ανδραγάθησε ο γεραιός Στρατηγός (το ίνδαλμα του Κώστα). Αλλά εδώ προστίθεται και μια άλλη φάση της ιστορίας μας: η σκιά της επτάχρονης δικτατορίας βαραίνει στο συγκεκριμένο έργο και οι συμπεριφορές των υποψήφιων βουλευτών στη διάρκειά της επηρεάζουν τη δράση.

Το σκηνικό και τα πρόσωπα στις *Δάφνες και πικροδάφνες* παρουσιάζουν αντιστοιχίες με τη *Βέρα*: το μικρό δωμάτιο όπου ζει ένας εργένης, η αντρική παρέα, η τοποθέτηση της δράσης στην επαρχία ένα χειμωνιάτικο βράδυ, οι ήρωες που συζητώντας αφήνονται στις ψευδαισθήσεις, η κυρίαρχη γυναικεία μορφή (εδώ η Νόρα), που ωστόσο απουσιάζει από τη σκηνή.

Αλλά εντοπίζονται και διαφορές. Είναι εμφανής εδώ η εξέλιξη της γλώσσας, η τελειοποίηση της φόρμας. Η ρεαλιστική βιτρίνα είναι γερά στερεωμένη, η ελληνική ταυτότητα των ηρώων αναμφισβήτητη.

Τα πρόσωπα στις *Δάφνες και πικροδάφνες* είναι μικροκομματάρχες που ζουν στην επαρχία με το όνειρο της Αθήνας. Συνδυάζουν αρκετές από τις αντιθέσεις του Έλληνα. Από τη μια δολοπλόκοι και κουτοπόνηροι, από την άλλη αφελείς και αιχμάλωτοι του συστήματος. Εμφανίζονται ως θύτες και θύματα, αιθεροβάμονες και τυχοδιώκτες. Αποδεικνύονται αδίστακτοι όταν θίγεται το προσωπικό τους συμφέρον. Τα μεγάλα λόγια και η κομπορρημοσύνη συνοδεύουν τις συζητήσεις τους. Ίντριγκες, πλεκτάνες, εκβιασμοί, επιθέσεις και υποχωρήσεις ανήκουν στην τακτική τους και τους κάνουν συγγενή πρόσωπα με τους ήρωες στο *Τάβλι*.

Οι συγγραφείς, όμως, παρά την οξύτατη σάτιρα, δείχνουν τρυφερότητα γι' αυτούς και δεν τους ισοπεδώνουν. Ο Κώστας είναι ο πατριώτης, ο ιδεαλιστής, προσηλωμένος στο γέρο-Στρατηγό. Ο Βασίλης είναι αυτός που ξέρει να ελίσσεται, ο οπορτουνιστής, ο μηχανορράφος, ο ύπουλος. Φλύαρος και λιγότερο ευέλικτος ο Τάσος, ψευτοπαλικαράς, υπερασπίζεται με πείσμα τα συμφέροντά του. Ουραγός ο Αλέκος, ακολουθεί τις εξελίξεις χωρίς να παίρνει πρωτοβουλίες, λιγότερο εύστροφος και ραδιούργος από τους άλλους τρεις.

Από τους τέσσερις, το πιο τραγικό πρόσωπο είναι ο Κώστας. Είναι ο πιο ηλικιωμένος, κατατρύχεται από τη μοναξιά, τη νευρωτική αφοσίωση σ' έναν παροπλισμένο πολιτικό και την ερωτική στέρηση. Παρουσιάζεται σαν να μη γεύτηκε καμιά χαρά της ζωής τρέχοντας συνέχεια πίσω από το Στρατηγό. Έζησε τριάντα χρόνια βιώνοντας ένα εσωτερικό δράμα και αναγκάζεται και τώρα να συμβιβαστεί, πληρώνοντας ακόμη μια φορά για το ένα και μοναδικό του «αμάρτημα». Είναι χαρακτηριστική η θλίψη του στο τέλος και η παντελής έλλειψη ενθουσιασμού, σε σύγκριση με τους άλλους που πετούν στα σύννεφα. Τα φώτα σβήνουν και αυτός μένει μόνος. Η αντιστοιχία με τον Προκόπη της *Βέρας* είναι φανερή.

Ας μην ξεχνάμε και το ρόλο της Νόρας. «Στις *Δάφνες και πικροδάφνες* η Νόρα ενσαρκώνει το απραγματοποίητο ερωτικό όνειρο, αντιπροσωπεύει όμως και την οικονομική τάξη που τελικά ρυθμίζει τους μηχανισμούς»[33].

Το πλέγμα των προσωπικών σχέσεων στις *Δάφνες και πικροδάφνες* και η προσπάθεια του κάθε κομματάρχη να παροπλίσει τον υποψήφιο βουλευτή που υποστηρίζει ο άλλος, θυμίζει ματς ή πόλεμο, όπου πρέπει να κατατροπωθεί ο αντίπαλος. Τα δύο μέρη του έργου θα μπορούσαμε να τα αντιστοιχίσουμε με τα δύο ημίχρονα ή με δύο μάχες. Οι ήρωες ακολουθούν την τακτική του αιφνιδιασμού και δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν όλα τα ατού που διαθέτουν για να εκμηδενίσουν τον αντίπαλο. Σωστά ο Κώστας Γεωργουσόπουλος (*Τα Νέα*, 7.11.1979) κάνει αναφορά στην τεχνική της πόκας, που κατά τη γνώμη του αναπαράγουν στις *Δάφνες και πικροδάφνες* οι συγγραφείς: τέσσερις παίκτες, παρέμβαση της τύχης με τα «ατού», χρήση της «μπλόφας».

Το έργο γράφτηκε από τον Δημήτρη

Κεχαΐδη και την Ελένη Χαβιαρά σε συνεργασία. Οι συγγραφείς (ήδη, άτυπα, από τη *Βέρα* και το *Τάβλι*), δουλεύουν παίζοντας, σε μια πρώτη φάση, οι ίδιοι τους ρόλους στο μαγνητόφωνο. Η μέθοδος αυτή «απαιτεί μεγάλη αφαίρεση». Από τις σκηνές που καταγράφονται στο πρώτο στάδιο, επιλέγονται σ' ένα δεύτερο στάδιο εκείνες που υπηρετούν το στόχο του έργου και που είναι πιο κοντινές στην κύρια σύγκρουση. Η φάση αυτή είναι δύσκολη, τονίζει ο Κεχαΐδης, γιατί «είναι μεγάλος ο πειρασμός ν' αφήσεις κάποιες ωραίες φράσεις ή σκηνές», που είναι όμως περιττές, ενώ αυτό που μετράει είναι η βασική σύγκρουση του έργου, «που βρίσκει τους χαρακτήρες στην πιο αποκαλυπτική τους στιγμή, αλλά και την ίδια την υπόθεση στο πιο κρίσιμο σημείο της»[34]. Η Χαβιαρά μάλιστα εξήγησε ότι από τη βασική σύγκρουση «προκαλούνται αντιδράσεις, από τις οποίες αρχίζει η πρώτη διαμόρφωση των χαρακτήρων. Σιγά-σιγά το μόρφωμα αυτό μεγαλώνει και επεκτείνεται προς τις δύο άκρες του έργου, προς την αρχή και το τέλος του». Έτσι την πορεία του έργου την «υπαγορεύουν τα ίδια τα πρόσωπα, τα οποία εμείς απλώς ακολουθούμε»[35].

Με ανάλογο τρόπο γράφηκαν και οι *Δάφνες και πικροδάφνες*. Εδώ η ταυτόχρονη παρουσία και των τεσσάρων προσώπων στη σκηνή καθιστούσε πιο πολύπλοκη τη διαδικασία. Οι ρόλοι και πάλι μοιράστηκαν (το Βασίλη και τον Κώστα υποδυόταν ο Κεχαΐδης, τους υπόλοιπους η Χαβιαρά), αλλά χρειάστηκε και ένα μεγάλο διάστημα, περίπου έξι μήνες, για να συμπαθήσουν οι συγγραφείς τους χαρακτήρες. «Χρειάστηκε να βρίσκουμε στοιχεία, ώστε να γίνουν πρώτα αγαπητοί σ' εμάς, κι αυτό βοήθησε τελικά να μην γίνουν μονοσήμαντοι»[36]. Το θέμα και οι χαρακτήρες δουλεύτηκαν επίπονα: «λέγαμε την ίδια σκηνή τρεις και τέσσερις φορές, σε τρεις και τέσσερις παραλλαγές. Απ' αυτές κρατούσαμε ό,τι νομίζαμε καλύτερο. Πολλές φορές, από πλήθος σελίδων, μόνο μια φράση»[37]. Τον συνολικό χρόνο συνεχούς εργασίας οι συγγραφείς τον υπολόγισαν σε δυόμισι περίπου χρόνια, για να γραφούν εξήντα σκηνές, από τις οποίες κρατήθηκαν τελικά οι δεκαπέντε.

Σ' αυτό το τρόπο δουλειάς οφείλεται σε μεγάλο βαθμό η ζωντανή γλώσσα των έργων: «Στον τρόπο της δουλειάς μας είναι πολύ έντονο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, πράγμα που κάνει βέβαια πηγαία και αυθόρμητη τη γλώσσα. Η ζωντανή γλώσσα είναι το παν σ' ένα έργο, και ζωντανή είναι μόνο η γλώσσα που μιλάμε κι ακούμε κάθε μέρα γύρω μας», πιστεύει η Χαβιαρά[38].

Περισσότερο όμως κι από ένα καλό διάλογο, υποστηρίζει ο Κεχαΐδης, μετράνε όσα δεν φαίνονται: «οι ενότητες, οι γέφυρες, η δομή». Και διευκρινίζει: «Στη δομή, γενικά στις ολοκληρώσεις των χαρακτήρων, η Ελένη δουλεύει περισσότερο από μένα. Εγώ αφήνομαι, απογειώνομαι. Η Ελένη επιλέγει, οργανώνει, καναλιζάρει»[39]. Πρόκειται για μια διαδικασία αργή και επώδυνη: «Το γράψιμο ενός θεατρικού έργου δεν είναι μια δουλειά όπως τη φαντάζονται: όλο έμπνευση και πάθος, μια εκτόνωση. Ούτε πάλι από την άλλη μεριά μια οργάνωση εγκεφαλική. Είναι ένας σκληρός συνδυασμός και των δύο μαζί. Μια συστολή και διαστολή. Ένα θερμό και ένα ψυχρό. Ένα λογικό, που νά' χει μέσα του και το αυθόρμητο και το ενστικτώδες»[40].

ΕΛΕΝΗ ΧΑΤΖΗΣΥΜΕΩΝ

Αποσπάσματα από τη μεταπτυχιακή εργασία *Τα έργα του Κεχαΐδη στην ελληνική σκηνή και η κριτική (1957-1990)*, που εκπονήθηκε στο Τμήμα Φιλολογίας του ΑΠΘ.

Σημειώσεις

1. «Θητεία», σημείωμα, στο λεύκωμα *Θέατρο Τέχνης, 1942-1972*.
2. Βλ. Θόδωρου Γραμματά, «Η λειτουργία του χρόνου στο *Πανηγύρι* του Δ. Κεχαΐδη», στον τόμο *Νεοελληνικό Θέατρο, Ιστορία-Δραματουργία*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα, 1987.
3. Συνέντευξη στον Ν. Λαγκαδινό, *Εξόρμηση*, 20.11.1982.
4. Σχόλιο της Σούλας Αλεξανδροπούλου στη συνέντευξη που της παραχώρησε ο Κεχαΐδης, *Ελευθεροτυπία*, 15.11.1982.
5. Συνέντευξη στη Σ. Αλεξανδροπούλου, ό.π.
6. Συνέντευξη στην Έμυ Πανάγου, *Η Βραδυνή*, 24.2.1972.
7. Συνέντευξη στην Έλενα Χατζηιωάννου, *Φαντάζιο*, 27.11.1979.
8. Συνέντευξη στη Σ. Αλεξανδροπούλου, *Ελευθεροτυπία*, 28.10.1979.
9. Συνέντευξη στον Χρήστο Αρνομάλλη, *Θεσσαλονίκη*, 17.3.1980.
10. Συνέντευξη στον Γ. Κοντογιάννη, *Το Βήμα*, 18.2.1972.
11. Μάνια Κοιλάκου, «Το θέατρο του Δ. Κεχαΐδη», περιοδικό *Διαβάζω*, αρ. 89, 7.3.1984.
12. Γιώργος Μιχαηλίδης, *Νέοι έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1975, σ. 83.
13. Μάνια Κοιλάκου, ό.π., σ. 27.
14. Μάνια Κοιλάκου, ό.π., σ. 28.
15. Συνέντευξη στη Σούλα Αλεξανδροπούλου, *Ελευθεροτυπία*, 28.10.1979.
16. Μάνια Κοιλάκου, ό.π., σ. 24.
17. Γιώργος Μιχαηλίδης, ό.π., σ. 77.
18. Όλγα Ανδρεαδάκη, «Ο Δ. Κεχαΐδης και το έργο του», στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου των Κεχαΐδη-Χαβιαρά *Δάφνες και πικροδάφνες* από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης, 1984-85.
19. Βλ. πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου Τέχνης, 1959.
20. Συνέντευξη στη Σ. Αλεξανδροπούλου, *Ελευθεροτυπία*, 28.10.1979.
21. Το μονόπρακτο αυτό ξαναγράφτηκε το 1965 και δημοσιεύτηκε στην τελική μορφή του στο περιοδικό *Εκκύκλημα* (αρ. 16, άνοιξη 1988), αφού είχε ήδη μεταδοθεί από το ραδιόφωνο το 1986. Με την τελική του μορφή παρουσιάστηκε από την τηλεόραση το 1988, σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα (ΕΡΤ 1).
22. Γιώργος Μιχαηλίδης, ό.π., σ. 82.
23. Θόδωρος Γραμματάς, ό.π., σ. 149.
24. Νίκος Μπακόλας, *Ελληνικός Βορράς*, 7.11.1984.
25. Μάνια Κοιλάκου, ό.π., σ. 26.
26. Βλ. Aliki Bacopoulou-Halls, *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, εκδ. Διογένης, Αθήνα 1982, σ. 142.
27. Μάνια Κοιλάκου, ό.π., σ. 26.
28. Συνέντευξη στην Ε. Πανάγου, *Η Βραδυνή*, 24.2.1972.
29. Νίκος Σπάνιας, *Εθνικός Κήρυξ* Νέας Υόρκης, 21.12.1980.
30. Νίκος Μπακόλας, ό.π.
31. Νίκος Σπάνιας, ό.π.
32. Γιώργος Μιχαηλίδης, ό.π., σ. 86.
33. Συνέντευξη στη Σ. Αλεξανδροπούλου, *Ελευθεροτυπία*, 28.10.1979.
34. Συνέντευξη στη Μ. Θερμού, *Καθημερινή*, 4.11.1979.
35. Ό.π.
36. Συνέντευξη στον Βάιο Παγκουρέλη, *Το Βήμα*, 20.1.1980.
37. Ό.π.
38. Συνέντευξη στη Ν. Μπακογιαννοπούλου, *Γυναίκα*, 19.12.1979.
39. Ό.π.
40. Συνέντευξη στον Χρ. Αρνομάλλη, ό.π.

Στρατηγικές ζωής και τακτικές επιβίωσης
στη δραματουργία του Δημήτρη Κεχαΐδη και της Ελένης Χαβιαρά

Στο θέατρο του Δημήτρη Κεχαΐδη και της Ελένης Χαβιαρά διακρίνει κανείς ορισμένες σταθερές, που αφορούν τόσο τη θεματολογία όσο και τη φόρμα των έργων τους. Και δεν αναφέρομαι μόνο στα δύο έργα που υπογράφουν μαζί, στις *Δάφνες και πικροδάφνες* και στο *Με δύναμη από την Κηφισιά*, αλλά και στη *Βέρα* και το *Τάβλι*. Αν και αυτά τα τελευταία τα υπογράφει μόνος του ο Κεχαΐδης, είναι γνωστό πλέον ότι στη συγγραφή τους συνέβαλε αρκετά και η Ελένη Χαβιαρά. Άλλωστε, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που εντοπίζει κανείς στα δύο κοινά τους έργα, πρωτοεμφανίζονται σ' αυτά τα δύο μονόπρακτα. Θα συναντήσουμε, βέβαια, εδώ και πάλι την προβληματική σχέση των χαρακτήρων με τη σύγχρονή τους πραγματικότητα, όπως και την ονειρική καταφυγή τους, άλλοτε σ' ένα ωραιοποιημένο παρελθόν κι άλλοτε σ' ένα πολλά υποσχόμενο μέλλον —χαρακτηριστικά, δηλαδή, που κυριαρχούν στα έργα της πρώτης περιόδου του Κεχαΐδη, έως και το *Πανηγύρι*—, ωστόσο, κρίνοντας από τη συνέχεια, τα δύο αυτά μονόπρακτα σε ελάχιστα σημεία συνεχίζουν το *Πανηγύρι*. Στην πραγματικότητα, με τη *Βέρα* και το *Τάβλι*, ο Κεχαΐδης αλλάζει εμφανώς δραματουργικό προσανατολισμό, εγκαταλείπει τον ανοιχτό χώρο της υπαίθρου, όπου κυριαρχούσαν οι λυρικές εικόνες και το νοσταλγικό χρώμα, και στρέφεται σε πιο ρεαλιστικές καταστάσεις, ρίχνοντας το βάρος πια στους χαρακτήρες. Δεν έχει, νομίζω, τόση σημασία αν τα έγραψε τελικά μόνος του, ή αν, αφανώς, συνέβαλε σ' αυτά και η Ελένη Χαβιαρά. Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι τα δύο αυτά μονόπρακτα τοποθετούνται σαφώς στην αφετηρία των δραματουργικών ανησυχιών που μοιράζεται τα τελευταία χρόνια με την Ελένη Χαβιαρά. Από αυτή την άποψη, στην αναζήτηση των ιδιαίτερων χα-

Με δύναμη από την Κηφισιά, *Η Νέα Σκηνή, 1995. Μαρία Σκουλά, Αμαλία Μουτούση.*

Ελληνικό δίπτυχο

Τα μονόπρακτα Η βέρα *και* Το τάβλι *αποτελούν ένα δίπτυχο, γι' αυτό και παίζονται πάντα μαζί. Αυτή την ένωση των δύο έργων νομιμοποιούν, αλλά και κάνουν ενδιαφέρουσα, οι διαφορές πρώτα των δύο κειμένων: περισσότερο ποιητικό το πρώτο και περισσότερο ρεαλιστικό το δεύτερο, τοποθετημένο στην επαρχία το πρώτο και σε μια λαϊκή γειτονιά της πρωτεύουσας το δεύτερο, με ήρωες απόμαχους το ένα και σχετικά νέους το άλλο, το ένα σαν ξεθωριασμένη παλαιική φωτογραφία της Ελλάδας που φεύγει και το άλλο σαν πικρή γελοιογραφία της Ελλάδας του σήμερα.*

Αλλά και οι συγγένειες είναι πολλές και καθοριστικές. Ας σταθούμε μόνο στη σημαντικότερη: το κοινό (και έμμονο σ' ολόκληρο το θέατρο του Κεχαΐδη) θεματικό μοτίβο του ζωτικού ψεύδους με το οποίο οι ήρωες βαυκαλίζονται, ξεγελούν τους άλλους και παρηγορούν τον εαυτό τους. Με την ψευδαίσθηση τρέφονται, με το μύθο ενός ωραίου παρελθόντος ή την ελπίδα ενός καλύτερου αύριο, που ποτέ δεν θά 'ρθει, κουτσοπορεύονται και επιζούν.

Μεγάλη σημασία έχουν επίσης οι αναλογίες στο επίπεδο της θεατρικής γραφής. Ο διάλογος είναι και στα δύο μονόπρακτα σπαρταριστός, γεμάτος χυμούς, ο ήχος ηχεί αυθεντικός, ρωμαίικη λαλιά που πείθει για τη γνησιότητά της. Την ίδια αίσθηση αυθεντικότητας μας δίνουν τα πρόσωπα: ζωντανά, οικεία, δικοί μας άνθρωποι, πειστικοί, αναγνωρίσιμοι αλλά όχι γι' αυτό μονοσήμαντοι ή επίπεδοι.

ρακτηριστικών των κοινών τους έργων, θα συνυπολογίζουμε και τα δύο αυτά μονόπρακτα, χωρίς να επισημαίνουμε κάθε φορά ότι τα υπογράφει μόνος του ο Κεχαΐδης.

Σταθερή δομή

Ξεκινώντας από καθαρά εξωτερικά στοιχεία, θα λέγαμε ότι και στα τέσσερα έργα (*Βέρα, Τάβλι, Δάφνες και πικροδάφνες, Με δύναμη από την Κηφισιά*), οι συγγραφείς ακολουθούν την ίδια, πολύ συγκεκριμένη, φόρμα. Όλα σχεδόν διαδραματίζονται μέσα σ' ένα δωμάτιο. Εξαίρεση αποτελεί μόνο το *Τάβλι*, η δράση του οποίου τοποθετείται σε μια λαϊκή αυλή στο Θησείο. Όμως κι εδώ ουσιαστικά πρόκειται για κλειστό, ή καλύτερα προστατευμένο, χώρο. Κανείς άλλος δεν χρησιμοποιεί αυτή την αυλή και, αν θυμηθούμε ότι ο Φώντας, σε μια στιγμή έξαψης, πετάει όλα τα ρούχα του και απειλεί να βγει στο δρόμο γυμνός για να ρεζιλέψει τον Κόλια, φαίνεται πώς ο χώρος είναι μάλλον αθέατος για τους απέξω. Μέσα, λοιπόν, σ' έναν ιδιωτικό και προστατευμένο χώρο, οι συγγραφείς συγκεντρώνουν άλλοτε δύο, άλλοτε τρία και, κυρίως, τέσσερα άτομα, όλα του ίδιου φύλου πάντα, και οργανώνουν μια συζήτηση-αντιπαράθεση, γύρω από ένα θέμα της τρέχουσας, θα λέγαμε, καθημερινότητας: μια βέρα που χάθηκε (*Βέρα*), μια συζήτηση πολιτικού καφενείου για το ποιος θα μπει ή όχι στους εκλογικούς συνδυασμούς (*Δάφνες*), ένα σχέδιο εξεύρεσης χρημάτων (*Τάβλι*), ένας προγραμματισμός ταξιδιού στην εξωτική Ταϋλάνδη (*Κηφισιά*).

Κοινό, επίσης, χαρακτηριστικό όλων των έργων είναι και η απουσία του άλλου φύλου από τον σκηνικό χώρο, ως φυσικής οντότητας. Μολονότι διαρκώς όλοι μέσα στα έργα αναφέρονται σε κάποια γυναίκα ή σε κάποιους άντρες, με τους οποίους είχαν, έχουν ή θα ήθελαν να έχουν ερωτικό δεσμό, τα άτομα γύρω από τα οποία περιστρέφεται η συζήτηση δεν εμφανίζονται ποτέ. Η απουσία και η δράση τους αναπληρώνεται από αναφορές και περιγραφές. Γενικά, πάντως, ο περί έρωτος λόγος αφθονεί στα συγκεκριμένα έργα. Όλοι οι χαρακτήρες, άντρες ή γυναίκες, συζητούν επίμονα για το άλλο φύλο, διαγωνίζονται σε ερωτικές επιδόσεις, φαντασιώνουν ερωτικές συνευρέσεις, αναλύουν ερωτικά μηνύματα, σχεδιάζουν τακτικές ερωτικής προσέγγισης. Όλα, τελικά, η φιλία (*Βέρα*), η επαγγελματική επιτυχία (*Τάβλι*), η πολιτική (*Δάφνες*), η ελευθερία (*Κηφισιά*), μετριούνται με την ερωτική μεζούρα.

Στα σταθερά χαρακτηριστικά θα πρέπει ακόμα να εντάξουμε, τόσο το είδος των χαρακτήρων που απασχολεί τους συγγραφείς, από την άποψη της κοινωνικής αλλά και της ηλικιακής τους ταυτότητας, όσο και τους ευρύτερους χώρους μέσα στους οποίους τοποθετούν τη δράση. Αν και επιλέγουν ήρωες από διαφορετικούς κοινωνικούς χώρους και γεωγραφικές περιοχές, το κριτήριο της επιλογής φαίνεται να είναι κοινό και για τα τέσσερα έργα. Όλα τα πρόσωπα ανήκουν σε κονωνικές ομάδες, που, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, μειονεκτούν: μοναχικοί γέροι, άνεργοι μεσήλικες ή στα όρια της φτώχειας, επαρχιώτες πολιτευτές, γυναίκες. Επιπλέον, όλοι τους βρίσκονται σε κρίσιμη —όχι μόνο ηλικιακά— στιγμή της ζωής τους: εκκρεμεί είτε να πάρουν μια σημαντική απόφαση είτε να προβούν σε μια σπουδαία ενέργεια. Στη *Βέρα*, λοιπόν, διαλέγουν τρεις γέρους εργένηδες, πάνω από τα εξήντα, και τους τοποθετούν στη χειμωνιάτικη Λάρισα. Στο *Τάβλι* επιλέγουν άντρες πάλι, δύο αυτή τη φορά, μέσης ηλικίας, και τους εγκαθιστούν σε μια φτωχική λαϊκή γειτονιά στο Θησείο. Στις *Δάφνες*, τοποθετούν τη δράση σε μια άλλη περιοχή της χειμωνιάτικης επαρχίας, συγκεκριμένα στην Τρίπολη, αλλά οι άντρες αυτή τη φορά είναι τέσσερις, επίσης μέσης ηλικίας, και πολιτικά φιλόδοξοι. Τέλος, στην *Κηφισιά*, για πρώτη φορά, φέρνουν στη σκηνή τέσσερις γυναίκες, χειραφετημένες και οικονομικά ανεξάρτητες, οι ηλικίες των οποίων κυμαίνονται κάπου γύρω στα σαράντα (εξαίρεση αποτελεί μόνο η Ηλέκτρα, η κόρη της Αλέκας), κι όσον αφορά το χώρο δράσης, αυτή τη φορά οι συγγραφείς ανεβαίνουν στα βόρεια αθηναϊκά προάστεια, στην Κηφισιά.

Πάγιος χειρισμός υλικού

Τα επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά στη δραματουργία των Κεχαΐδη-Χαβιαρά δεν εξαντλούνται μόνο σε επιλογές που έχουν να κάνουν με τη φόρμα των έργων. Αναλογίες θα συναντήσουμε και στον τρόπο με τον οποίο οργανώνουν τη δράση, αλλά και στην ταυτότητα και τη συμπεριφορά των χαρακτήρων τους. Σε ό,τι αφορά το πρώτο, την οργάνωση της δράσης, λείπει, θα λέγαμε, από τα έργα τους αυτό που συνήθως αποκαλούμε πλοκή. Όλο το έργο είναι περισσότερο μια συζήτηση, στο πλαίσιο της οποίας υπάρχουν δια-

Με δύναμη από την Κηφισιά, *Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 2000. Μένη Κυριάκογλου, Έφη Σταμούλη, Στέλλα Μιχαηλίδου.*

φωνίες, αντιπαραθέσεις και κλιμακώσεις, χωρίς, όμως, άλλη ουσιαστική επενέργεια, ούτε για τους χαρακτήρες ούτε για το θέμα που συζητούν. Κανένας χαρακτήρας δεν αλλάζει, αφού τίποτα από όσα συμβαίνουν στο έργο δεν είναι αποφασιστικής σημασίας γι' αυτούς, αλλά ούτε το θέμα που τους απασχολεί λύνεται. Στο κλείσιμο του κάθε έργου, βρισκόμαστε και πάλι στο σημείο από όπου ξεκινήσαμε.

Ως προς τους χαρακτήρες, τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι πλάθονται με τα ίδια πάνω κάτω υλικά. Οι συγγραφείς αντλούν κυρίως από το κοινωνικό πηγάδι της χαρακτηρολογίας. Όλοι οι ήρωές τους συνιστούν αντιπροσωπευτικά δείγματα του περιβάλλοντος από το οποίο προέρχονται: λαϊκοί γέροι, επαρχιακοί πολιτικάντηδες, καταφερτζήδες καφενόβιοι, κυρίες των βορείων προαστείων. Από τη Λάρισα ως τις λαϊκές συνοικίες της Αθήνας κι από κει στην Τρίπολη της μεταπολίτευσης και, πρόσφατα, στη Κηφισιά του σήμερα, οι χαρακτήρες των Κεχαΐδη-Χαβιαρά ορίζονται αυστηρά μέσα στις γεωγραφικές, πολιτικές και κοινωνικές συντεταγμένες της ελληνικής πραγματικότητας των τελευταίων τριάντα χρόνων, και καθορίζονται από αυτές. Εύκολα, επομένως, θα μπορούσε να τους αντιμετωπίσει κανείς ως ανιπροσωπευτικούς τύπους ενός συγκεκριμένου κοινωνικού ήθους και μόνο.

Παρά το γεγονός, επομένως, ότι το κλειστό σκηνικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο τοποθετούν τους ήρωές τους οι συγγραφείς, σε προδιαθέτει για μια δραματουργία εσωτερικού χώρου και για χαρακτήρες ψυχολογικά διαμορφωμένους, η αίσθηση που αποκομίζεις ως θεατής, αρχικά τουλάχιστον, είναι εντελώς διαφορετική. Τα εξωτερικά, τυπικά, χαρακτηριστικά των ηρώων φαίνεται να σε οδηγούν αλλού, αφού αυτό που, κυρίως, κεντρίζει την προσοχή σου, σε ό,τι τους αφορά, συνδέεται λιγότερο με την ιδιαίτερη ψυχολογία τους και περισσότερο με τα κοινωνικά στερεότυπα της συμπεριφοράς τους. Τους βλέπεις μ' άλλα λόγια, να στέκονται απέναντί σου και να συμπεριφέρονται περισσότερο ως δείγματα του κοινωνικού ήθους της μεταπολεμικής Ελλάδας και λιγότερο ως ξεχωριστές προσωπικότητες και ανεξάρτητες οντότητες. Αν και σχεδόν σε κάθε έργο, κάποιο από τα πρόσωπα θα βγάλει όλα τα ρούχα του και θε μείνει με τα εσώρουχα, το ξεγύμνωμα αυτό παραμένει, σε πρώτη ματιά τουλάχιστον, επιφανειακό.

Η αίσθηση αυτή ενισχύεται και από τους τρόπους με τους οποίους αντιδρούν στις στιγμές της κορύφωσης ή των αποκαλύψεων που γίνο-

Αν προσθέσουμε την κωμικοτραγική υφή των έργων, την εκπληκτική ικανότητα του Κεχαΐδη να προκαλεί το γέλιο εκθέτοντας καταστάσεις επώδυνες, θα έχουμε επισημάνει όχι μόνο τις βασικές ομοιότητες των δύο μονοπράκτων, αλλά και τους λόγους της σταθερής επιτυχίας τους.
Τα δύο μονόπρακτα παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά το 1972, από το Θέατρο Τέχνης κι έγιναν δεκτά με ενθουσιασμό. Παραθέτω ενδεικτικά τις αντιδράσεις δύο νεαρών κριτικών της εποχής: «Τα δύο μονόπρακτα αποτελούν την ουσιαστικότερη ως τώρα συμβολή για τη δημιουργία οργανικής τέχνης στον τόπο μας» (Θόδωρος Κρητικός)· «αν θέλουμε να δημιουργήσουμε νεοελληνικό θέατρο, πρέπει να ξεκινήσουμε από εκεί που έφτασε ο Κεχαΐδης» (Κώστας Γεωργουσόπουλος).
Από τότε το δίπτυχο παίχτηκε πολλές φορές. Αν η Βέρα *και* Το τάβλι, *τόσα χρόνια μετά την πρώτη τους παράσταση, μοιάζουν να γράφτηκαν σήμερα, αν εξακολουθούν να γοητεύουν ηθοποιούς και θεατές, το οφείλουν βέβαια στη θεατρική μαστοριά του συγγραφέα τους, αλλά και στο γεγονός ότι ο Κεχαΐδης έχει συλλάβει μέσα σ' αυτά, κάτω από το σχεδόν νατουραλιστικό περίβλημα, κάτι καίριο, βαθύ και ουσιαστικό.*

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

Αποσπάσματα από άρθρο στο πρόγραμμα του Δημ. Περιφ. Θεάτρου Καλαμάτας (1988).

Ο δεσμός και το παιχνίδι

Η Βέρα *και το* Τάβλι *δεν είναι απλά και μόνο οι τίτλοι δύο μονοπράκτων που παραπέμπουν στο μύθο των έργων. Ο Κεχαΐδης κατόρθωσε να τα αναπτύξει σε δύο σύμβολα της νεοελληνικής μεταφυσικής. Μέσα από δύο οικείες ιστορίες, αναγνωρίσιμες και κοινές, αναδύθηκαν στην επιφάνεια οι ρίζες ενός λαού που βασανίστηκε να κρατηθεί και να επιβιώσει. Καμιά επιείκεια, κανένας οίκτος, καμιά ωραιολογία. Όχι με το νυστέρι (ο κ. Κεχαΐδης δεν κάνει σάτιρα)· με την κατανόηση, την απέραντη συγκατάβαση δείχνει τον Έλληνα. Όχι την ελληνική ζωή (δεν κάνει κοινωνικό θέατρο), τον Έλληνα αυτός που είναι κι αυτός που φαίνεται πως είναι. Κι όμως δεν είναι νατουραλισμός, ούτε πάλι ρεαλισμός, ούτε βέβαια εκείνο το νόθο: «ποιητικός ρεαλισμός». Είναι θέατρο, νέτα σκέτα. Απεικόνιση ανθρώπινων συμβάντων.*

Στα μονόπρακτα υπάρχουν όλοι κι όλοι πέντε άντρες· ακούγονται και τρεις γυναίκες που δεν εμφανίζονται κι όμως η παρουσία τους είναι καταλυτική. Αυτά τα οκτώ πρόσωπα θα τολμούσαμε να πούμε πως συγκροτούν την ταυτότητα της ελληνικής χαρακτηρολογίας. Τραγικά και κωμικά, πανούργα και αφελή, χυδαία και πάναγνα, υπολογιστικά και αλαφροΐσκιωτα, θεούμενα και θεομπαίχτες, συμβιβασμένα και όμως ελεύθερα, ονειροπόλα, διονυσιακά και απολλώνεια, τα πρόσωπα του Κεχαΐδη παλεύουν γύρω απ' τα δυο του σύμβολα, τη βέρα και το τάβλι. Το δεσμό και το παιχνίδι.

νται μέσα στο κάθε έργο. Ενώ, δηλαδή υπάρχουν στιγμές, όπου η αντιπαράθεση οξύνεται και υπερβαίνει τα όρια, κανείς δεν χάνει εξολοκλήρου τον έλεγχο, δεν «σπάει». Σε ορισμένες περιπτώσεις, βέβαια, καθώς βγαίνουν μαχαίρια και πιστόλια, η συγκράτηση που επιδεικνύεται είναι, ασφαλώς, δικαιολογημένη. Υπάρχουν όμως κι άλλες στιγμές, όπου ένα από τα πρόσωπα υφίσταται ισχυρή και συντονισμένη πίεση. Ως αποτέλεσμα της πίεσης, αναδύεται συνήθως ένα μυστικό, που σχετίζεται, άλλοτε με το παρόν κι άλλοτε με το παρελθόν, εκείνου που δέχεται την πίεση. Ούτε όμως και σ' αυτές τις περιπτώσεις χάνεται ο συναισθηματικός έλεγχος. Όλη αυτή η διαδικασία θυμίζει την ανακριτική δραστηριότητα, όπου ο ανακρίνων πιέζει, υποκρινόμενος τον αγανακτισμένο, ενώ ο ανακρινόμενος ομολογεί, αλλά ως εκεί. Ο δημόσιος χαρακτήρας της διαδικασίας δεν ευνοεί περαιτέρω συναισθηματισμούς ή άλλες βαθιές εξομολογήσεις. Κάτι αντίστοιχο φαίνεται να συμβαίνει και με τους άντρες των Κεχαΐδη-Χαβιαρά. Κρύβουν τα βαθύτερα συναισθήματά τους και σχεδόν συμπεριφέρονται σαν να βρίσκονται σε δημόσιο χώρο. Ομολογουμένως, στις αντιδράσεις τους διακρίνει κανείς λεπτότατες διακυμάνσεις και αποχρώσεις, δείγμα, ασφαλώς, της ευαισθησίας και της οξείας παρατηρητικότητας των συγγραφέων. Γενικά, όμως, τα κοινωνικά χαρακτηριστικά κυριαρχούν τόσο έντονα στη συμπεριφορά τους, ώστε δυσκολεύεσαι να τους κατατάξεις στο ψυχολογικό ρεαλιστικό θέατρο.

Ωστόσο, υπάρχουν ορισμένα στοιχεία, που φαίνεται να διαβρώνουν όλην αυτή εικόνα και να μην επιβεβαιώνουν πλήρως την αρχική αίσθηση. Ένα πρώτο εντοπίζεται στη δυσκολία με την οποία οι ήρωες αποκαλύπτουν, τελικά, το φυλαγμένο μυστικό τους. Σα να πρόκειται για κάτι από το οποίο εξαρτάται η ίδια τους η ύπαρξη, δυσκολεύονται να το ξεστομίσουν, καταπιέζονται και βασανίζονται ψυχικά, προσπαθούν όσο μπορούν να αποφύγουν την ομολογία. Αντιδρούν, δηλαδή, όπως περίπου θα αντιδρούσε κι ένας χαρακτήρας του ψυχολογικού θεάτρου. Ένα δεύτερο στοιχείο αφορά το ύφος του φινάλε. Ενώ, δηλαδή, στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, σου δίνεται η εντύπωση ότι αυτό που παρακολουθείς είναι μια κωμωδία ηθών, στο φινάλε, ακόμα κι αν δεν αναιρείται αυτή η εντύπωση, σίγουρα υπονομεύεται. Το κλείσιμο του κάθε έργου σού προκαλεί μια άλλη, διαφορετική, ποιότητα αισθημάτων, και σε κάνει να συνειδητοποιείς, έστω και καθυστερημένα, ότι τόση ώρα παρακολουθούσες κάτι πιο σοβαρό από αυτό που είχες αρχικά αντιληφθεί. Λες και ο ήρωας, την τελευταία στιγμή, άνοιξε μια μικρή χαραμάδα και μας άφησε να δούμε λίγο πιο βαθιά μέσα του. Έτσι, το τελικό σχόλιο του Κώστα, στις *Δάφνες*, ότι θα μπορούσε, αν τα πράγματα ήταν διαφορετικά, να εξοντώσει τους πολιτικούς του αντιπάλους, ή του Προκόπη στη *Βέρα* ότι, με στόχο και σύστημα, θα κερδίσει τελικά τη Μαρία, παρ' όλη τη σιγουριά και την πεποίθηση με την οποία διατυπώνονται δεν πείθουν κανέναν. Αφήνουν, αντίθετα, μια πικρή γεύση, όπως, αντίστοιχα, σε θλίβει και ο θριαμβευτικός μονόλογος του Φώντα στο *Τάβλι* ή η παραληρηματική σχεδόν φαντασίωση της Φωτεινής, στην *Κηφισιά*, για το μελλοντικό της ταξίδι στο Παρίσι. Κι αισθανόμαστε έτσι, επειδή αντιλαμβανόμαστε, ως θεατές, την άρνηση του ήρωα να αποδεχτεί την ήττα του. Ποια ήττα όμως; Το να πιστεύεις ότι οι φίλοι σου σε ζηλεύουν και γι' αυτό κακολογούν τη γυναίκα με την οποία είσαι ερωτευμένος (*Βέρα*), ή ότι οι πολιτικοί σου αντίπαλοι κέρδισαν έναν γύρο (*Δάφνες*) ή, τέλος, ότι το ταξίδι σου δεν θα είναι όπως αρχικά το είχες σχεδιάσει (*Κηφισιά*), σίγουρα δεν συνιστούν λόγους για τους οποίους κάποιος μπορεί να αισθάνεται ηττημένος. Η σημασία, άλλωστε, και το μέγεθος της ήττας εξαρτώνται από το είδος της μάχης που χάνεις ή, έστω, από την επένδυση που έχεις κάνει σ' αυτήν.

Ένα ακόμα, ωστόσο, στοιχείο, που συνδέεται με τα παραπάνω, μπορεί ίσως να συμπληρώσει την εικόνα και να μας διαφωτίσει κάπως περισσότερο. Κι αναφέρομαι στο πάθος, με το οποίο αντιδρούν όλοι σχεδόν οι χαρακτήρες, αλλά και στην υπερβολική συχνά επιμονή τους να πείσουν τους άλλους για τις απόψεις τους και να επιβάλουν τη θέση τους. Το πάθος, με το οποίο επιτίθενται ο ένας στον άλλο, και το οποίο κάποτε μετατρέπεται σε καθαρή βία, και η ένταση που διοχετεύουν στην κουβέντα τους, ξεπερνούν κατά πολύ το μέτρο που καθορίζουν τα υπόλοιπα δεδομένα του έργου. Όλοι τους, αντιδρούν με εκείνο το είδος του πάθους, που δικαιολογείς στις ερωτικές διεκδικήσεις. Τίποτα, βέβαια, στις μεταξύ τους σχέσεις δεν υπονοεί κάτι τέτοιο. Συγγενείς, φίλοι ή συνάδελφοι, απλώς αντιδικούν μεταξύ τους, με τόση, όμως, επιθετικότητα, που σε ξαφνιάζει. Επιπλέον, αυτό που τους απασχολεί, όσο σοβαρά κι αν το αντιμετωπίζουν, σε καμιά περίπτωση δεν ανήκει

στην κατηγορία των προβλημάτων από τα οποία εξαρτάται η ζωή σου. Ωστόσο, κάπως έτσι αντιδρούν. Σαν να διακυβεύεται η ίδια τους η ύπαρξη από το αν η βέρα κλάπηκε ή όχι, από το αν θα μπει ή όχι στο συνδυασμό ο δικός τους βουλευτής ή από το αν θα πάνε ή όχι ένα ταξίδι. Και η αίσθηση αυτή ενισχύεται ακόμα περισσότερο, καθώς δεν διστάζουν να βγάλουν ακόμα και όπλα για να διεκδικήσουν τα ζωτικά τους συμφέροντα! Ο Προκόπης θα τραβήξει μαχαίρι στη *Βέρα*, ο Φώντας, στο *Τάβλι*, θα κυνηγήσει τον Κόλια με το ψαλίδι και ο Κώστας, στις *Δάφνες*, θα δείξει στους άλλους την κάννη της καραμπίνας του.

Μόνο από την *Κηφισιά* λείπει το στοιχείο της βίας, για λόγους, ασφαλώς, προφανείς. Εδώ έχουμε τέσσερις μορφωμένες γυναίκες, που ξέρουν και μπορούν να συζητούν. Αλλά, και στη δική τους παρέα περισσεύουν η ένταση και το πάθος. Δεν αναφέρομαι μόνο σε ορισμένες υστερικές αντιδράσεις ή στις εκρήξεις της Φωτεινής. Πέρα από αυτό, οι συγκεκριμένες γυναίκες επιδίδονται, καθ' υπερβολή και με ακατάβλητη ενέργεια, σε μια εξονυχιστική διαδικασία ανάλυσης και της παραμικρής λεπτομέρειας, που μπορεί να σχετίζεται με την πορεία της ερωτικής τους σχέσης. Εκτιμούν και επανεκτιμούν διαρκώς τα δεδομένα τους, αποφασίζουν, αναθεωρούν και, γενικά, προσπαθούν να τα προβλέψουν όλα, αν και, στην πραγματικότητα, καταλήγουν να διογκώνουν τα πάντα. Έτσι, ένα βλέμμα του Αντώνη ερμηνεύεται ως πρόθεση δολοφονίας, μια τυχαία φράση του Έκτορα εκλαμβάνεται ως απόδειξη των φιλοναζιστικών αισθημάτων του, ενώ μια αμυδρή κίνηση του κεφαλιού του Στέφανου μεταφράζεται ως υπόσχεση συμφιλίωσης.

Όλες αυτές, ωστόσο, οι εκρήξεις και οι υπερβολές, ενώ θα μπορούσαν θαυμάσια να λειτουργούν ως κωμικά στοιχεία, προκαλούν ακριβώς το αντίθετο αποτέλεσμα. Αντί να απογειώνουν κωμικά τις στιγμές, τις βαθαίνουν δραματικά. Κι αυτό συμβαίνει, επειδή λειτουργούν λιγότερο ως τεκμήρια του παραλογισμού της ζωής και περισσότερο ως ενδείξεις της συναισθηματικής επένδυσης που έχει κάνει ο κάθε ήρωας γύρω από το εκάστοτε αντικείμενο της συζήτησης, τη βέρα, το ταξίδι κτλ. Έτσι, η βέρα, το σχέδιο πλουτισμού, το ταξίδι ή το ποιος θα μπει στους εκλογικούς συνδυασμούς, σηματοδοτούν απλώς την κορυφή του παγόβουνου. Κάτω από αυτήν λανθάνουν άλλες αγωνίες κι άλλοι φόβοι, βαθύτεροι και πολύ πιο ουσιαστικοί, φαίνεται, για την υπόσταση των ηρώων.

Αγώνας επιβίωσης

Αν παραβλέψουμε για λίγο τα τυπικά χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς των προσώπων, ενδεικτικά όχι μόνο της κοινωνικής τους τά-

Σπάνια σχολιάστηκε ευστοχότερα από έλληνα συγγραφέα αυτό το παιχνίδι. Κανένας, όσο ο Κεχαΐδης, δεν είδε πως αυτή η νεοελληνική απασχόληση μπορεί να περιέχει όλη τη φιλοσοφία της νεοελληνικής ζωής. Αυτός ο επιτραπέζιος παιγνιδιώδης διάλογος, αυτός ο ανταγωνισμός που ξεκινάει από το έναυσμα μιας «τυχαίας» ζαριάς για να εξελιχτεί σε μια μάχη προσωπικής δεξιοτεχνίας, απεικονίζει εν πυκνώ όλον τον αυτοσχεδιασμό της νεοελληνικής πραγματικότητας. Πέρα όμως από την αυθεντικότητα των προσώπων και τη γνησιότητα του λόγου, πέρα απ' τη θεατρική συγκυρία και την πυκνότητα του θεατρικού χρόνου που ο κ. Κεχαΐδης κατόρθωσε με λιτά μέσα, νόμιμα, αναγνωρίσιμα και κοινόχρηστα, αλλ' όχι φθαρμένα, να στήσει τη νεοελληνική εικόνα του, εμείς προσωπικά του χρωστάμε ευγνωμοσύνη για ένα επίτευγμα που το θεωρούμε το πιο σημαντικό· μπόρεσε να διαπλάσει τρεις γυναικείους τύπους, απ' τους βαθύτερους της ελληνικής τοιχογραφίας, χωρίς να τους εμφανίσει στη σκηνή.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

Το Βήμα, *15.2.1972*

Με δύναμη από την Κηφισιά, *Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 2000. Μένη Κυριάκογλου, Έφη Σταμούλη, Στέλλα Μιχαηλίδου, Μαρία Κοσκινά.*

ξης, της οικονομικής τους επιφάνειας ή του επιπέδου της μόρφωσής τους, αλλά κυρίως του τρόπου με τον οποίο αυτά έχουν κωδικοποιηθεί στο πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας, θα διαπιστώσουμε ότι οι ήρωες των Κεχαΐδη-Χαβιαρά διαθέτουν και ιδιαιτερότητες, που διευρύνουν σημαντικά την εμβέλειά τους και παραπέμπουν σε καθολικότερες καταστάσεις της ανθρώπινης εμπειρίας. Έτσι, πίσω από τα ευανάγνωστα σημεία του τόπου, του χρόνου και της ιθαγένειας, θα δούμε στη *Βέρα* τρεις γέρους, αντιμέτωπους με τη μοναξιά και το φάσμα του θανάτου, και στις *Δάφνες*, τέσσερις φιλόδοξους πολιτικούς παράγοντες, καταδικασμένους να μη γευτούν ποτέ τη δόξα της εξουσίας. Θα δούμε, ακόμα, στο *Τάβλι* δύο άλλους άντρες, σε μια φτωχική γειτονιά, που πασχίζουν να βγουν από τη μιζέρια κι ονειρεύονται να πετύχουν επαγγελματικά και να διαπρέψουν κοινωνικά. Και τέλος, στην *Κηφισιά*, θα δούμε κάποιες γυναίκες, που αγωνίζονται να ισορροπήσουν τις ανάγκες με τις επιθυμίες τους και να απελευθερωθούν από τις εξαρτήσεις τους. Πίσω, επομένως, από τη βέρα, το ταξίδι, τα όνειρα πλουτισμού ή πολιτικής επικράτησης, κρύβονται πολύ πιο μεγάλες αγωνίες και πιο καίριες ανάγκες, όπως η μοναξιά κι ο φόβος του θανάτου, η αίσθηση της αποστολής και η ανάγκη της δημιουργίας, η ελευθερία. Και αυτές οι αγωνίες και οι ανάγκες, θαυμάσια, μπορούν να δικαιολογήσουν όλες τις εκρήξεις και τις υπερβολές.

Αν δούμε κάτω από αυτό το πρίσμα τους χαρακτήρες των Κεχαΐδη-Χαβιαρά, θα διαπιστώσουμε ότι όλοι τους επιδίδονται σ' έναν αγώνα επιβίωσης, άλλοτε φυσικής, άλλοτε κοινωνικής και επαγγελματικής, άλλοτε συναισθηματικής. Ο καθένας δίνει με τον τρόπο του έναν αγώνα ζωής, έναν αγώνα που απαιτεί καλά μελετημένη στρατηγική και διαρκή ετοιμότητα. Κι ανάλογα με τα εφόδια που διαθέτει, οργανώνει την τακτική και επιστρατεύει τα όπλα του. Ωστόσο, πέρα από τα εφόδια που προσφέρουν η εμπειρία, η μόρφωση, οι διασυνδέσεις, η ηλικία, η κοινωνική θέση ή η οικονομική κατάσταση, το κατεξοχήν όπλο, που επιστρατεύουν όλοι σ' αυτόν τον αγώνα ζωής, είναι ο έρωτας —άλλη σταθερά στη δραματουργία των Κεχαΐδη-Χαβιαρά. Ο έρωτας, πραγματικός ή φαντασιακός, πλατωνικός ή σαρκικός, ρομαντικός ή αγοραίος, ηθικός ή ανήθικος, προβάλλεται για την κάθε περίπτωση ως λύση, ως το μοναδικό τελικά αντίδοτο —αν μπορεί να υπάρξει τέτοιο— που θα μπορούσε να αναστείλει τον πάσης φύσεως θάνατο.

Στη *Βέρα*

Το δίδυμο έρωτας-θάνατος καταγράφεται, φυσικά, πιο φανερά στη *Βέρα*. Στο μονόπρακτο αυτό έχουμε τρεις μοναχικούς άντρες, κοντά στα εβδομήντα, οι οποίοι ζουν σε μια επαρχιακή πόλη, που τους χειμώνες μοιάζει σχεδόν έρημη. Αν και βρίσκονται στην ηλικία της συνταξιοδότησης, και οι τρεις παραμένουν μάχιμοι, με την έννοια ότι εξακολουθούν να δουλεύουν: ο Προκόπης έχει το παλαιοβιβλιοπωλείο, ο Μήτσος το χρυσοχοείο κι ο Κώστας τα βολεύει κάνοντας δουλειές του ποδαριού. Δεν είναι, βέβαια, πλούσιοι, αλλά δεν αντιμετωπίζουν άμεσο βιοποριστικό πρόβλημα. Και πουθενά, σχεδόν μέσα στο έργο, δεν παραπονιούνται για οικονομικές δυσκολίες, όπως και γενικά δεν παραπονιούνται για τη ζωή τους. Λίγα σχόλια μόνο γύρω από θέματα υγείας, αυτονόητα, όμως, για την ηλικία τους. Αυτό, ωστόσο, που φαίνεται κυρίως να τους απασχολεί, χωρίς ποτέ να το ομολογούν άμεσα, είναι η μοναξιά και, συγκεκριμένα, η ερωτική μοναξιά. Το γεγονός πως και οι τρεις διατείνονται ότι παραμένουν ερωτικά δραστήριοι, υπογραμμίζει ακριβώς την άρνησή τους να δεχτούν ότι έχουν παροπλιστεί ερωτικά. Και η άρνησή τους δεν είναι αδικαιολόγητη, αφού στη μοναχική τους καθημερινότητα, και στην ηλικία τους, ελάχιστα πράγματα, από αυτά που θα μπορούσαν να δώσουν νόημα στη ζωή, έχουν απομείνει. Ουσιαστικά, ο έρωτας, στην περίπτωσή τους, ταυτίζεται με την ίδια τη ζωή. Αν δεχτούν ότι αποστρατεύτηκαν ερωτικά, θα είναι σα να αποδέχονται ότι η ζωή τους τέλειωσε, ότι πέθαναν. Έτσι, ο καθένας προσπαθεί, με ψέματα και φαντασιώσεις, να κατασκευάσει μια δική του πραγματικότητα, μέσα στην οποία συμπεριφέρεται ως ερωτικά επιθυμητός και σεξουαλικά δραστήριος.

Δεν αρκεί, όμως, μόνο αυτό. Θα πρέπει η πραγματικότητα που κατασκευάζει να γίνει αποδεκτή και από τους άλλους, γιατί μόνο έτσι θα αποκτήσει αντικειμενική υπόσταση. Έτσι, ο ένας προσπαθεί να πείσει τον άλλο για την αλήθεια των ισχυρισμών του. Και στην προσπάθειά τους αυτή χρησιμοποιούν κάθε μέσο, θεμιτό και αθέμιτο. Και είναι τέτοια η ανάγκη τους να πείσουν, που θα αγωνιστούν μέχρις εσχά-

Από το προφορικό στο γραπτό

Στην πρώτη φάση της γραφής υπάρχουν η βασική σύγκρουση και τα πρόσωπα. Οι δύο συγγραφείς μοιράζονται τους ρόλους και αρχίζουν να παίζουν τις σκηνές που ξεκινούν από αυτή την κυρίαρχη σύγκρουση. Όλες οι σκηνές μαγνητοφωνούνται. Οι διάλογοι αυτών των σκηνών οδηγούν στην καταγραφή των αντιδράσεων και των χαρακτηριστικών του κάθε ρόλου. Κάθε πρόσωπο αποκτά κάποια ειδικά χαρκτηριστικά και σταδιακά απομακρύνεται, αποκτά στοιχεία απρόβλεπτα από τους συγγραφείς, κατευθύνει το έργο. Τη διαδικασία καταγραφής όλων των σκηνών που σχετίζονται με τη βασική σύγκρουση ακολουθεί μια διαδικασία επιλογής. Διατηρούνται οι σκηνές που βρίσκονται πιο κοντά στον πυρήνα της σύγκρουσης και δουλεύονται στο χαρτί. Αν χρειαστεί ακολουθεί δεύτερο παίξιμο στο μαγνητόφωνο, μέχρι να προκύψει το τελικό κείμενο. Πρόκειται για την αντιστροφή της συνηθισμένης διαδικασίας γραφής θεατρικού κειμένου. Η παράσταση δεν έρχεται για να παραστήσει ένα κείμενο που μέχρι τότε δεν έχει υπάρξει παρά μόνο στη μορφή του γραπτού. Εδώ το κείμενο πρώτα παριστάνεται και μετά γράφεται.

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Αποσπάσματα από άρθρο στο περ. Θεατρική Καλαμάτα, *1990.*

Με δύναμη
από την Κηφισιά,
Πειραματική Σκηνή
της «Τέχνης», 2000.
Μαρία Κοσκινά,
Έφη Σταμούλη,
Στέλλα Μιχαηλίδου,
Μένη Κυριάκογλου.

των. Κυρίως ο Μήτσος με τον Προκόπη, που φέρονται, από ένα σημείο και μετά, να διεκδικούν την ίδια γυναίκα. Ο καθένας ισχυρίζεται για τον εαυτό του ότι την κέρδισε, και θα συνεχίσει να το υποστηρίζει μέχρι τέλους. Κανείς δεν θα υποχωρήσει, γιατί δεν πρόκειται απλώς για τη διεκδίκηση μιας γυναίκας, αλλά για τη διεκδίκηση της ίδια της ζωής. Γι' αυτό κι ο Μήτσος θα συνεχίζει να επιμένει στον, ψευδή κατά τα φαινόμενα, ισχυρισμό του ότι έκανε έρωτα με τη Μαρία, και δεν θα υποχωρήσει, ούτε όταν δει το μαχαίρι να στρέφεται εναντίον του ούτε όταν δεί έξαλλο τον Προκόπη να το βάζει στο λαιμό του και να απειλεί ότι θα αυτοκτονήσει.

Στο *Τάβλι*

Εξίσου κομβικό και ζωτικής σημασίας ρόλο παίζει ο έρωτας, μέσα σε άλλα, φυσικά, συμφραζόμενα, και στα υπόλοιπα έργα. Στο *Τάβλι*, ο Φώντας και ο Κόλιας, βρίσκονται κι αυτοί σε ηλικιακή καμπή. Πενηνταδύο ο ένας, πενηντατέσσερα ο άλλος, δεν φαίνεται να διαθέτουν και πολλά περιθώρια επαγγελματικής καταξίωσης ή κοινωνικής προβολής. Αν δεν βρεθεί ένας τρόπος, εδώ και τώρα, ώστε να μπορέσουν να δημιουργήσουν κάτι, και μ' αυτό να ξεχωρίσουν μέσα στην κοινωνία, ως άτομα και ως προσωπικότητες, κινδυνεύουν να μην τα καταφέρουν ποτέ. Η ανάγκη τους είναι επιτακτική και οι φιλοδοξίες τους μεγάλες. «Σκοπός είναι», θα πει ο Φώντας, «να χτυπήσεις τη μεγάλη δουλειά. Να μπεις επιχειρηματίας στην κοινωνία. Να αποκτήσεις όνομα! Να γίνεις μέγας!». Αλλά κι ο Κόλιας έχει μεγάλα όνειρα. Γράφει ένα βιβλίο για την αντιστασιακή του δράση στην Κατοχή, που αν καταφέρει να το εκδώσει θα βγει, επιτέλους, από την αφάνεια και θα δώσει σε όλους μια μεγάλη απόδειξη της κοινωνικής του προσφοράς. Το πόσο ζωτικής σημασίας είναι γι' αυτούς να δημιουργήσουν κάτι, που θα δείξει σ' όλον τον κόσμο αυτό που θεωρούν ότι πραγματικά αξίζουν, φαίνεται από κόστος που συμφωνούν τελικά να πληρώσουν. Ο Φώντας έχει ένα σχέδιο: να φέρει από τη Μπιάφρα πεινασμένους νέγρους και να δημιουργήσει μια επιχείρηση εισαγωγής φτηνής εργατικής δύναμης. Η υλοποίηση του σχεδίου σκοντάφτει, όμως, στην εξεύρεση του αρχικού κεφαλαίου. Οι ίδιοι δεν έχουν καθόλου λεφτά. Διαθέτουν, ωστόσο, ένα κοινό σημαντικό «περιουσιακό» στοιχείο. Είναι η γυναίκα του Κόλια και αδερφή του Φώντα, που ο δεύτερος προτείνει να αξιοποιηθεί ως ερωτικό κεφάλαιο. Η πρότασή του δεν δείχνει μόνο το μέγεθος της φιλοδοξίας του. Κυρίως, σηματοδοτεί το μέγεθος της ανάγκης του, αφού φτάνει στο σημείο να εξαργυρώσει το κατεξοχήν προστατευόμενο αγαθό στη λαϊκή ελληνική

Ο διάλογος, εκφραστικότατος και σπιρτόζος, του επαρχιακού κομματαρχικού λεξιλογίου. Κι ενώ κι οι τέσσερις ήρωες ανήκουν σχεδόν σε διαφορετικό βουλευτή, τα καταφέρνουν στο τέλος μ' ένα αλισβερίσι απανωτών εκβιασμών να ... μετακομίσουν όλοι στο ίδιο στρατόπεδο! Η πορεία τους αυτή αποτελεί έναν από τους ενδιαφέροντες στόχους του έργου. Γιατί, στο δεύτερο μέρος, θίγεται το ανθρωποκεντρικό πρόβλημα του κομματάρχη, μια υπαρξιακή αγωνία που δε φανταζότανε ποτέ ότι θα τον βρει. Όταν ο «άσπιλος» Κώστας συλλαμβάνεται από τους άλλους ανοιχτός σε κάτι παλιές, αγαθές μεν, αλλά ύποπτες δραστηριότητες, αν τις εντάξεις στο πολιτικό παιχνίδι, το έργο φτάνει σε μια κωμικοτραγική κορύφωση.

ΣΤΑΘΗΣ ΔΡΟΜΑΖΟΣ

Η Καθημερινή, *14.11.1979*

συνείδηση, την τιμή της αδερφής. Είναι το έσχατο τίμημα και θα το πληρώσει, γιατί έφτασε πια σε ένα όριο όπου καλείται ν' ανταλλάξει τιμή για ζωή. Το τίμημα είναι, βέβαια, ακριβό, αλλά είναι και το σωσίβιό του. Γι' αυτό και με τόσο πάθος προσπαθεί να πείσει τον Κόλια να συνηγορήσει στα σχέδιά του. Αν όλα πετύχουν, χάρη σ' αυτό το ερωτικό κεφάλαιο, θα εξασφαλίσουν το εφαλτήριο που θα τους εκτινάξει στα ύψη της δόξας και της επιτυχίας, και έτσι θα εκπληρώσουν τους πόθους τους.

Στις *Δάφνες*

Αντίστοιχο ρόλο καταλύτη στο δρόμο προς την επιτυχία, θα παίξει η ερωτική προσωπικότητα μιας γυναίκας και στις *Δάφνες και πικροδάφνες*. Στο έργο αυτό, τέσσερις άντρες, μικροκομματάρχες στη Τρίπολη, και μέσης ηλικίας οι περισσότεροι, ετοιμάζονται πυρετωδώς για τις επικείμενες εκλογές. Τους βρίσκουμε, δηλαδή σε μια περίοδο, όπου καλούνται να δείξουν όχι μόνο τις ικανότητές τους, αλλά και τη δύναμη και την εξουσία που διαθέτουν. Οι ίδιοι τρέφουν μεγάλη εκτίμηση για τον εαυτό τους. Πιστεύουν ακράδαντα ότι είναι σπουδαία πολιτικά μυαλά, και «στηρίγματα του κοινοβουλευτισμού». Είναι, όμως, καταδικασμένοι να μένουν στο παρασκήνιο, και τη δόξα των δικών τους επιτυχιών να την εισπράττουν άλλοι. Αυτοί θα παραμένουν πάντα στη σκιά του βουλευτή τους, και η «αξία» τους δεν θα λάμψει ποτέ έξω τα στενά όρια της εκλογικής τους περιφέρειας. Εκτονώνονται, βέβαια, με τις μεταξύ τους αντιπαραθέσεις, όπου έχουν την ευκαιρία να δείξουν το ταλέντο τους και να κάνουν επιδείξεις δύναμης και πολιτικής ευστροφίας. Δεν τους αρκεί όμως μόνο αυτό. Θέλουν να διαπρέψουν. Ονειρεύονται τη στιγμή που όλα και όλοι θα υποταχτούν στην εξουσία τους. «Η κουβέντα μας», θα πει κάποια στιγμή ο Τάσος, «θα είναι απόφαση και νόμος και σφραγίδα και υπογραφή! Η επιθυμία μας θα εκπληρούται αμέσως...». Η ευκαιρία θα έρθει, τελικά, από κει που δεν την περιμένουν. Από το συρτάρι του Κώστα, του πιο ηλικιωμένου από τους τέσσερις, που περιέχει ενοχοποιητικές φωτογραφίες για διάφορους πολιτικούς, αλλά και από μια γυναίκα, τη Νόρα, μια ώριμη γόησσα, που βρίσκεται πίσω κάθε σημαντικό πολιτικό του νομού, τόσο της παλιάς όσο και της νέας φρουράς. Η Νόρα ελέγχει ουσιαστικά το πολιτικό παιχνίδι, και το ελέγχει, καθώς φαίνεται, με μοναδικό εφόδιο τη γυναικεία φύση και την ομορφιά της. Ένα νεανικό, όμως, ερωτικό γράμμα του Κώστα προς αυτήν, που τώρα κρατά στα χέρια της, αλ-

Με δύναμη από την Κηφισιά, *Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 2000. Έφη Σταμούλη, Μένη Κυριάκογλου, Μαρία Κοσκινά, Στέλλα Μιχαηλίδου.*

λά και μια φωτογραφία, που κρατά ο Κώστας και ενοχοποιεί του προστατευόμενους της Νόρας, θα γίνουν αφορμή για εκβιασμούς και διαπραγματεύσεις. Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο θα καταφέρουν να έρθουν τελικά σε συμφωνία μαζί της, με το πρόσωπο δηλαδή που, αφανώς, ελέγχει την ίδια την εξουσία. Η συμφωνία αυτή, ουσιαστικά, τους εξισώνει μαζί της ως πολιτικούς συνομιλητές. Επιπλέον, το γεγονός ότι στο παρελθόν ο Κώστας έφτασε ένα βήμα μόλις πριν την ολοκληρωτική της κατάκτηση —από ατυχή σύμπτωση δεν τα κατάφερε τελικά, όπως εκτιμούν οι άλλοι—, θα δώσει απίστευτη ώθηση στο ηθικό τους. Με υψηλό, λοιπόν, ηθικό και χάρη στις ενοχοποιητικές φωτογραφίες που διαθέτει ο Κώστας, και οι οποίες μπορεί να φανούν χρήσιμες σε όλους, αρχίζουν να φανταστώνονται και να υπολογίζουν τις δυνατότητες που ανοίγονται μπροστά τους. Τώρα μπορούν να τους έχουν όλους στο χέρι, και να είναι αυτοί η πραγματική εξουσία πίσω από κάθε βουλευτή. Από τη στιγμή που κατάφεραν να ελέγξουν τη Νόρα, μπορούν πλέον να ελέγχουν και το πολιτικό παιχνίδι.

Σε κάθε περίπτωση, επομένως, ο έρωτας, με τη μορφή μιας όμορφης ή και λιγότερο όμορφης γυναίκας, είτε υφίσταται ως πραγματικότητα είτε βρίσκεται μόνο στη φαντασία των αντρών, αποδεικνύεται ζωογόνος. Ικανός να εκπληρώσει κάθε κρυφό πόθο, κάθε μεγάλο όνειρο και κάθε βαθιά ανάγκη. Ικανός να βγάλει κάποιον από την αφάνεια και να του δώσει τη δύναμη να εξουσιάσει όλον τον κόσμο. Και δεν έχει μεγάλη σημασία, αν, στην περίπτωση των συγκεκριμένων αντρών, όλος αυτός ο ενθουσιασμός για τη σίγουρη επιτυχία των βαθύτερων επιδιώξεών τους, δεν είναι παρά μια υπέροχη φαντασίωση. Μπορεί τίποτα από όσα σχεδιάζουν να μη γίνει. Όμως ήδη κέρδισαν κάτι, αφού για όσο διάστημα κράτησε αυτή η φαντασίωση έζησαν έντονα και αληθινά συναισθήματα. Ένιωσαν ζωντανοί και σίγουροι και άτρωτοι.

Στην *Κηφισιά*

Στο τελευταίο τους, μέχρι στιγμής, έργο, στο *Με δύναμη από την Κηφισιά*, ο Κεχαΐδης και η Χαβιαρά, επικεντρώνονται πολύ πιο άμεσα πια στο θέμα των ερωτικών σχέσεων, μόνο που αυτή τη φορά διερευνούν την καταλυτική επίδραση του έρωτα πάνω στη γυναικεία προσωπικότητα. Τέσσερις γυναίκες συνθέτουν τον κόσμο του έργου. Γυναίκες, όμως, σε κρίσιμη για την ερωτική τους ταυτότητα ηλικία —εξαίρεση αποτελεί μόνο η Ηλέκτρα. Πρόκειται, ακόμα, για ευκατάστατες γυναίκες, που κατοικούν στα βό-

Με δύναμη από την Κηφισιά, *Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 2000. Μένη Κυριάκογλου, Έφη Σταμούλη, Στέλλα Μιχαηλίδου, Μαρία Κοσκινά.*

ρεια προάστεια, συγκεκριμένα στην Κηφισιά, οικονομικά ανεξάρτητες, και μορφωμένες. Και από αυτό το έργο, επίσης, απουσιάζει, ως φυσική οντότητα, το άλλο φύλο. Αλλά, ενώ στα προηγούμενα, δέσποζε κυρίως η απουσία μίας και μόνης γυναίκας, στο *Με δύναμη από την Κηφισιά*, οι απόντες άντρες είναι τέσσερις, και όλη η δράση περιστρέφεται γύρω από αυτούς, καθώς από τις δικές τους κινήσεις εξαρτάται το πότε οι γυναίκες αυτές θα αναχωρήσουν για το ταξίδι που σχεδιάζουν. Επίσης, απουσιάζει από το έργο ο ανταγωνισμός μεταξύ των χαρακτήρων, στοιχείο κυρίαρχο στα προηγούμενα, όχι μόνο στις *Δάφνες*, όπου εμφανώς έχουμε σύγκρουση συμφερόντων, αλλά και στη *Βέρα* και το *Τάβλι*, όπου οι ήρωες είναι φίλοι ή συγγενείς. Στη συγκεκριμένη γυναικοπαρέα κυριαρχεί η αλληλεγγύη. Καθώς όλες αντιμετωπίζουν σοβαρά, ή λιγότερο σοβαρά, προβλήματα στη σχέση με τον ερωτικό τους σύντροφο, στηρίζουν και αποδέχονται η μία την άλλη, χωρίς να διατυπώνουν σχόλια που θα μπορούσαν να κάμψουν την αυτοπεποίθηση τους. Η μεγαλύτερη, βέβαια, απόδειξη αλληλεγγύης είναι το κοινό ταξίδι που προετοιμάζουν. Όμως, αν και έχουν πάρει την απόφαση να φύγουν, η στιγμή της αναχώρησης αναβάλλεται διαρκώς, επειδή όλο και κάποια κίνηση γίνεται από την πλευρά τον αντρών, που τις αναγκάζει να επαναπροσδιορίσουν τη στάση τους. Έτσι, συναντιούνται για να κουβεντιάσουν στο σπίτι της Αλέκας, το οποίο λειτουργεί, άλλοτε ως καταφύγιο —κυριολεκτικά και μεταφορικά—, κι άλλοτε ως χώρος επιτελικού σχεδιασμού της μελλοντικής ζωής τους.

Ο έρωτας και σ' αυτό το έργο παίζει τον ίδιο καθοριστικό και ζωογόνο ρόλο, μόνο που αυτή τη φορά τον παίζει από την ανάποδη. Οι γυναίκες αυτές, στη φάση που βρίσκονται, βιώνουν την παθογόνα εκδοχή του, μολονότι βρίσκονται σαφώς σε πλεονεκτικότερη θέση από το μεγαλύτερο ποσοστό των γυναικών. Οι γυναίκες της *Κηφισιάς* έχουν ό,τι θα μπορούσε να επιθυμήσει κάθε γυναίκα: έχουν λύσει το επαγγελματικό τους πρόβλημα, είναι οικονομικά ανεξάρτητες, και, γενικά, δεν παραπονιούνται για προσωπικές ή οικογενειακές ατυχίες. Ωστόσο, υποφέρουν. Κι ό,τι τις βασανίζει συνδέεται άμεσα και σχεδόν αποκλειστικά με τους ερωτικούς συντρόφους τους. Το ταξίδι το αντιμετωπίζουν σαν μια λύτρωση, και κάτι παραπάνω. Επενδύουν τα πάντα σ' αυτό. Έχουν πεισθεί, άλλη λιγότερο άλλη περισσότερο, ότι, αν πάνε στην Ταϋλάνδη, θα καταφέρουν να απαλλαγούν από τις συναισθηματικές τους εξαρτήσεις, θα φορτιστούν με δύναμη, και θα επιστρέψουν πίσω, για να ξεκινήσουν μια καινούργια ζωή, έτσι όπως αυτές την επιθυμούν.

Το ταξίδι αυτό αποκτά δικαιολογημένα μεγάλη σημασία. Φαίνεται να πιστεύουν ότι, αν απομακρυνθούν από την πηγή των συναισθηματικών τους διαταραχών, θα καταφέρουν να ηρεμήσουν και να ξεδιαλύνουν τα αισθήματά τους. Θεωρούν ότι, αν καταφέρουν να ελέγξουν τα αισθήματά τους, θα μπορούν να ελέγχουν και να καθορίζουν οι ίδιες τη ζωή τους. Γιατί, έλεγχος των συναισθημάτων σημαίνει δύναμη και ελευθερία. Θα μπορούν, δηλαδή, να επιλέγουν ελεύθερα αυτό που θέλουν και να απορρίπτουν αυτό που δεν τις αρέσει, χωρίς μεγάλο συναισθηματικό κόστος. Έτσι, θα αποφεύγουν λάθη, που τις αναστατώνουν και τις ταλαιπωρούν ψυχικά. Αυτό όμως δεν μπορεί να γίνει παρά μόνο στην Ταϋλάνδη, όχι στην Αθήνα. Στην Αθήνα είναι συναισθηματικά ευάλωτες, γι' αυτό, και αντί να απολαμβάνουν τη ζωογόνα δύναμη του έρωτα, υποφέρουν και βασανίζονται, αφήνοντας ουσιαστικά τους άντρες να παίρνουν πρωτοβουλίες και να καθορίζουν τη ζωή τους. Το ζητούμενο, λοιπόν, είναι να υπερνικήσουν τις συναισθηματικές τους αδυναμίες και να απελευθερωθούν από τις εξαρτήσεις, ώστε ο έρωτας να γίνει και γι' αυτές ισχυρό πλεονέκτημα ζωής. Να γίνει, δηλαδή, δύναμη ζωής, πηγή ευτυχίας και συναισθηματικής απογείωσης.

Τώρα δεν μπορούν να τα έχουν όλα αυτά. Τα συναισθήματά τους τις κρατούν αιχμάλωτες σε καταστάσεις, που δεν τις ικανοποιούν πλήρως και από τις οποίες δεν έχουν τη δύναμη να αποδεσμευτούν. Έξυπνες, ωστόσο, και μορφωμένες καθώς είναι, προσπαθούν να προστατεύσουν όσο γίνεται τον εαυτό τους. Έτσι, επιδίδονται σε ατέλειωτες συζητήσεις όπου τα πάντα μπαίνουν στο μικροσκόπιο της ανάλυσης, βλέμματα, κινήσεις, μισοτελειωμένες φράσεις, μέχρι και μάρκες από ελβετικές σοκολάτες. Όλα τα αναλύουν, τα ερμηνεύουν και καταλήγουν σε «αδιαμφισβήτητα» συμπεράσματα. Έτσι νομίζουν ότι καταφέρνουν να πορεύονται με περισσότερη ασφάλεια. Δεν συνειδητοποιούν, όμως, ότι η τακτική αυτή τις βυθίζει ολοένα και πιο βαθιά στην αυταπάτη. Στην αυταπάτη εκείνη που τις κάνει να πιστεύουν ότι μπορεί να ελέγξουν τον έρωτα, μ' άλλα λόγια δηλαδή, να ελέγξουν το μυστικό και το μυστήριο της ίδιας της ζωής.

Στις Δάφνες και πικροδάφνες ο Κεχαΐδης και η Χαβιαρά αναπαράγουν την τεχνική της πόκας. Εδώ οι παίχτες είναι τέσσερις. Κι εδώ παρεμβαίνει η τύχη, μόνο που μπορεί να παραμεριστεί ή να αλλοιωθεί με την «μπλόφα». Οι τέσσερις παίχτες κρατούν στα χέρια τους ορισμένα «ατού», κάθε φορά που «μπαίνουν» στο παιχνίδι, και «μιλούν», μπλοφάρουν, υποχρεώνοντας τους άλλους να δείξουν τα «ατού» τους. Η παρτίδα είναι ανεξέλεγκτη και πάνω στην τσόχα κατατίθενται όλα τα τιμαλφή, ο έρωτας, η φιλία, η εμπιστοσύνη, η αξιοπρέπεια, τα εθνικά σύμβολα, οι εθνικοί αγώνες, ο λαός ο ίδιος ποντάρονται. Οι ψήφοι γίνονται «καπίκια», οι πολιτικοί σημαδεμένα χαρτιά. Ένας πολιτικός συνδυασμός υποψηφίων μετατρέπεται σε «συνδυασμό» χαρτιών για να επιτευχθεί το φουλ του άσσου, η κέντα, το φλος ρουαγιάλ.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

Τα Νέα, *7.11.1979*

Πίσω από όλες τις περιπτώσεις στα έργα Κεχαΐδη-Χαβιαρά λανθάνουν προβλήματα που αφορούν πολύ πιο γενικά την ανθρώπινη ύπαρξη. Τα πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, με τα οποία ντύνουν τους ήρωές τους, συνθέτουν μία μόνο διάσταση του χαρακτήρα τους. Εκείνη που συνδέεται με τις επιρροές που ασκεί πάνω σε κάθε άτομο το περιβάλλον του. Πίσω από αυτές, υπάρχει ο άνθρωπος, ως μοναδική και ιδιαίτερη περίπτωση, που αγωνίζεται να τα βγάλει πέρα με την ίδια τη ζωή, έτσι, φυσικά, όπως αυτή του παρουσιάζεται μέσα στην κοινωνία που ζει. Κατά συνέπεια, οι χαρακτήρες των Κεχαΐδη-Χαβιαρά δεν εξαντλούνται στην αποτύπωση του κοινωνικού ήθους του σύγχρονου Έλληνα. Είναι κάτι περισσότερο. Είναι θεατρικά πρόσωπα, ψυχολογικά διαμορφωμένα. Είναι ολοκληρωμένοι χαρακτήρες.

Ας μη μας παραπλανά η εξωτερική εικόνα. Αν εμφανίζονται ως εκπρόσωποι του κοινωνικού μας ήθους, είναι επειδή, προκειμένου να επιβιώσουν μέσα στο συγκεκριμένο ελληνικό περιβάλλον, επαρχιακό ή αστικό, και να συμπορευτούν με τους συλλογικούς του μύθους, αναπτύσσουν, ανάλογα με τις δυνατότητες του ο καθένας, ισχυρούς ψυχολογικούς μηχανισμούς άμυνας. Κι ένας από αυτούς είναι η καταφυγή στα στερεότυπα. Έτσι καταλήγουν να συμπεριφέρονται όλοι, όπως ακριβώς, επιβάλλουν τα εκάστοτε πρότυπά τους. Στην πραγματικότητα, όμως, απλώς θωρακίζονται πίσω από τα κλισέ και τις κοινώς αποδεκτές στάσεις. Και καταλήγουν, τελικά, να ταυτίζονται με το κοινωνικό τους πρόσωπο, να το κουβαλούν στους προσωπικούς τους χώρους και να το υιοθετούν στις προσωπικές τους στιγμές. Στην ουσία, παίζουν διαρκώς κάποιο ρόλο στη ζωή τους, και σαν τους πολύ έμπειρους ηθοποιούς έχουν καταφέρει να μπουν γερά μες το πετσί του —αν προσέξουμε θα διαπιστώσουμε άφθονους θεατρινισμούς στη συμπεριφορά τους.

Παρά, λοιπόν, την πολύ συγκεκριμένη κοινωνική ταυτότητα των ηρώων τους, ο Κεχαΐδης και η Χαβιαρά δεν κάνουν αυτό που συνήθως αποκαλούμε κοινωνικό θέατρο ή δεν κάνουν μόνο αυτό. Κάνουν, κυρίως, θέατρο χαρακτήρων, και μάλιστα χαρακτήρων τσεχοφικού τύπου. Ψυχογραφούν με τέτοια ακρίβεια του ήρωές τους, που φαίνεται σαν να αντιγράφουν υπαρκτά πρόσωπα. Οι χαρακτήρες που πλάθουν, όπως και εκείνοι του Τσέχοφ, υπάρχουν και πέρα από αυτά που λένε και από τον τρόπο που τα λένε. Υπάρχουν, κυρίως, σ' αυτά που δεν λένε. Αλλά δεν περιορίζονται μόνο σ' αυτό οι αναλογίες με τον Τσέχοφ. Το ανεκπλήρωτο όνειρο της επιστροφής στη Μόσχα στις *Τρεις αδερφές*, ή ο έρωτας του Βάνια και του Αστρόφ για την Έλενα στον *Θείο Βάνια*, ή ακόμα και η μανία του Γκάγεφ για το μπιλιάρδο και η αδιαφορία του για την τύχη του κτήματος στον *Βυσσινόκηπο*, δεν διαφέρουν και πολύ από τα ταξιδιωτικά όνειρα των γυναικών της *Κηφισιάς*, ή από τον έρωτα του Προκόπη και του Μήτσου για τη Μαρία στη *Βέρα*, ή από το πάθος του Φώντα, στο *Τάβλι*, για τα τυχερά παιχνίδια και τη συνακόλουθη αδιαφορία του για την οικονομική του επιβίωση. Οι συνθήκες αλλάζουν μόνο. Εκεί είχαμε μια παρακμάζουσα ρωσική κοινωνία, εδώ μια τελματωμένη ελληνική.

Ακόμα, όπως ο Τσέχοφ, έτσι και ο Κεχαΐδης και η Χαβιαρά επιλέγουν να δείξουν σκηνές της καθημερινής μας ζωής, θέματα μικρά και εκ πρώτης όψεως ασήμαντα, όπου, όμως, συχνά ελλοχεύει μια βαθιά ανθρώπινη ανάγκη κι ένα δράμα. Η διαφορά είναι ότι ο Τσέχοφ διαλέγει για ήρωες καλλιεργημένους αριστοκράτες, οι οποίοι μπορούν να συζητούν κόσμια και ευγενικά για ό,τι τους βασανίζει και να εκφράζουν τα αισθήματά τους. Αντίθετα, στους ήρωες του Κεχαΐδη και της Χαβιαρά, υπάρχει καταφανώς αδυναμία έκφρασης. Τους διακρίνει κοινωνική ή συναισθηματική ανασφάλεια και, επιπλέον, δεν διαθέτουν καμιά καλλιέργεια, ακόμα κι εκείνοι που έχουν κάποια μόρφωση. Τους βασανίζει, επομένως, όχι μόνο η ανάγκη για ζωή αλλά και η ανάγκη για έκφραση. Και τη διοχετεύουν στο πάθος με το οποίο συμπεριφέρονται και στην καλπάζουσα φαντασία τους. Μη μπορώντας, ουσιαστικά, να εκφραστούν, κατασκευάζουν, με ό,τι κοινόχρηστα υλικά διαθέτουν, φανταστικούς κόσμους για να στεγάσουν μέσα τα όνειρά τους, κι αρπάζονται με μανία από οτιδήποτε και φωνάζουν και φιλιώνουν και κάνουν σχέδια και σπαταλούν ενέργεια. Έτσι συνεχίζουν να ζουν με ένταση και να βιώνουν δυνατά συναισθήματα. Κι όλα αυτά για να είναι σίγουροι ότι προχωρούν, ότι δεν μένουν στάσιμοι. Για να μην αναγκαστούν να συνειδητοποιήσουν τη ματαιότητα της ζωής.

ΓΛΥΚΕΡΙΑ ΚΑΛΑΪΤΖΗ

Οι ήρωες των έργων κατατρώγονται από την ίδια αγωνία. Η σκηνική τους ύπαρξη δικαιώνεται από την ανάγκη να προβάλουν κάποιον άμεσο στόχο και από την προσπάθεια να τον επιτύχουν χρησιμοποιώντας οποιοδήποτε μέσο. Ο άμεσος, υπό διεκδίκησιν, στόχος κρύβεται ανάμεσα σε μικρότερους στόχους, πίσω από πιο ασήμαντες διεκδικήσεις, πίσω από την προβολή άλλων επιδιώξεων που δεν έχουν καμιά σημασία, αν δεν συνδυαστούν με τις κυρίαρχες, εκείνες που καθορίζουν και το θέμα της κυρίαρχης σύγκρουσης κάθε έργου. Η τεχνική συνίσταται στην παρουσίαση και του πολέμου και κάθε μιας από τις μάχες. Κάθε φάση της σύγκρουσης γίνεται αντικείμενο διαπραγμάτευσης. Ο κάθε ήρωας υποχρεώνει τους άλλους να δεχθούν τους όρους του παιχνιδιού έτσι όπως τους χρειάζεται ο ίδιος, εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή. Στο παιχνίδι κυριαρχούν η τύχη, και η ταχύτητα του κάθε παίκτη στην αλλαγή πεδίου σύγκρουσης, η ευκολία που έχει να παρουσιάσει πειστικά ως πραγματικότητα ένα ψέμα που εκείνη τη στιγμή επινοεί και που θα του επιτρέψει να πλησιάσει το στόχο, με λίγα λόγια η δυνατότητα κάθε παίκτη να μπλοφάρει αποτελεσματικά.

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Αποσπάσματα από άρθρο στο περ. Θεατρική Καλαμάτα, *1990.*

Για την Κηφισιά

Αυτοαναιρούμενες προσδοκίες

Το έργο του Δημήτρη Κεχαΐδη και της Ελένης Χαβιαρά παίζει με τις αυτοαναιρούμενες προσπάθειες τριών γυναικών, της Αλέκας, της Μάρως και της Φωτεινής, να κόψουν τον ομφάλιο λώρο που τις δένει με τους εραστές τους. Με τον άνδρα ως μοναδικό σημείο προσδιορισμού και αναφοράς της γυναίκας. Όμως το κέντρο βάρους του έργου βρίσκεται πέρα από την ιδέα, από το φάντασμα αυτονόμησης και χειραφέτησης των συγκεκριμένων γυναικών, αφού η ιδέα αυτή δεν είναι εδώ παρά ένας τρόπος του λέγειν, ένα ρητορικό σχήμα, δάνειο «κλισέ» και αμοιβαία φενάκη στο εσωτερικό ενός ασφυκτικού κουαρτέτου, όπου κυριαρχούν η ψευδής συνείδηση, οι ιδεοληψίες και φαντασιώσεις, τα στερεότυπα και η απώλεια κάθε αντιστοιχίας ανάμεσα στην πραγματικότητα και σε ό,τι το άτομο πιστεύει ή λέει για τον εαυτό του.

ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ
Το Βήμα, 26.3.1995.

Ηρωίδες σε αδιέξοδο

Ο Δημήτρης Κεχαΐδης και η Ελένη Χαβιαρά μας καλούν άμεσα και μας δείχνουν την αληθινή εικόνα μας —κι αυτό είναι κυρίως το ζητούμενο από τα έργα της εγχώριας δραματουργίας, σε συνδυασμό πάντα με την αντιμετώπιση των προβλημάτων της δομής.

Είναι αλήθεια ότι στο όνομα της υποστήριξης του ελληνικού έργου έχουμε βάλει τα τελευταία χρόνια πολύ νερό στο κρασί μας, ιδιαίτερα όσον αφορά τη φόρμα. Με το *Με δύναμη από την Κηφισιά* ξανατίθεται επιτέλους το αίτημα της μορφής. Οι συγγραφείς επιλέγουν μια δομή χωρίς πλοκή και κορύφωση, που επικεντρώνεται στο λόγο και στην επανάληψη και αντικατοπτρίζει την ανακύκλωση των καταστάσεων και το αδιέξοδο των ηρωίδων. Στις εννέα σκηνές παίζουν συνεχώς με την αλήθεια και το ψέμα, το λογικό και το παράλογο: συμβαίνουν όντως όσα διηγούνται ακατάπαυστα οι τρεις γυναίκες ή είναι μυθομανείς και εφευρίσκουν ό,τι τους στερεί η πραγματικότητα; Μέσα στο σπίτι της Αλέκας γίνονται εξωτικά ταξίδια, «συμβαίνουν» σκηνές θρίλερ αλλά και σουρεαλιστικές εκπλήξεις, «ηχούν» παραμυθένιες νότες. Βουδιστές καλόγεροι, ένα κουτί που γίνεται βάρκα, μια λίμνη με οριζόντια επίπεδα στο βάθος, όπου μπορείς να ξαπλώσεις, ένα κίτρινο τριαντάφυλλο που μ' αυτό περιμένεις, ώσπου να μαραθεί, την επάνοδο του εραστή.

ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ
περ. *Αντί*, 12.5.1995.

Ρόλοι κωμικοτραγικοί, στην κόψη του ξυραφιού

Τέσσερις γυναίκες βορείων προαστίων – με λυμένα τα προβλήματα «πρώτης ανάγκης» — μετρούν πόσες θηλειές και περιελίξεις έχει ο κόμπος της εξάρτησης ή της «ανεξαρτησίας» τους από τους άντρες, από τους εαυτούς τους, από τους γυναικείους «συνασπισμούς» της μοναξιάς ή της φιλίας. Μετρούν τις αγωνιώδεις, τις νευρωτικές αναζητήσεις του νοήματος, μέσα από εμμονές, φυγές, ψευδαισθήσεις και φευγαλέα «τίποτα». Δουλειά φασόν, πολυτελείας. Χωρίς λύση, αλλά με πολλή ανάλυση, πολλή αθωότητα, πολλή βουλιμία ζωής, ασφάλειας και αυτοεπιβεβαίωσης. Καταστάσεις τρυφερές, αλλά και σχεδόν φαρσικές, ρόλοι κωμικοτραγικοί, στην κόψη του ξυραφιού, στα πρόθυρα της νευρικής κρίσης. Συμπεριφορές και διαθέσεις που αλλάζουν και εναλλάσσονται επί σκηνής, στο φως ή στο ημίφως, τόσο καθημερινά, φυσικά και αυτονόητα, όσο φυσική είναι και η αλλαγή των ρούχων τους στις διάφορες σκηνές του έργου.

ΑΝΝΥ ΚΟΛΤΣΙΔΟΠΟΥΛΟΥ
περ. *Γυναίκα*, τ. 1117,
Απρίλιος 1995.

Με δύναμη
από την Κηφισιά,
Η Νέα Σκηνή, 1995.
Μαρία Σκουλά,
Ανέζα Παπαδοπούλου,
Μαρία Κατσανδρή,
Αμαλία Μουτούση.

Με δύναμη από ... τους συγγραφείς

Δεν το πιστεύεις, αλλά είναι αλήθεια: ύστερα από μια μεγάλη επιτυχία τους, το *Δάφνες και πικροδάφνες* –ο Κεχαΐδης και η Χαβιαρά δεν αγχώνονται και δεν βιάζονται– αφήνουν να περάσουν 15 ολόκληρα χρόνια και γράφουν το *Με δύναμη από την Κηφισιά*.

...Έρχονται με *δύναμη* ο Κεχαΐδης με τη Χαβιαρά, σα να μην έλειψαν ποτέ όλο αυτό το μακρύ διάστημα. Και ήταν πράγματι εδώ. Να ακούνε, να προσέχουν, να παρατηρούν. Γιατί αυτό το φαινομενικά μοναχικό ζευγάρι των συγγραφέων είναι παρόν με όλες τις αισθήσεις του σε ό,τι γίνεται γύρω του.

Σ' αυτά που φαίνονται και λέγονται, αλλά και σ' αυτά που δεν φαίνονται και δεν λέγονται, αλλά ενεργούν κάτω από το μυαλό και τη γλώσσα των γύρω μας.

Έτσι ο διάλογός τους είναι απίστευτα εναργής και πραγματικός —και την ίδια στιγμή *δεν είναι*. Γιατί περιέχει και φράσεις που δεν λέγονται και σκέψεις που δεν φανερώθηκαν. Μόνο που είναι αδύνατον να ξεχωρίσεις τις μεν από τις δε. Κι εδώ είναι η μεγάλη τους τέχνη...

ΜΗΝΑΣ ΧΡΗΣΤΙΔΗΣ
Ελευθεροτυπία, 5.2.1995

Παραστασιογραφία

1. Παιχνίδια στις αλυκές -
Μακρινό λυπητερό τραγούδι

1.1. Θέατρο Τέχνης, 2.6.1957 (γενικός τίτλος παράστασης: *Ελληνική ώρα*).

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν, σκηνικός διάκοσμος: Γιάννης Μιγάδης. Διανομή: Στα *Παιχνίδια στις αλυκές*: Τάνια Σαββοπούλου (Θάλεια), Νίκος Μπιρμπίλης (Τάσος), Δημήτρης Μπάλλας (Γιώργος), Βέρα Ζαβιτσιάνου (Φόνη). Στο *Μακρινό λυπητερό τραγούδι*: Κώστας Μπάκας (Παππούς), Αναστασία Πανταζοπούλου (Άννα), Γιάννης Ηλιόπουλος (Γιάννης), Μαρία Κωσταντάρου (Στέλλα).

Παίχτηκε έως 13.6.1957.

2. Ο Μεγάλος περίπατος

2.1. Θέατρο Τέχνης, 19.5.1959 (παίχτηκε σ' ενιαίο πρόγραμμα με τα μονόπρακτα: *Το κούτσουρο* του Νάνου Βαλαωρίτη, *Το παράθυρο* του Νίκου Πολίτη και *Υψηλή εποπτεία* του Ζαν Ζενέ. Γενικός τίτλος παράστασης: *Νέα πρόσωπα*).

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν, σκηνικός διάκοσμος: Γιάννης Τσαρούχης.

Διανομή: Εκάλη Σώκου (το Χνούδι), Γιώργος Λαζάνης (Παπλωματάς), Μαρία Μαρμαρινού (Γυναίκα), Κώστας Μπάκας (Φραγκοράφτης).

Παίχτηκε έως 28.5.1959.

3. Το πανηγύρι

3.1. Θέατρο Τέχνης, 14.10.1964

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν, σκηνικά-κοστούμια: Βασίλης Βασιλειάδης, κλαρίνο: Ιωάννης Κουτρής.

Διανομή: Γιώργος Λαζάνης (Παπλωματάς), Γιώτα Σοϊμίρη (Δέσποινα), Κατερίνα Καραγιάννη (Χνούδι), Μίμης Κουγιουμτζής (Τριαντάφυλλος), Εύα Κοταμανίδου (Μαρίκα), Σοφία Μιχοπούλου (Γιαγιά), Θύμιος Καρακατσάνης (Νάτσινας), Αθηνόδωρος Προύσαλης (Φραγκοράφτης), Στέλιος Καυκαρίδης (α΄ φαντάρος), Νεκτάριος Βουτέρης (β΄

Το τάβλι, *Θέατρο Τέχνης, 1972. Γιάννης Μόρτζος, Νικήτας Τσακίρογλου.*

φαντάρος).

Παίχτηκε έως 1.11.1964.

3.2. *Θεσσαλικό Θέατρο*, 14.3.1976

Σκηνοθεσία: Διαγόρας Χρονόπουλος, σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Ζιάκας, μουσική επιμέλεια: Λουκιανός Κηλαηδόνης.

Διανομή: Κώστας Τσιάνος (Παπλωματάς), Αλίκη Αλεξανδράκη (Δέσποινα), Νένα Μεντή-Στυλιάρη (Χνούδι), Μιχάλης Μπογιαρίδης (Τριαντάφυλλος), Δήμητρα Σταμπουλίδου (Μαρίκα), Κατερίνα Καραβία (Γιαγιά), Θανάσης Σκαρλίγκος (Νάτσινας), Γιώργος Ζωγράφος (Φραγκοράφτης), Μάνος Μπαλλής (α΄ φαντάρος), Γιώργος Ακριτίδης (β΄ φαντάρος).

Παίχτηκε έως 18.4.1976.

3.3. *Παλκοσένικο,* 1980-81

Σκηνοθεσία: Χρήστος Τσάγκας, σκηνικά-κοστούμια: Τατιάνα Βολανάκη, μουσική: Νίκος Τάτσης.

Διανομή: Χρήστος Τσάγκας (Παπλωματάς), Σοφία Ολυμπίου (Δέσποινα), Λουίζα Μητσάκου (Χνούδι), Σοφοκλής Πέππας (Τριαντάφυλλος), Κάτια Λυτρίδου (Μαρίκα), Γεωργία Εμμανουήλ (Γιαγιά), Λάμπρος Τσάγκας (Νάτσινας), Χριστόφορος Καζαντίδης (Φραγκοράφτης), Στάθης Βούτος (α΄ φαντάρος), Γιώργος Μωρόγιαννης (β΄ φαντάρος).

3.4. *Θέατρο Τέχνης* (Λαϊκή Σκηνή), 3.11.1982

Σκηνοθεσία: Γιώργος Λαζάνης, σκηνικά-κοστούμια: Διαμιανός Ζαρίφης.

Διανομή: Γιώργος Λαζάνης (Παπλωματάς), Ρένη Πιτταχή (Δέσποινα), Μάνια Παπαδημητρίου (Χνούδι), Βασίλης Βασιλάκης (Τριαντάφυλλος), Κάτια Γέρου (Μαρίκα), Όλγα Δαμάνη (Γιαγιά), Γιάννης Δεγαΐτης (Νάτσινας), Παντελής Παπαδόπουλος (Φραγκοράφτης), Δημήτρης Ξύστρας (α΄ φαντάρος), Έκτωρ Καλούδης (β΄ φαντάρος).

Παίχτηκε έως 11.1.1983 (Θέατρο Βεάκη).

3.5. *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*, 18.3.1984 (Θέατρο Θράκης)

Σκηνοθεσία: Λάμπρος Κωστόπουλος, σκηνικά-κοστούμια: Κώστας Δημητριάδης, μουσική: Βασίλης Τενίδης, βοηθός σκηνοθέτη: Σάκης Πετκίδης, διδασκαλία μουσικής: Αίγλη Χαβά-Βάγια.

Διανομή: Γιώργος Βελέντζας (Παπλωματάς), Λέτα Πασχούλα (Δέσποινα), Λένα Κουρούδη (Χνούδι), Παναγιώτης Ραπτάκης (Τριαντάφυλλος), Άννα Παχτίτη (Μαρίκα), Μαργαρίτα Γεράρδου (Γιαγιά), Σάκης Πετκίδης (Νάτσινας), Ηλίας Ζερβός (Φραγκοράφτης), Σμάραγδος Κλεοβούλου (α΄ φαντάρος), Κώστας Λειβαδίτης (β΄ φαντάρος).

Παίχτηκε έως 6.5.1984.

Η Βέρα, *Θέατρο Τέχνης, 1972. Βασίλης Μπουγιουκλάκης, Δημήτρης Χατζημάρκος, Νικήτας Τσακίρογλου.*

3.6. *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Αγρινίου*, 18.5.1985

Σκηνοθεσία: Θεόφιλος Ζαμάνης, σκηνικά-κοστούμια: Κλεοπάτρα Δίγκα, μουσική: Δημήτρης Παπαποστόλου, βοηθός σκηνοθέτη: Βαγγέλης Πετανίτης.

Διανομή: Νίκος Μαντάς (Παπλωματάς), Άννα Πολυτίμου (Δέσποινα), Μάρθα Χρυσικού (Χνούδι), Παναγιώτης Σερεφίδης (Τριαντάφυλλος), Μαρία Μακρή (Μαρίκα), Ζωή Βουδούρη (Γιαγιά), Γιάννης Τάτσης (Νάτσινας), Βαγγέλης Πετανίδης (Φραγκοράφτης), Χρίστος Δίπλας (α΄ φαντάρος), Κώστας Καλαντζής (β΄ φαντάρος).

Παίχτηκε έως 22.9.1985.

3.7. *Εθνικό Θέατρο*, 21.10.1988 (Τρίτη Σκηνή-Γκαράζ)

Σκηνοθεσία: Νίκος Αρμάος, σκηνικά-κοστούμια: Απόστολος Βέττας, μουσική: Ηρακλής Πασχαλίδης, βοηθός σκηνοθέτη: Μάρω Αβράμπου.

Διανομή: Χρήστος Καλαβρούζος (Παπλωματάς), Σοφία Μυρμηγκίδου (Δέσποινα), Λιάνα Παρούση (Χνούδι), Φώτης Γκαβέρας (Τριαντάφυλλος), Αθηνά Κεφαλά (Μαρίκα), Ντίνα Κώνστα (Γιαγιά), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Νάτσινας), Πέρης Μιχαηλίδης (Φραγκοράφτης), Γιάννης Αλεξανδρινός (α΄ φαντάρος), Νίκος Νικολάου (β΄ φαντάρος), Σπύρος Λουκάς (Παγωτατζής).

Χορός στρατιωτών: Δημήτρης Δήρου, Αντώνης Λουδάρος, Κώστας Μακρόπουλος, Γιώργος Ρήγας, Άννα Σταματίου, Ισίδωρος Σταμούλης.

Παίχτηκε ως 4.12.1988.

3.8. *Θεατρικό Εργαστήρι Δήμου Ηλιούπολης*, 23.11.1989

Σκηνοθεσία: Αδαμάντιος Λεμός, σκηνικά: Ιωσήφ Χατζηπαυλής, μουσική: Ηρακλής Πασχαλίδης.

Διανομή: Θανάσης Παπακωστόπουλος (Παπλωματάς), Μυρτώ Λεμού (Δέσποινα), Μαρία Αναστασάκη (Χνούδι), Κώστας Μπακαλός (Τριαντάφυλλος), Δήμητρα Μπακαλού (Μαρίκα), Χριστίνα Αϊβαζίδου (Γιαγιά), Βασίλης Στεφάνου (Νάτσινας), Χρήστος Καραϊσκάκης (Φραγκοράφτης), Μανώλης Βασδέκης (α΄ φαντάρος), Παναγιώτης Ζουρνατζίδης (β΄ φαντάρος).

4. Η βέρα - Το τάβλι

4.1. *Θέατρο Τέχνης*, 25.2.1972

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν, σκηνογραφία: Λουκάς Βενετούλιας.

Διανομή: Στη *Βέρα*: Δημήτρης Χατζημάρκος (Προκόπης), Νικήτας Τσακίρογλου (Μήτσος), Βασίλης Μπουγιουκλάκης (Κώστας).

Στο *Τάβλι*: Νικήτας Τσακίρογλου (Φώντας), Γιάννης Μόρτζος (Κόλιας).

Παίχτηκε έως 7.5.1972. Η παράσταση επαναλήφθηκε και από 2 έως 19 Μαΐου 1974 με την εξής διανομή: Στη *Βέρα*: Δημήτρης Χατζημάρκος (Προκόπης), Γιάννης Μόρτζος (Μήτσος), Γιάννης Δεγαΐτης (Κώστας). Στο *Τάβλι*: Μίμης Κουγιουμτζής (Φώντας), Γιάννης Μόρτζος (Κόλιας).

4.2. *Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου*, 12.4.1975 (παίχτηκαν σε ενιαία παράσταση *Το τάβλι* και *Οι κληρονόμοι της θείας* του Γεράσιμου Σπαταλά).

Σκηνοθεσία: Ανδρέας Μαραγκός, σκηνικά-κοστούμια: Νίκος Κουρούσης.

Διανομή: Στέλιος Καυκαρίδης (Φώντας), Ανδρέας Μούστρας (Κόλιας).

4.3. *Ηπειρωτικό Θέατρο*, 6.8.1977 (παίχτηκαν μαζί *Η βέρα*, *Το τάβλι* και *Οι γραμματιζούμενοι* του Βασίλη Ρώτα).

Σκηνοθεσία: Γιώργος Νάκος, σκηνικά-κοστούμια: η ομάδα.

Διανομή: Στη *Βέρα*: Γιώργος Νάκος (Προκόπης), Γιώργος Τζέρμπος (Μήτσος), Παντελής Παπαδόπουλος (Κώστας).

Στο *Τάβλι*: Γιώργος Τζέρμπος (Φώντας), Παντελής Παπαδόπουλος (Κόλιας).

Η παράσταση επαναλήφθηκε και το χειμώνα.

4.4. *Άρμα Θέσπιδος*, 1.4.1978 (παίχτηκαν μαζί *Το τάβλι* και *Το τέλος* του Γιώργου Χριστοφυλάκη).

Σκηνοθεσία: Θανάσης Παπαγεωργίου, σκηνικά-κοστούμια: Αντώνης Ευδαίμων.

Έπαιξαν: Νανά Τσόγκα, Πάνος Βασιλειάδης, Στέλιος Γούτης, Νίκος Γαροφάλλου, Τάσος Χαλκιάς.

4.5. *Θεατρική Έξοδος Αιγαίου*, 9.1.1981, Μυτιλήνη (παίχτηκαν *Το τάβλι*, *Αυτός και το πανταλόνι του* και *Ο πιστός άνθρωπος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, σε ενιαίο πρόγραμμα με τον τίτλο: *Ελληνικά μονόπρακτα*).

Σκηνοθεσία: Νίκος Παροίκος, σκηνικά: Τάσος Μπαμπάσης, μουσική: Βασίλης Δημητρίου.

Διανομή: Άκης Δρακουλινάκος (Φώντας), Λεωνίδας Βαρδαρός (Κόλιας).

Παίχτηκε και σε περιοδεία στα νησιά (από 1.2.1981 ως 15.3.1981).

4.6. *Θεατρικό Εργαστήρι Ηπείρου*, 19.2.1983

Σκηνοθεσία: Γιώργος Νάκος, σκηνικά-κοστούμια: Θανάσης Τζάτσος, μουσική επιλογή-ηχητικά: Θεόδωρος Γκόγκος, φωτισμοί: Στέλιος Ποιμενίδης.

Διανομή: Στη *Βέρα*: Γιώργος Νάκος (Προκόπης), Μιχάλης Μπίζιος (Μήτσος), Βαγγέλης Αθανασίου - Γιάννης Θωμάς (Κώστας).

Στο *Τάβλι*: Μιχάλης Μπίζιος (Φώντας), Γιώργος Νάκος - Γιάννης Θωμάς (Κόλιας).

Συνολικά δόθηκαν 54 παραστάσεις σε Ήπειρο και Αιτωλοακαρνανία.

4.7. *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*, 10.11.1984

Σκηνοθεσία: Τάκης Καλφόπουλος, σκηνικά-κοστούμια: Ρένα Γεωργιάδου.

Διανομή: Στη *Βέρα*: Ανδρέας Ζησιμάτος (Προκόπης), Νίκος Βρεττός (Μήτσος), Γιώργος Βελέντζας (Κώστας).

Στο *Τάβλι*: Γιάννης Μαλλούχος (Φώντας), Κώστας Κωνσταντινίδης (Κόλιας).

Παίχτηκε έως 17.3.1985.

4.8. *Θεατρική Έξοδος Αιγαίου*, 11.12.1984, Μυτιλήνη (παίχτηκαν *Το τάβλι* και *Οι τελευταίοι* του Μ. Δήμου).

Σκηνοθεσία: Νίκος Παροίκος, σκηνικά: Άννα Περντρώ.

Διανομή: Άκης Δρακουλινάκος (Φώντας), Λεωνίδας Βαρδαρός (Κόλιας).

4.9. *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κομοτηνής*, 30.10.1987

Σκηνοθεσία: Σταύρος Τσακίρης, σκηνικά-κοστούμια: Τάσος Ζωγράφος.

Διανομή: Στη *Βέρα*: Δημήτρης Αστεριάδης (Προκόπης), Δημήτρης Παλαιοχωρίτης (Μήτσος), Κώστας Λειβαδίτης (Κώστας).

Στο *Τάβλι*: Δημήτρης Αρώνης (Φώντας), Γιάννης Τότσικας (Κόλιας).

Παίχτηκε έως 22.11.1987.

4.10. *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας*, 26.11.1988

Σκηνοθεσία: Γιάννης Κακλέας, σκηνικά-κοστούμια: Μανόλης Παντελιδάκης, φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος, μουσική: Ιάκωβος Δρόσος.

Διανομή: Στη *Βέρα*: Γιώργος Μελισάρης (Προκόπης), Νίκος Λύτρας (Μήτσος), Περικλής Αλμπάνης (Κώστας).

Στο *Τάβλι*: Χρήστος Αποσπόρης (Φώντας), Γιώργος Μελισάρης (Κόλιας).

Παίχτηκε και στην Πάτρα (Απόλλων) στις 12-13.5.1989.

4.11. *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ρόδου*, 8.1.1994 (μόνο *Το τάβλι*)

Σκηνοθεσία-σκηνικά-κοστούμια: Αντώνης Μπαμπούνης, μουσική επιμέλεια: Διαμαντής Διαμαντής.

Διανομή: Μ. Τζιμπραγός (Φώντας), Ν. Μεϊτάνης (Κόλιας).

4.12. *Ομάδα Δίαυλος, Θέατρο «Ροές»*, 14.1.1994 (μόνο *Το τάβλι*)

Σκηνοθεσία-σκηνικά: Άρης Ρέτσος, μουσική: Αλέξανδρος Βασιλάτος, φωτισμοί: Αλέκος Γιάνναρος.

Διανομή: Γιώργος Συμεωνίδης (Φώντας), Μανώλης Μαυροματάκης (Κόλιας).

5. Δάφνες και πικροδάφνες

5.1. *Θέατρο Τέχνης*, 20.10.1979

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν, σκηνικά-κοστούμια: Αντώνης Ευδαίμων.

Διανομή: Βάσος Ανδρονίδης (Κώστας), Γιάννης Δεγαΐτης (Αλέκος), Μίμης Κουγιουμτζής (Βασίλης), Γιάννης Μόρτζος (Τάσος).

Η παράσταση παίχτηκε στην Αθήνα έως 9.3.1980. Επαναλήφθηκε από τις 16.10.1980 ως 9.11.1980. Επίσης επαναλήφθηκε στις 12.8.1982 με μικρές αλλαγές στη διανομή: Αντώνης Θεοδωρακόπουλος (Βασίλης), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Τάσος).

5.2. *Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου*, 22.3.1983

Σκηνοθεσία: Νίκος Παπαδάκης, σκηνικά-κοστούμια: Ναυσικά Μπαλή-Κωστή, μουσική επιμέλεια: Χριστόδουλος Πετρινός.

Διανομή: Γιώργος Τζέρμπος (Κώστας), Χάρης Αναστασίου (Αλέκος), Δημήτρης Δημητρούλιας (Βασίλης), Χρήστος Κωστόπουλος (Τάσος).

5.3. *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας / Θεσσαλικό Θέατρο*, 23.3.1984

Σκηνοθεσία: Κώστας Τσιάνος, σκηνικά-κοστούμια: Αφροδίτη Κουτσουδάκη, μουσική επιμέλεια: Κώστας Τσιάνος.

Διανομή: Πάνος Πανόπουλος (Κώστας), Θανάσης Σκαρλίγκος (Αλέκος), Μανώλης Πουλιάσης (Βασίλης), Δημήτρης Δημητρούλιας (Τάσος).

Παίχτηκε έως 29.4.1984.

5.4. *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης*, 26.10.1984

Σκηνοθεσία: Λάμπρος Κωστόπουλος, σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Κουνάλης, βοηθός σκηνοθέτη: Γιάννης Συλιγνάκης.

Διανομή: Χρήστος Ζορμπάς (Κώστας), Γιάννης Συλιγνάκης (Αλέκος), Λευτέρης Τζουλάκης (Βασίλης), Γιάννης Τότσικας (Τάσος).

Παίχτηκε έως 25.11.1984.

5.5. *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ρούμελης*, 26.4.1985

Σκηνοθεσία: Λάμπρος Κωστόπουλος, σκηνικά-κοστούμια: Δημήτρης Ντούβλης, βοηθός σκηνοθέτη: Ευγενία Οικονόμου.

Διανομή: Βασίλης Διαμαντόπουλος (Κώστας), Λάμπρος Τσάγκας (Αλέκος), Βασίλης Κολοβός (Βασίλης), Γιάννης Μόρτζος (Τάσος).

Παίχτηκε έως 15.6.1985.

5.6. *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βέροιας*, 31.1.1987

Σκηνοθεσία: Λάμπρος Κωστόπουλος, σκηνικά-κοστούμια: Αντώνης Χαλκιάς, μουσική επιλογή: Δημήτρης Σωτηρίου.

Διανομή: Φωκίων Ζαρίκος (Κώστας), Παναγιώτης Σερεφίδης (Αλέκος), Παύλος Γεωργιάδης (Βασίλης), Δημήτρης Μαυρόπουλος (Τάσος).

5.7. *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*, 21.2.1988

Σκηνοθεσία: Τάκης Καλφόπουλος, σκηνικά-κοστούμια: Ρένα Γεωργιάδου, φωτισμοί: Γιώργος Ματουσίδης.

Διανομή: Ανδρέας Ζησιμάτος (Κώστας), Δήμος Κουτρούλης (Αλέκος), Γιάννης Κυριακίδης (Βασίλης), Κώστας Κωνσταντινίδης (Τάσος).

Παίχτηκε έως 23.4.1989.

5.8. *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας*, 20.1.1990

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Έξαρχος, σκηνικά-κοστούμια: Φαίδων Πατρικαλάκις, μουσική επιλογή: Δημήτρης Έξαρχος.

Διανομή: Γιώργος Μελισσάρης (Κώστας), Περικλής Αλμπάνης (Αλέκος), Χρήστος Αποσπόρης (Βασίλης), Κώστας Φλωκατούλας (Τάσος).

5.9. *Θίασος Νέα Πορεία*, 2.9.1992

Σκηνοθεσία: Γιώργος Χαραλαμπίδης, σκηνικά-κοστούμια: Σπύρος Καραγιάννης, φωτισμοί: Γιώργος Μανούσης.

Έπαιξαν: Πέτρος Φώσκολος, Νίκος Καρατάσιος, Κώστας Λαός, Γιώργος Χαραλαμπίδης.

5.10. *Θέατρο Βεάκη*, 23.10.1993

Σκηνοθεσία: Σταμάτης Φασουλής, σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Ασημακόπουλος, φωτισμοί: Ανδρέας Σινάνος, βοηθός σκηνοθέτη: Βασίλης Μυριανθόπουλος.

Διανομή: Κώστας Ρηγόπουλος (Κώστας), Γιάννης Μπέζος (Αλέκος), Μίμης Χρυσομάλλης (Βασίλης), Σταμάτης Φασουλής (Τάσος). Η παράσταση μαγνητοσκοπήθηκε και προβλήθηκε από το Mega Channel στις 20.8.1994.

5.11. *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας*, 16.5.1997

Σκηνοθεσία: Φούλης Μπουντούρογλου, σκηνικά-κοστούμια: Λίλα Καρακώστα.

Διανομή: Στέλιος Σοφός (Κώστας), Νίκος Γκέκας (Αλέκος), Φούλης Μπουντούρογλου (Βασίλης), Διονύσης Βούλτσος (Τάσος).

6. Με δύναμη από την Κηφισιά

6.1. *Νέα Σκηνή*, Ιανουάριος 1995

Σκηνοθεσία: Λευτέρης Βογιατζής, σκηνικά-κοστούμια: Θάλεια Ιστικοπούλου, σύνθεση ήχων: Δημήτρης Ιατρόπουλος, επιμέλεια κίνησης: Δημήτρης Παπαϊωάννου, φωτισμοί: Γιώργος Φρέντζος.

Διανομή: Ανέζα Παπαδοπούλου (Αλέκα), Μαρία Σκουλά (Ηλέκτρα), Αμαλία Μουτούση (Φωτεινή), Μαρία Κατσανδρή (Μάρω).

6.2. *Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας / Θεσσαλικό Θέατρο*, 25.12.1997

Σκηνοθεσία: Κώστας Τσιάνος, σκηνικά-κοστούμια: Νίκος Κασαπάκης, φωτισμοί: Νίκος Γεωργάκης, μουσική επιμέλεια: Μιχάλης Μπότσιος.

Διανομή: Πόπη Πελτεκοπούλου (Αλέκα), Ευαγγελία Μουμούρη (Ηλέκτρα), Ελένη Φίλιππα (Φωτεινή), Τζίνη Παπαδοπούλου (Μάρω).

6.3. *Θέατρο Διονύσια,* 1998-1999

Σκηνοθεσία: Νίκος Μαστοράκης, σκηνικά: Ηλίας Λεδάκης, κοστούμια: Έβελυν Σιούπη, μουσική επιμέλεια: Γιάννης Νένες, χορογραφία: Σοφία Σπυράτου, φωτισμοί: Αλέκος Γιάνναρος.

Διανομή: Μαρία Γκαβογιάννη (Αλέκα), Άντρια Ράπτη (Ηλέκτρα), Ελένη Ράντου (Φωτεινή), Δήμητρα Παπαδοπούλου (Μάρω).

Η παραστασιογραφία αυτή βασίστηκε στην μεταπτυχιακή εργασία της ΕΛΕΝΗΣ ΧΑΤΖΗΣΥΜΕΩΝ: *Τα έργα του Δημήτρη Κεχαΐδη στην ελληνική σκηνή και η κριτική (1957-1990)*, Τμήμα Φιλολογίας του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 1995.

Εκδόσεις

Κεχαΐδης Δημήτρης: *Το πανηγύρι*, Κέδρος, Αθήνα, 1970 (οκτώ επανεκδόσεις).

Κεχαΐδης Δημήτρης: *Προάστειον Νέου Φαλήρου*, περ. *Κινηματογράφος-Θέατρο*, αρ. 1, Απρίλιος 1960. Αναδημοσιεύτηκε στο περ. *Εκκύκλημα*, αρ. 16, άνοιξη 1988.

Κεχαΐδης Δημήτρης: *Η βέρα - Το τάβλι*, Ερμής, Αθήνα, 1973.

Κεχαΐδης Δημήτρης - Χαβιαρά Ελένη: *Δάφνες και πικροδάφνες*, Ερμής, Αθήνα, 1980.

Κεχαΐδης Δημήτρης - Χαβιαρά Ελένη: *Με δύναμη από την Κηφισιά*, στο βιβλίο-πρόγραμμα της Νέας Σκηνής, Αθήνα, 1994.

Κεχαΐδης Δημήτρης - Χαβιαρά Ελένη: *Δάφνες και πικροδάφνες - Με δύναμη από την Κηφισιά*, Κέδρος, Αθήνα, 1996.

Κεχαΐδης Δημήτρης: *Το πανηγύρι - Η βέρα - Το τάβλι*, Κέδρος, Αθήνα, 1997.

Κεχαΐδης Δημήτρης: *Κατάσταση μη αναστρέψιμος*, στον συλλογικό τόμο: Θέατρο των Καιρών: *Εντός σχεδίου(;)*, Κέδρος, Αθήνα, 1998.

Το τάβλι μεταφράστηκε στα γερμανικά από τη Νίκη Αϊντενάιερ και συμπεριλήφθηκε στον τόμο με ελληνικά μονόπρακτα *Zwolf Modern Griechishe Eienakter*, Verlag der Buchhandlung Moll & Eckardt (1982). Μεταφρασμένο στα αγγλικά δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *The Charioteer*, An Annual Review of Modern Greek Culture, 26, November 1984.

Στα αγγλικά μετέφρασε τη *Βέρα* ο Γιάννης Τσιώλης. Η μετάφραση περιλαμβάνεται στον τόμο *Translation, The Journal of Litterary Translation*, vol. XIV, New York, Spring 1985.

Το *Με δύναμη από την Κηφισιά*, σε μετάφραση Νέλλης Καρρά, περιλαμβάνεται στον τόμο *Contemporary Greek Theatre*, vol. 1, Arcadia Books, London, 1999.

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»

Η Πειραματική Σκηνή ιδρύθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1979, από τον θεατρολόγο Νικηφόρο Παπανδρέου, στο πλαίσιο της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη». Από το 1986 στεγάζεται στο θέατρο «Αμαλία».

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 την Αθήνα. Έχει επίσης εμφανιστεί σε ξένα φεστιβάλ, στην Αυστραλία, την Αγγλία, την Ιταλία, την Αίγυπτο, τη Σουηδία και τη Νορβηγία.

Έχει ανεβάσει ως τώρα περισσότερα από εξήντα έξι έργα ελλήνων και ξένων συγγραφέων, κλασικών και σύγχρονων ανάμεσα στους οποίους: Ευριπίδης, Αριστοφάνης, Σαίξπηρ, Γκολντόνι, Τσέχοφ, Ίψεν, Λόρκα, Μπρεχτ, Μπέκετ, Μισίμα, Ντύλαν Τόμας, Πίντερ, Ιονέσκο, Μπέργκμαν, Ρομέρ, Γουέρτενμπεϊκερ, Κατρίν Ανν, Ρεζά, Κήτλυ, Μέρφυ, Φρίελ, Ταμπόρι, Τουρίνι, Καπετανάκης, Ξενόπουλος, Αναγνωστάκη, Καμπανέλλης, Λυμπεράκη, Ποντίκας, Δήμου, Μιχαηλίδου, Κεχαΐδης-Χαβιαρά. Τα τελευταία χρόνια έχει καθιερώσει το σύστημα του εναλλασσόμενου δραματολογίου, παρουσιάζοντας τρία έργα μέσα στην ίδια εβδομάδα.

Παράλληλα εκδίδει το περιοδικό *Θεατρικά Τετράδια*, του οποίου έχουν κυκλοφορήσει ώς τώρα τριάντα έξι τεύχη.

Ο θίασος αναπτύσσει σχέσεις συνεργασίας με τον κόσμο της εκπαίδευσης, οργανώνοντας ειδικές παραστάσεις για σχολεία, σεμινάρια θεατρικής επιμόρφωσης για δασκάλους και καθηγητές, ανοιχτές πρόβες για φοιτητές κ.ά.

Από το 1994, οργανώνει κάθε χρόνο το διεθνές φεστιβάλ «Θεατρική Άνοιξη».

Από το 1996 είναι μέλος της Ευρωπαϊκής Θεατρικής Σύμβασης, μιας οργάνωσης κρατικών, δημοτικών και επιχορηγούμενων θεάτρων από δεκαοκτώ χώρες της Ευρώπης.

Η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» επιχορηγείται από το Υπουργείο Πολιτισμού.

Διεύθυνση: Θέατρο «Αμαλία», Αμαλίας 71,
546 40 Θεσσαλονίκη. Τηλ. 821.483, fax 860.708.

Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»

Από τον Οκτώβριο του 1979 έως τον Μάρτιο 2000 η Πειραματική Σκηνή ανέβασε τα παρακάτω εξήντα έξι έργα:

- ☐ Σαΐξπηρ, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις)
- ☐ Λούλας Αναγνωστάκη, *Η πόλη* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Φ. Μ. Κάνιν, *Ρασομόν* (σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους)
- ☐ *Οδύσσεια,* διασκευή του ομηρικού έπους (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις)
- ☐ Μπέκετ, *Περιμένοντας τον Γκοντό* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Λόρκα, *Των ερώτων τα θαύματα* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ Τσέχοφ, *Θείος Βάνιας* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Αριστοφάνη, *Αχαρνής* (σκηνοθεσία Νίκου Πολίτη)
- ☐ Πίντερ, *Πρόσωπα και προσωπεία* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Μπεν Τζόνσον, *Ο αλχημιστής* (σκηνοθεσία Τάκη Καλφόπουλου)
- ☐ Ηλία Καπετανάκη, *Η βεγγέρα* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ Αριστοφάνη, *Εκκλησιάζουσες* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Ιονέσκο, *Το παιχνίδι της σφαγής* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ Γιάννη Ρίτσου, *Εξομολογήσεις* (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ Α.Ρ. Γκέρνυ, *Η τραπεζαρία* (σκηνοθεσία Έρσης Βασιλικιώτη)
- ☐ Μισίμα, *Νύχτες χαμένων ερώτων* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Μαριβώ, *Η φιλονικία* (σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου)
- ☐ Μπρεχτ, *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Γκολντόνι, *Η τριλογία του παραθερισμού* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Μάριου Ποντίκα, *Εσωτερικαί ειδήσεις* (σκηνοθεσία Ελένης Καρπέτα)
- ☐ *Οδύσσεια-Β* (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις, επιμέλεια Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ Ίψεν, *Νόρα* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Ίψεν, *Έντα Γκάμπλερ* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ *Το τέλος των Ατρειδών*, κατά Ευριπίδη (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Ρουζέβιτς, *Λευκός γάμος* (σκηνοθεσία Έρσης Βασιλικιώτη)
- ☐ Λόρκα, Φο, Μπέργκμαν, *Το μεγάλο ταξίδι* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ Σαΐξπηρ, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ *Το τέλος των Ατρειδών* (δεύτερη μορφή)
- ☐ Ξενόπουλου, *Ο πειρασμός* (σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου)
- ☐ Ντύλαν Τόμας, *Κάτω από το Γαλατόδασος* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ *Μαρία Νεφέλη*, ποίηση Οδυσσέα Ελύτη (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ Μπρεχτ, *Ο κύκλος με την κιμωλία* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ Ευριπίδη, *Άλκηστη* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Στέλλας Μιχαηλίδου, *Περπατώ εις το δάσος* (σκηνοθεσία Γλυκερίας Καλαϊτζή)
- ☐ Ερίκ Ρομέρ, *Τρίο σε μι μπεμόλ* (σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού)
- ☐ Κατρίν Αν, *Τίτα-Λου* (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Ο δρόμος περνά από μέσα* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Ερίκ Βεστφάλ, *Εσύ και τα σύννεφά σου* (σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού)
- ☐ Γιάννη Ρίτσου, *Φωνές κι οράματα* (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ Γιασμίνα Ρεζά, *Σε στενό οικογενειακό κύκλο* (σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά)
- ☐ Ευριπίδη, *Ίων* (σκηνοθεσία Νικ Φιλίππου)
- ☐ *Οδύσσεια-Γ* (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις, επιμέλεια Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ Τ. Γουερτενμπέικερ, *Για της πατρίδας το καλό* (σκηνοθεσία Γλυκερίας Καλαϊτζή)
- ☐ Σ. Κήτλυ, *Μη σκοτώνεις τη μαμά* (σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού)
- ☐ Τομ Μέρφυ, *Κονσέρτο Τζίλι* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Σαΐξπηρ, *Δωδέκατη νύχτα* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Άκη Δήμου, *... και Ιουλιέτα* (σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού)
- ☐ Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Στη χώρα Ίψεν* (σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού)
- ☐ Γιάννη Ρίτσου, *Το νεκρό σπίτι* (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ Γιούκιο Μισίμα, *Το δέντρο των Τροπικών* (σκηνοθεσία Νίκου Χατζηπαπά)
- ☐ *Αισώπου μύθοι και παραμύθια της Ανατολής* (σκηνοθεσία Νίκου Χατζηπαπά)
- ☐ Άντον Τσέχοφ, *Οι τρεις αδερφές* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Στέλλας Μιχαηλίδου, *Το όνειρο του ρο* (σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού)
- ☐ Μαργαρίτας Λυμπεράκη, *Η γυναίκα του Κανδαύλη* (σκηνοθεσία Νίκου Χατζηπαπά)
- ☐ Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Η τελευταία πράξη* (σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού)
- ☐ Φωτεινής Φραγκούλη, *Η Κυράνη του δάσους* (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ Μπράιαν Φρίελ, *Χορεύοντας στη Λούνασα* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Λόρκα, *Οι φασουλήδες του Κατσιπόρα* (σκηνοθεσία Γλυκερίας Καλαϊτζή)
- ☐ Νίκου Μπακόλα, *Η κεφαλή* (σκηνοθεσία Έρσης Βασιλικιώτη)
- ☐ Τζορτζ Ταμπόρι, *Το κουράγιο της μητέρας μου* (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ Σαΐξπηρ, *Περικλής* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Μπρεχτ, *Μάνα Κουράγιο* (σκηνοθεσία Νίκου Πολίτη)
- ☐ Πέτερ Τουρίνι, *Βιεννέζικο τανγκό* (σκηνοθεσία Έφης Σταμούλη)
- ☐ *Κόκκινες μύτες* (σκηνοθεσία Ελένης Δημοπούλου)
- ☐ Μπέκετ, *Περιμένοντας τον Γκοντό* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Δ. Κεχαΐδης-Ε. Χαβιαρά, *Με δύναμη από την Κηφισιά* (σκηνοθεσία Έρσης Βασιλικιώτη)